



Suvi Sandvik

VAATE KUIN UNI

Surrealististyyllisen muodin tulo
Suomeen 1930–1950-luvuilla

Acta Universitatis Lapponiensis 322

Suvi Sandvik

Vaate kuin uni

– surrealististyyllisen muodin tulo Suomeen 1930–1950-luvuilla

Akateeminen väitöskirja, joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan
suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi

Lapin yliopiston Castrén-salissa
toukokuun 20. päivänä 2016 klo 12



LAPIN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF LAPLAND

ROVANIEMI 2016

Ullan muistolle ja vanhemmilleni

Copyright Suvi Sandvik ja kuvien oikeudenomistajat
English translation: Aimo Tattari
All rights reserved

Taitto / layout: Essi Saloranta
Kannen suunnittelu: Annika Hanhivaara

Myynti:
Lapin yliopistokustannus
PL 8123
96101 Rovaniemi
puh. 040 821 4242
julkaisu@ulapland.fi
www.ulapland.fi/lup

Hansaprint Oy, Turenki 2016

Painettu:
Acta Universitatis Lapponiensis 322
ISBN 978-952-484-893-0
ISSN 0788-7604

Pdf:
Acta electronica Universitatis Lapponiensis 190
ISBN 978-952-484-894-7
ISSN 1796-6310

Sisällys

Abstract	7
Johdanto.....	9
Tutkimuksen tavoite.....	10
Tutkimuksen rajaus ja aineiston valinta	10
Tulkinnan menetit.....	13
Tutkimuksen keskeinen kirjallisuus	14
Ulkoinen ja sisäinen lähdekritiikki	18
tutkimuksen luotettavuuden lisääjinä.....	18
Tutkimuksen rakenne.....	20
Tutkimuksen käsitteet ja historiallinen viitekehys.....	23
Aika – aikakausi	23
Tyylit	27
Muoti ja haute couture.....	30
Bricolage.....	35
Pariisi kaupunkielämän, taiteen ja muodin keskuksena.....	36
Taiteilijat vaihtavat ajatuksiaan kahviloissa	39
Kaupunkielämää Suomessa.....	41
Tavarataloissa myydään muotivaatteita	44
Muoti ja taidetyylit kertautuvat	46
Yhteiskunnallisuus muodissa.....	48
Muotitaiteilijan asema yhteiskunnassa	52
Surrealismi kuvataiteessa ja vaatetuksessa.....	55
Surrealismi Pariisissa – runolla vapautta kohti.....	55
Unen ja todellisuuden synteesi.....	58
Surrealistisessa kuvataiteessa todellisuus nähdään toisin	61
Surrealistien teokset vaatetusosalalle	65
Pariisilaiset muotitaiteilijat saavat vaikutteita surrealismista	68
Surrealismi Suomessa	71
Tulenkantajat etsivät vaikutteita Euroopasta	74
Tulenkantajat-eksotiikka	78

Turun surrealismi	81
Surrealismsin vastaanotto Suomessa.....	85
Tutkimuksen strategia.....	91
Vaateruno kannanottona säröilevään aikakauteen – muotivaate analyysin kohteena	97
Nainen muuttuu taideteokseksi ja yliluonnolliseksi kaunottareksi.....	97
Kulttuurisuhteet ulkomaille ja asiakkaina seurapiirinaiset.....	106
Uusklassismi ja -asiallisuus Euroopassa sekä Suomessa	109
Uusklassistiset veistokset muuttavat ihmisen taiteeksi surrealis-	
missa	113
Rusetti ja perhonen surrealismissa.....	117
Rusetti surrealististyyliässä muodissa	123
Rusetti- ja perhos-bibelot-vaatteita suomalaisissa artikkeleissa	126
Trompe-l'oeil surrealismista vaatteeseen ja vaate naamiona	130
Lintu naisen symbolina.....	133
Naisen metamorfoosi linnuksi surrealismissa	137
Nainen johdattaa surrealistin luovuudenlähteelle.....	142
Nainen kaupungilla.....	147
Vaateruno – surrealististyyliä bibelot’na lintu	150
Surrealististyyliä lintu-bibelot-vaatteita suomalaisissa aikakausleh-	
dissä	154
Nainen hoivaavana luontoäitinä	157
Naisen yhteiskunnallista asemaa pohditaan näytelmissä ja muodissa	
160	
Luontoaiheet suomalaisessa taiteessa ja taideteollisuuden kul-	
takausi	164
Surrealismsin uusi aalto	166
Kansainväliset yhteydet takaisin Suomen taiteeseen	168
Dafnen metamorfoosi laakeripuuksi.....	172
Kasviaihe siirtyy surrealististyyliä vaatteeseen.....	178
Nainen miestenvaatteissa.....	184
Elokuvat levittävät miehistä muotia	187
Miehet naistenvaatteissa ja naiset miestenvaatteissa	
sekä androgynia surrealismissa	190
Merenelevät naisvartalolla surrealismissa	194
Meri tulenkantajilla ja Turun surrealistteilla.....	198
Meri-bibelot surrealististyyliässä muodissa	201
Frakkipukuisia naisia	206

Surrealististyyllisiä vaatteita suomalaisissa aikakauslehdissä 1930-luvulla	211
Surrealististyyllisiä vaatteita suomalaisissa aikakauslehdissä 1940–1950-luvuilla.....	216
Missä todellisuus ja uni kohtaavat	219
Surrealististyyllisen muodin kiertokulku Pariisista Suomeen Fred Davisin muodin kiertokulkukaavion mukaan	219
Järjestelmällinen tilannekaavio.....	223
Surrealististyyllisiin vaatteisiin liittyvät sosiaaliset ryhmät ja alueet	227
Surrealismin kuvallisten teosten menetelmien toteutuminen vaatteessa	230
Liitteet	235
Lähteet.....	273
Summary	293
Henkilöhakemisto	297
Kiitos.....	301

Abstract

Sandvik, Suvi

Dress like a dream. The advent of surrealism in Finland 1930–1950

Some Finnish garments from the 1930s–1950s with bowtie-, butterfly-, bird-, plant-, and sea-related decorations – referred to as “bibelot” in my study – resemble clothes designed by Parisian surrealist fashion artists. Although the roots of surrealism lie in Parisian literature, its influence soon became apparent in visual art and fashion as well. In the 1930s, fashion was affected by surrealism’s provocativeness.

This investigation on clothing design and fashion is focused on the 1930s, 1940s, and 1950s. The phenomena of today have roots in our past. This study provides tools for other researchers to convey some of the past into the present. My aim is to observe surrealist features in Finnish fashion through pictures and clothes, and to investigate the connection of fashion designers with their era and work by examining the arrival of surrealist fashion in Finland and its application to Finnish women’s clothing. In addition, I look into the views expressed through the clothing about contemporary societal situations.

The designers of the analyzed 24 dresses were journalist Linda Erikäinen (1894–1993) as well as the following fashion designers: Aili Salli Ahde-Kjälldman (1892–1979) from La Robe, Nina Bergman (1899–1984) from Atelier Nina Bergman, Marusa Brunow from Salon Ika, and Kaarlo Forsman (1907–1994) from Salon Kaarlo Forsman. The research material includes pictures of surrealist dresses designed by foreign fashion designers, as well as pictures of surrealist works of art forming the reference material of my study. In particular, I refer to dresses designed by Parisian fashion designer Elsa Schiaparelli, and to the works of Salvador Dali and Pablo Picasso because of their substantial influence on visual art.

Core concepts of the research: era, style, fashion and haute couture, bibelot, and bricolage.

Tummapukuinen hahmo vilistää silmiäni ohi, kun istun kirjaston hiljaisessa lukusalissa. Ulkona on pimeää, ja taivaalta leijailee isoja valkeita lumihiutaleita. Jotain valkeaa oli myös äskeisen hahmon asussa. Käänän lehden sivun takaisin katsoakseni kuvaa tarkemmin. Nuori hymyilevä nainen seisoo katukiveyksellä yllään villapuku, jonka napit ovat muuttuneet valkeiksi linnuiksi.

Kiiruhdan kopiokoneelle ottamaan kuvan lintunapeista. Palaan paikalleni lukusaliin, vilkaisen edessäni kohoavaa aikakauslehtipinoa ja jatkan etsintää. Vuosikerrat vierivät ohitseni. Olen jo lopettaa työskentelyn tältä päivältä, kun eteeni avautuu huikea piirros vaatteesta, jonka lantiolle on lennähtänyt kookas kasvinlehti. Lehden keskeltä pursuaa hameen runsas poimutus kuin antiikin Kreikan temppelin pylväkset jalustana halkaistulle viiniköynnöksen lehdelle. Ennen pitkää kasvinlehtiä kurkkii taskunsuista ja napeista, yksi kimmeltää iltapuvun vyötäröllä.

Seuraavassa hetkessä huomaan tuijottavani ilkkurisesti hymyilevää seurapiirirouvaa, jonka päässä komeilee amiraalinhattu ja hatun keskellä harsoröyhelö. Hän nojautuu tuoliin ja kannattelee pukunsa helmaa. Puvun keskellä kulkee draperia siksakmaisena kuviona. Tuo toinen kuva saa minut entistä hämmentyneemmäksi – miksi hempeään kukkamekkoon on päällikeommeltu rusetit kuin univormun epoletteiksi olkapäille?

Joidenkin suomalaisten 1930–1950-lukujen vaatteiden uusklassismi-, rusetti-, perhos-, lintu-, kasvi- ja meri-aiheiset dekoraatiot näyttävät samanlaisilta kuin pariisilaisten surrealismista ammentaneiden muotitaiteilijoiden suunnitteleminen vaatteiden dekoraatiot. Vaikka surrealismien juuret ovat Pariisin kirjallisuudessa, surrealismien vaikutus alkoi näkyä pian myös kuvataiteessa ja vaatetuksessa. 1930-luvulla vaatetussuunnitteluun omaksuttiin vaikutteita surrealismien harnävyistä.

Tarkastelin aiemmissa tutkielmissani aikakauden ja muodin välisiä suhteita. Tarkastelin vaatetusalan pro gradu -tutkielmassani Pariisissa 1930-luvulla suunniteltuja surrealististyyllisiä vaatteita. Selvitin muotitaiteilijan yhteyttä työhönsä ja ajallisuuteen ja havaitsin, että pariisilaiset muotitaiteilijat käyttivät vaatteita viestinnän välineenä, medianana. Tällä kertaa kiinnostukseni kohdistuu suoma-

lasiin muotitaiteilijoihin ja surrealististyyliin piirteisiin heidän suunnittelemissaan vaatteissa.

Tutkimuksen tavoite

Vaatetussuunnittelun ja muodin lähihistoriaan sijoittuva tutkimukseni antaa välineitä toisille tutkijoille siirtää menneisyyden ilmiöitä nykyaikaan, koska aikakautemme ilmiöt löytyvät menneisyydestä. Tutkimukseni tavoitteena on tarkastella surrealististyyliä piirteitä suomalaisessa muodissa 1930–1950-luvuilla kuvien ja pukujen kautta sekä selvittää muotitaiteilijan yhteyttä aikakauteensa ja työhönsä havainnoimalla surrealististyyllisen muodin tuloa Suomeen ja surrealismien sovellusta suomalaiseen naistenvaatetukseen. Lisäksi tavoitteenani on tulkita vaatteisiin sisältyviä kannanottoja yhteiskunnallisista tilanteista.

Jaan tavoitteeni osaongelmiksi ja kysyn:

1. Miten suomalaiset muotitaiteilijat sovelsivat surrealismia suunnittelemiinsa vaatteisiin?
2. Miten aikakauden ja yhteiskunnan henkinen ilmapiiri sekä aikalaistaide ja taideteollisuus vaikuttivat vaatteisiin 1930–1950-luvuilla?
3. Toimivatko vaatteet kannanottoina yhteiskuntaan?

Tutkimuksen rajaus ja aineiston valinta

Positioni vaatetusallalla on vaatetussuunnittelussa. Valitsin tutkimuskohteekseni vaatetuksessa käytetyn surrealismien, mitä ei tiettävästi ole tutkittu Suomessa. Maamme taiteessa ja muotoilussa olivat itsenäistymisen alkuvuosikymmeninä ihanteina uusklassismi, joka muotoutui dekoraatiot kieltäneeksi funktionalismiksi, ja luontoaiheinen kansallinen taide. Vaikka surrealismiin suhtauduttiin epäillen, etenkin Turussa taiteilijat olivat ennakkoluulottomia ja tekivät surrealistisia teoksia. Otto Mäkilä ja Ole Kandelin seurasivat kansainvälistä modernismia, myös surrealismia.

Rajaan analyysin koskemaan suomalaisia naisten päivä- ja iltapukuja, jotka suunniteltiin 1930–1950-luvuilla, koska surrealismi siirtyi pariisilaiseen muotiin 1920-luvun lopulla. Toisen maailmansodan jälkeen muotiin tullut new look johdatti vaatteiden visuaalisen kielen erilaiseen maailmaan, mutta surrealismista vaikutteita saaneita vaatteita valmistettiin vielä 1950-luvullakin.

Aloin kerätä aineistoa käymällä läpi kaikki Suomessa ilmestyneet ja yhä olemassa olevat 1930–1950-luvuilla julkaistut vaateetukseen ja käsityöhön liittyneet aikakauslehdet sekä *Suomen Kuvalehden*. Lisäksi kävin läpi *Helsingin Sanomien*, *Hufvudstadsbladetin*, *Turun Sanomien* ja *Åbo Underrättelserin* joulukuussa ilmestyneet lehdet, joista etsin kuvia Suomen tasavallan presidentin itsenäisyyspäiväjuhlien juhlapuvuista. Lehtiä kertyi sadoittain ja kuvia tuhansittain. Valikoin lehdistä aineistokseni kuvat, joissa esiteltyjen vaatteiden dekoraatiot poikkesivat aikakauden pelkistetyistä muotoilusta mielikuvituksellisuudellaan.

Havainnoin vaatteiden dekoraatioita, koska surrealististyylliset piirteet ilmenivät niissä. Kuvien yhteydessä olleissa kirjoituksissa käytettiin usein sanaa mielikuvituksellinen, kun haluttiin korostaa dekoraation erikoisuutta. Surrealististyylinen dekoraatio oli esittävä, sen sijainti tai mittakaava vaatteessa oli epätavallinen ja siltä puuttui toisinaan funktio. Analysoitavien dekoraatioiden aiheiksi valikoituivat näillä perusteilla uusklassistiset aiheet sekä rusetti-, perhos-, lintu-, kasvi- ja meriaiheet, jotka olivat tavanomaisia surrealismeissa.

Primaariaineistona käytettäväksi aikakauslehdiksi valikoituivat löytämieni kuvien perusteella *Hopeapeili*, *Kotiliesi* ja *Muotikuva*. *Hopeapeili* kuvasti kaikkea aikakaudessa ilmennytta naisten näkökulmasta. *Kotiliesi* julistautui kotitalousväen ammattilehdeksi. *Muotikuva* loi ajankohtaisia katsauksia vaateetukseen, se sisälsi kaavoja ja vaateetusallalla vaikuttaneiden naisten haastatteluja.¹

Aikakauslehtien jälkeen kävin läpi Suomen kansallismuseossa, Suomen käsityön museossa ja maakuntamuseoissa säilytettävät naistenpuvut. Tämän tutkimuksen aineistoon kuuluvat seuraavien maakuntamuseoiden vaatekokoelmat 1930–1950-luvuilta: Etelä-Karjalan museo, Kainuun museo, K. H. Renlundin museo – Keski-Pohjanmaan maakuntamuseo, Kuopion kulttuurihistoriallinen museo, Lapin maakuntamuseo, Pohjanmaan museo, Pohjois-Karjalan museo, Pohjois-Pohjanmaan museo, Satakunnan museo, Savonlinnan maakuntamuseo ja Turun museokeskus. Erinäisten syiden – kuten työvoiman vähyiden vuoksi – minua ei voitu ottaa vastaan muissa maakuntamuseoissa, joten niiden vaatekokoelmat eivät sisälly tämän tutkimuksen aineistoon. Vaikka kaikki maakuntamuseot eivät voineetkaan auttaa tutkimuksessa, maakuntamuseoita on tutkimuksessani riittävä määrä ja ne kattavat koko maan. Museoiden kokoelmissa on tuhansia vaatteita, joita kaikkia ei ole voitu valokuvata työvoiman vähyiden vuoksi. Tutkija voi lähestyä valokuvaamattomia vaatteita kirjallisten teostietokorttien kautta, joihin ei ole aina lueteltu vaatteiden dekoraatioita, mikä voi

1 Malmberg 1991a, 109, 115; Malmberg 1991b, 197–227.

vaikuttaa aineiston määrään. Usein museoissa säilytettävät puvut ovat perikuntien lahjoittamia, minkä vuoksi pukuihin liittyneet tarinat suunnittelijasta ja käyttötarkoituksesta ovat unohtuneet puvun käyttäjän kuoltua. Käytän analysoitavissa valokuvissa viitteenä diaarinumeroa, koska museoissa valokuvaajat ovat vaihdelleet, lisäksi puvut on kuvattu museon omaan käyttöön.

Analysoitavien 24 puvun suunnittelijat olivat vaatteita piirtänyt toimittaja Linda Eerikäinen (1894–1993) sekä muotitaiteilijat Aili Salli Ahde-Kjälldman (1892–1979) salonki *La Robesta*, Nina Bergman (1899–1984) *Atelier Nina Bergmanista*, Marusa Brunow² salonki *Ikasta* ja Kaarlo Forsman (1907–1994) *Salon Kaarlo Forsmanista*. Vaatetussuunnittelijasta käytetään Suomessa yleisesti nimekkettä muotitaiteilija, jonka käyttöä ei rajoita tutkintonimike eikä yhteisö³.

Muotitaiteilijoilla oli yleensä koulutuksenaan Ammattienedistämislaitoksen ompelu-, leikkuu- ja kuosittelukurssuja aikakauden tavan mukaan. Ahde-Kjälldman oli arkkitehti, mutta hän hakeutui myöhemmin vaatetusalalle. Toimittaja Eerikäinen työskenteli useissa eri aikakauslehdissä. Hän suunnitteli piirtämänsä vaatemallit joko itse tai valitsi ne eurooppalaisista lehdistä.⁴ Eerikäinen käytti nimimerkkejä, kuten Viiva, L. E. tai Lipsu. Käytän hänestä nimeä Eerikäinen. Käytän myös muotitaiteilijoista heidän omia nimiään salonkien nimien sijaan.

Kuvilla ja puvuilla on tutkimuksessani kaksoisrooli: ne ovat sekä tiedonlähteitä että analyysinkohteita. Ne ovat dokumentteja aikakautensa muodista. Niiden avulla havainnoin, tuliko surrealististyylinen muoti Pariisista Suomeen muiden muotien tavoin. Kuvat ja puvut ovat myös ikonografisia kokonaisuuksia, joihin muotitaiteilijat upottivat merkityksellisinä pitämäänsä dekoraatioita. Tämä liittyy muotitaiteilijat pariisilaiseen vaatetusalaan, jonka tuottama haute couture oli muodin lähde. Surrealismi sekä taiteena että muotina oli huipussaan 1930-luvulla. Käyttämäni aineistoon lukeutuu kuvia ulkomaalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemista surrealististyyllisistä puvuista ja kuvia surrealistisista taideteoksista, jotka muodostavat tutkimukseni vertailumateriaalin. Eniten viitataan pariisilaisen muotitaiteilijan Elsa Schiaparellin (1890–1973) suunnittelemiin pukuihin sekä Salvador Dalin (1904–1989) ja Pablo Picasson (1881–1973) taideteoksiin, koska Dali ja Picasso vaikuttivat surrealismien kuvataiteeseen. Lisäksi Dali suunnitteli dekoraatioita Schiaparellille. Tarkoitin kuvilla sekä muotivalokuvia että muotipiirroksia.

2 En löytänyt Marusa Brunowin synnyin- ja kuolinvuosia väestörekisteristä. Hän oli ehkä ulkomaalainen tai käytti taiteilijanimeä.

3 Heikkilä-Rastas 2003, 20–21.

4 Koskennurmi-Sivonen 2001, 5; Lappalainen & Almay 1996, 16; Malmberg 1991b, 215–227.

Rajasin tutkimuksen ulkopuolelle miesten- ja lastenvaatteet, alus- ja työvaatteet sekä teatteri- ja elokuvapuvustukset. Vaikka elokuvapuvustukset tarjoavat aihelähteen muotitaiteilijoille, jätän elokuvapuvustusten analysoinnin omaksi tutkimusaiheekseen. Mielestäni suunnittelijan näkökulma vaatteeseen muuttuu hänen suunnitellessaan teatteri- tai elokuvapuvustuksia, koska ne sallivat fantasian käytön ja ovat sidoksissa esitettävään tarinaan.

Surrealistinen tyyli tarkoittaa tutkimuksessani yleistä fantasianomaista tyyliä, joka perustuu Schiaparellin suunnittelemien vaatteiden liioittelevuuteen sekä toisiinsa liittymättömien asioiden yhdistämiseen. Surrealistisuus tarkentuu tutkimuksen kautta. Ymmärrän surrealististyyllisen muodin löyhemmin kuin surrealistisen kuvataiteen, koska surrealismi näyttäisi ilmenevän muodissa vaikutteena kuvataiteesta. Olen tietoinen, että suomalaiset ymmärsivät surrealismia osin väärin 1900-luvun alussa, kuten Ulla Vihanta todisti väitöstyössään *Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide* (1992). Analysoin vaatteiden surrealististyylliset piirteet siitä huolimatta nykykäsityksen mukaan.

Tulkinnan metodit

Käytän tutkimuksessani Adele Clarken kuva-analyysiä, joka perustuu grounded theoryyn. Grounded theory tarkoittaa tutkimusta, joka johdetaan induktiivisesti tutkittavasta ilmiöstä. Teoriaa havainnoidaan, kehitetään ja todennetaan järjestelmällisen aineistonkeruun ja analysoinnin kautta, minkä vuoksi aineistonkeruu, analysointi ja teorianmuodostus ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Tutkimus alkaa aiheen ja siihen olennaisesti liittyvien asioiden havainnoinnilla.⁵

Grounded theory on osa laadullisen tutkimuksen perinnettä. Analyysin lähtökohtana on ymmärtää, että teoria on välttämätön sosiaalisten ilmiöiden syvälliselle tuntemiselle.⁶ Tutkimuksessani surrealististyyllinen muoti on sosiaalinen ilmiö, jota tarkastelen. Grounded theory perustuu teorian järjestelmälliseen kehittämiseen aineiston avulla. Se tarjoaa järjestelmällisen oppaan teorian kehittämiseen, minkä vuoksi tutkijalla ei tulisi olla ennako-oletuksia tutkimuskohteestaan. Aineistonkeruu aloitetaan kentältä, minkä jälkeen aineistoa aletaan

5 Strauss & Corbin 1990, 23.

6 Strauss 1993, 6.

analysoida ja teoriaa kehittää. Kun teoriaa on pohjustettu riittävän hyvin, otetaan aiheeseen liittyvä kirjallisuus mukaan. Kirjallisuus ja teoria liitetään yhteen täydentämään syntyviä ajatuksia. Aineistoa kerätään saturaatiopisteeseen asti.⁷

Tutkijan ei tarvitse tietää ennalta teoriaansa, vaan hänen tulee luottaa aineistoonsa. Teoreettisen yhdistämisen suunnat tulevat vertailujen esiintuomina. Analysoinnin säännöt ohjaavat teorian rakennetta sen kehittyessä. Lisäksi analysoinnin säännöt ohjaavat teoreettista otantaa.⁸ Clarke pohtii kirjassaan *Situational Analysis. Grounded Theory After the Postmodern Turn* (2005) grounded theoryn muuttumista postmodernina aikakautena. Hänen mukaansa postmoderniin vaiheeseen edettyään grounded theory kääntyi kohti narratiivista, visuaalista ja historiallista diskurssia⁹. Grounded theory auttaa tutkimuksessani tulkitsemaan puvun eri alueita.

Tarkka analyysi suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemista vaatteista grounded theoryn mukaan on tutkimuksessani liitteinä A–D. Analyysin teemat: uusklassismi-, rusetti-, perhos-, lintu-, kasvi- ja merikategoriat nousevat vaatteiden dekoraatioista. Liitän analyysiin mukaan kategorioiden kontekstit, joita ovat dekoraatioiden asema surrealismissa sekä dekoraatioiden kehityskulku surrealismia edeltäneessä symbolismissa. Esittelen tarkemmin käyttämäni tulkinnan metodin luvussa *Tutkimuksen strategia*.

Tutkimuksen keskeinen kirjallisuus

Tutkimuskirjallisuus. Surrealismilla tarkoitetaan Pariisissa kirjallisuudessa André Bretonin (1896–1966) johdolla vuonna 1919 syntynyttä ja 1930-luvulla kansainvälistynyttä filosofisesti suuntautunutta taiteilijayhteisöä, joka vastasi aikakautensa epävakaisuuteen ja suurkaupunkeihin muuttaneiden ihmisten juurettomuudenkokemukseen. Ensimmäisen maailmansodan kauheudet saivat elämän tuntumaan tarkoituksettomalta. Surrealistit tarjosivat ihmisille vaihtoehdoisen todellisuuden, joka perustui mielikuvitukseen. Jacqueline Chénieux-Gendron jäljittää surrealismien filosofiaa ja estetiikkaa *Le Surréalisme* -tutkimuksessaan (1984). Surrealismi perustui romantiikan aikakauden filosofiaan, jossa mielikuvituksen avulla etsittiin kadonneita paratiiseja. Surrealistit halusivat yhdistää todellisuuden ja sisäisen maailman. Mielikuvitus aineellistui teoksessa,

7 Glaser 1978, 2, 31–32; Strauss 1993, 26.

8 Glaser 1978, 45–120.

9 ks. Clarke 2005.

jossa kyseenalaistettiin totunnaisia merkityksiä irrottamalla asia taustastaan.¹⁰ Surrealistit hyödynsivät vaatteita teoksissaan alusta alkaen. Richard Martinin *Fashion and Surrealism* -teoksen (1996) mukaan vaatteet olivat surrealisteille keino tuoda esiin uusia ajatuksia taiteesta ja yhteiskunnasta, koska vaatteet paljastivat – ja paljastavat yhä – ihmisten henkisiä arvoja ja yhteiskunnan sosiaalisia hierarkioita.¹¹ Kulttuuritieteiden dosentti Caroline Evans pohtii *Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject* -artikkelissaan (1999) Schiaparellin surrealististyyllisiä vaatteita kulttuurisina naamioina, kun elämän epävakaus kuvastui vaateen dekoraatiossa. Surrealististyyllisiä vaatteita on tutkittu vähän, tietääkseni Suomessa ei lainkaan, vaikka surrealististyylinen muoti mainitaan eurooppalaisen pukeutumishistorian yleistöksissä. Osa muotitaiteilijoista ryhtyi yhteistyöhön taiteilijoiden kanssa ja yhdisti surrealismia vaateeseen 1930-luvulla.

Suomessa surrealismiin siirryttiin ekspressionismin kautta, kuten Ulla Vihanta toteaa väitöskirjassaan *Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide* (1992). Käytän hänen väitöstyötään apuna tarkastellessani suomalaista surrealismia. Vihanta jäljitti surrealismin tulemisen ja leviämisen maamme taiteeseen. Surrealismi jäi vieraaksi suomalaisille, koska Saksan vihollismaassa Ranskassa syntyneen suuntauksen oli vaikeaa levitä maahamme. Sen sijaan tulenkantajien kirjallistaiteellisen ryhmän ekspressionismissa voi surrealismia yksinkertaistaen nähdä samankaltaisuutta pariisilaisen surrealismin kanssa.¹²

Suomalaisessa muodissa seurattiin kansainvälisiä virtauksia. Professori Marjatta Heikkilä-Rastas toteaa väitöskirjassaan *Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta* (2003), että esikuvia etsittiin pariisilaisesta muodista, mutta usein tyydyttiin pelkistettyihin ideoihin.¹³ Ritva Koskennurmi-Sivosen tutkimus *Muotitaiteilija Riitta Immonen – vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan* (2008) valottaa suomalaista salonkimuotia.¹⁴ Pukeutumistyyli liittyy aikakautensa arkkitehtuuriin ja muotoiluun. Suomalaisiin muotoiluihanteisiin tutustun Harri Kalhan väitöstyön *Muotopuolen*

10 Chénieux-Gendron 1990, 2–7.

11 Martin 1996, 9, 225.

12 Vihanta 1992, 44, 252.

13 Heikkilä-Rastas 2003, 11, 376.

14 Koskennurmi-Sivonen 2008, 7, 218.

merenneidon pauloissa. *Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit* (1997) kautta.

Teoriakirjallisuus. Työni metodivalintoja tukevat Anna-Marja Ihatsun ja Ritva Koskennurmi-Sivosen väitöskirjat. Ihatsu suomensi *Craft, Art or Design? In Pursuit of the Changing Concept of Craft* -väitöskirjassaan (1996) käsityötermistöä. Metodeina hän käytti sekä grounded theorya että Louis Hjelmslevin ja A. J. Greimas'n semiotiikkaa.¹⁵ Koskennurmi-Sivonen havainnoi eroja ja yhdistäviä piirteitä suomalaisen sekä ranskalaisen vaatetusalan välillä väitöskirjassaan *Creating a Unique Dress. A Study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition* (1998). Kyseessä on tapaustutkimus, jossa hän soveltaa grounded theorya asiakasaineistoon. Ihatsun ja Koskennurmi-Sivosen käyttämät analyysimallit eivät sopineet aineistooni, joten kehitin oman tulkintakehikon. Muodostin käyttämäni analyysimallin Adele Clarken *Situational Analysis. Grounded Theory After the Postmodern Turn* (2005) -julkaisun perusteella.

Aikalaiskirjallisuus. Breton luonnehti surrealismia tajunnanvirraksi, jonka avulla ilmaistaan ajatuksen toimintaa ilman järkeä sekä esteettistä tai moraalista kannanottoa. Surrealismi levisi kirjallisuudesta lähes kaikkiin taidelajeihin, paitsi tanssiin ja musiikkiin. Se ei muodostanut yhtenäistä tyyliä. Kuvallinen surrealismi liittyi uuteen tapaan ymmärtää taidetta esittävyuden sijaan tekovaiheiden kautta.¹⁶ Määritellessäni surrealismia käytän Bretonin *Manifeste du Surréalisme* -teosta (1924), joka julkaistiin uudelleen *OEuvres complètes I* -koomateoksessa (1988).

Muotitaiteilijat perustelivat harvoin, miksi tai miten he sovelsivat surrealismia suunnittelemiinsa vaatteisiin. Etsin artikkeleista tietoa suomalaisten muotitaiteilijoiden surrealismitietämyksestä ja suunnitteluperiaatteista. Lisäksi havainnoin aikakauslehtien avulla, miten maassamme suhtauduttiin Pariisista lähtöisin olleeseen surrealististyylliseen muotiin. Lähteinä käyttämiäni artikkeleita julkaistiin *Eevassa*, *Hopeapeilissä*, *Kotiliedessä*, *Muotikuvassa*, *Suomen Kuvalehdessä*, *Viuhkassa* ja *Oma Koti* -lehdessä. *Eeva*- ja *Viuhka*-lehtien luki-joiksi toivottiin kaupunkilaisnaisia, jotka olivat kiinnostuneita pariisilaisesta muodista. *Oma Koti* -lehti halusi helpottaa kodinhoitoa.¹⁷ *Suomen Kuvalehti*

15 Ihatsu 1996, 5–108.

16 Breton [1924] 1988, 321–322; Breton 1945, 161; Chénieux-Genron 1990, 2; Gale 2002, 228; Klingsöhr-Leroy 2006, 25.

17 Malmberg 1991b, 200–221.

oli viikkolehti, jolla tyydytettiin uutisnälkää ja joka nojautui suomalaiskansallisiin perinteisiin.¹⁸

Suomalaisten suhtautumista surrealismiin tarkastelen tulenkantajien ja taidearvostelijoiden kirjoitusten avulla. *Tulenkantajat*-albumi sai alkunsa Nuoren Voiman Liiton harrastuspiiristä. Albumissa kirjoitettiin arvosteluja eurooppalaisesta taiteesta. Albumeja ilmestyi neljä kappaletta vuosien 1924–1927 välillä.¹⁹ Tulenkantajien johtohahmo Olavi Paavolainen (1903–1964) halusi avata Suomen ikkunat Eurooppaan *Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita* -teoksellaan [1929], jossa hän esitteli surrealismia edeltäneen dadan.²⁰ *Suursiivous eli kirjallisuudessa lastenkamarissa* -teoksessaan [1932] Paavolainen vertaili aikalaiskirjallisuuden suhdetta psykologiaan ja Sigmund Freudin (1856–1939) teorioihin.²¹ Taidearvosteluja julkaistiin kansallismielisessä *Suomen taiteen vuosikirja* -sarjassa (1942–1947) sekä kansainvälisesti suuntautuneissa aikakauslehdissä *Ultrassa* (1922), *Kuvassa* (1940–1944) ja *Taiteen Maailmassa* (1944–1953).

Surrealismin taustalla vaikutti kaupungistuminen. Kertoessani Pariisista muodin keskuksena käytän lähteenä Gurli Sevón-Rosenbröijerin (1892–1983) matkakirjaa *Nio dagar i Paris* (1928), Katri Palolan (1895–1971) matkakirjaa *Huoleton retki läpi Ranskan* (1937) sekä Irja Spiran (1900–2001) muistelmateosta *Pariisin taivaan alla* (1989). Muodin liittymistä suurkaupunkeihin tarkastelen sosiologi Georg Simmelin (1858–1918) teoksen *Muodin filosofia* (1986) avulla. Emile Zolan (1840–1902) suomennettu naturalistinen romaani *Naisten paratiisi* (1883) on lähteenäni *Tavarataloissa myydään muotivaatteita* -luvussa. Romaanien käyttö tutkimuslähteenä voi olla ongelmallista. Zolan teos on mielestäni tässä paikallaan, koska hän havainnoi tavaratalojen vaikutusta asiakkaisiin.

Elsa Schiaparellille surrealismi oli väline ottaa kantaa yhteiskunnallisiin tapahtumiin, mistä hän kirjoitti elämäkerrassaan *Shocking Life* (1954). Schiaparellin elämäkerta on lähteenä ongelmallinen, koska hän kirjoitti sen itse samana vuonna, kun sulki salonkinsa. Kerronta voi olla valikoivaa ja kirjoitettu lukijan vuoksi, joten hän on tietoisesti saattanut unohtaa joitain 1930-luvun asioita. Elämäkerta perustuu näkemykseen elämän ja minuuden rakentumisesta tarinoina. Pohtiessaan elämäänsä ihminen kertoo itselleen ja toisille eri tilanteissa erilaisia tarinoita, jotka voivat avata uusia näkökulmia tai kätkeä entisiä. Oman

18 Uino 1991, 43.

19 Jäämaa 1924, 9, 13–14, 18; Saarenheimo 1966, 15, 77.

20 Paavolainen [1929] 1961, passim.

21 Paavolainen [1932] 1961, 491, 497.

elämän pohdinta on kerrontaa, jonka avulla ihminen rakentaa minuuttaan, koska hän alkaa elää tarinansa mukaan.²² Schiaparelli jätti kertomatta täsmälliset tiedot ammatistaan, kuten vuosiluvut ja suunnittelutyön menetelmät, mikä on ominaista elämäkertoille. Niille on ominaista kierrättää kertojan tärkeinä pitämiä avainkertomuksia. Elämäkertojen lähdearvo perustuu siihen, että ne ovat menneisyydestä kertovia tekstejä, jotka ovat sidoksissa muistamisen kohteena olevan menneisyyden diskursseihin sekä kirjoittajan arvoihin ja asenteisiin elämäkerran kirjoittamisaikana. Muistelijan käsitys totuudesta voi kertoa tutkijalle menneisyydestä.²³ Elämäkerran ongelmallisuuden vuoksi käytän lähteinä myös Martinin ja Evansin kirjoituksia Schiaparellista.

Ulkoinen ja sisäinen lähdekritiikki tutkimuksen luotettavuuden lisääjinä

Työni primaarilähteinä ovat kaikki 1930–1950-luvuilta peräisin olevat suomalaisissa aikakauslehdissä julkaistut kuvat ja maakuntamuseoissa säilytettävät vaatteet. Aikalaislähteinä käytän kaikkia lehdissä ja kirjallisuudessa julkaistuja muotitaiteilijoiden haastatteluja, elämäkertoja ja pukeutumisoppaita sekä artikkeleita muodista. Muita aikalaislähteitä ovat taideteokset, taidearvostelut ja romaanit, joissa aikalaiset ottivat kantaa tutkimuskohteeseeni. Historiantutkimus on aktiivista ja osin yhteisöllistä tulkintaa menneisyydestä. Tutkijan tulee huomioida, millaisiin lähteisiin hän perustaa tulkintansa, koska menneisyyden mykistä merkeistä tulee tärkeitä hänen työskentelynsä tuloksena. Historiankirjoituksella on kertojantehtävä, minkä vuoksi se välittää jotain menneisyydessä ollutta mahdollisimman uskollisesti.²⁴

Tarkastelen Pariisissa syntyneen surrealististyyllisen muodin tuloa Suomeen 1930–1950-luvuilla, jolloin kontekstin muodostavat avainkäsitteet aikakausi, tyyli ja muoti. Vasta itsenäistyneessä Suomessa rakennettiin kulttuuria karelianisin pohjalta, ja taidearvostelijamme leimasivat kansainvälisen surrealismin bolsevismiksi. Nykytutkija ei voi palata menneeseen, sen sijaan hän voi avata menneeseen näkökulman käyttämiensä lähteiden avulla. Tutkijan tehtävänä on rekonstruoida kulttuurin ja käsitteiden konteksti, joka valaisee hänen tutkimustavoitettaan. Tutkijan tulee pohtia, miten hänen tutkimaansa ilmiötä

22 Syrjälä 2015, 258.

23 Kurvinen 2014, 147.

24 Korhonen 2005a, 44–45.

määriteltiin menneisyydessä: mitkä asiat kuuluivat joukkoon ja mitkä rajattiin ulkopuolelle. Tutkija luo tutkimalleen ilmiölle kontekstin lähteiden avulla ja päättelee, miltä kannalta asiasta puhuttiin tuolloin. Samalla tutkijan näkökulma tarkentuu, kun hän pohtii mitä, miten ja mistä hän on kysymässä. Tutkijan tulee avoimesti valikoida menneisyydestä aineisto, joka parhaiten vastaa hänen tutkimustavoitteeseensa, ja tuoda se lukijoiden nähtäväksi.²⁵

Primaarilähteinä käyttämäni aikakauslehdet olivat laajalevikkisiä. Lehdissä kirjoitettiin ajankohtaisista asioista. Jokaisella lehdellä oli tavoiteyleisönsä. Lehdissä huomioitiin pariisilainen muoti, josta julkaistiin kuvia vuosittain, oli pa lehti suunnattu kaupunkien tai maaseudun naisille. Tutkija tarkastelee lähteitään kriittisesti koko tutkimuksen ajan vastatakseen kahteen kysymykseen: mikä tehtävä ja asema lähteellä oli menneisyydessä sekä miten edellä mainitut asiat vaikuttivat lähteen sisällön aitouteen ja miten ne vastasivat todellisuutta. Kyseessä on ulkoinen ja sisäinen lähdekritiikki. Ulkoisessa lähdekritiikissä lähde asetetaan omaan aikakauteensa, pohditaan lähteen ajallista ja paikallista alkuperää sekä lähteen tekijää ja kohdetta. Sisäisessä lähdekritiikissä pohditaan, miten lähde oli aikakautensa todellisuutta. Huomio kiinnitetään lähteen sisältöön ja syntyyn. Silloin tutkija pohtii, miten suuri todistusvoima lähteellä on ja miten paikkansapitävä lähde on aikakauteensa nähden.²⁶ Ulkoinen ja sisäinen lähdekritiikki sisältyvät tutkimuksessani grounded theory -osioon, joka on liitteinä A–D tutkimuksen lopussa.

Tutkija päättelee, mitkä lähteet ovat hänelle tärkeitä, millainen tieto on hänelle arvokasta ja minkä voi jättää huomiotta. Niinpä historian tutkimukseen liittyy tulkintaa ja tutkijan tekemää rajausta, jolloin toinen tutkija voisi tehdä erilaisia valintoja. Sen lisäksi, että tutkija etsii todistusaineistoa menneisyydestä laajasti ja syvästi, hänen tulee kertoa, mistä hän löysi todistusaineistonsa. Tutkijan tulee myös avoimesti myöntää, jos aineisto on epävarmaa, epäluotettavaa tai ristiriitaista. Tutkijan tulee kertoa, mitä hän on tekemässä ja mistä hän on tulossa. Minkään asian ei saa antaa estää yritystä ymmärtää menneisyyden ihmisten mentaalista maailmaa eikä tapahtumia saa vääristää tietoisesti. Todistusaineistoa ei myöskään saa pitää itsellään harhaanjohtamiseksi.²⁷

Käytän tutkimuksessani sitaatteja, joiden valintaan lähdekritiikki vaikuttaa osaltaan. Valitsemisani sitaateissa otetaan kantaa uuteen aikakauteen, surrealismiin ja surrealististyylliseen muotiin. Menneisyys tulee läsnäolevaksi tekstiin

25 Korhonen 2005b, 86–87.

26 Hyytiäinen & Tähtinen 2008.

27 Hyytiäinen & Tähtinen 2008, 4–5; Kaartinen 2005, 173; Kalela 2001, 24.

aikalaisten sitaattien ja deskription välityksillä. Tämä muodostaa tutkijan narratiiviin useita eri aikatasoja. Sitaattien avulla tutkija antaa äänen menneisyydelle. Sitaattien valinta on eettinen valinta, koska tutkija päättää, kenen hän antaa puhua. Lisäksi hänen tulee huomioida, millä tavoin hän valitsee puhujan ja tekstin, joka vastaa hänen tutkimustavoitteeseensa. Sitaatit välittävät aikakauden hengen, vaikka sitaatin tuoma tuntemus menneisyyden läheisyydestä onkin harhaa, koska menneisyys paljastaa itsensä tutkijan säätelemällä tavalla. Tutkija voi kertoa sitaattien avulla, mihin hän perustaa kertomuksensa ja minkä perusteella hän päättelee. Silloin tutkijan tulkinta on jossain määrin toistettavissa, mikä on tärkeää tiedeyhteisön kannalta. Lopuksi tutkija pohtii, onko käytetty lähdeaineisto riittävä, vaikkei se vielä takaakaan tulkinnan hyväksyttävyyttä. Tutkija arvioi tutkimuskysymystensä tarkoituksenmukaisuutta lähdeaineiston suhteen. Tätä vuoropuhelua käydään läpi koko tutkimuksen ajan, jolloin tuloksena saadaan monipuolinen tulkinta.²⁸

Tutkimuksen rakenne

Työni semiosiksena on kysymys: miten ihmisten yllään kantamat vaatteet reagoivat aikakauteen. Pohdin, miten 1930–1950-lukujen yhteiskunta sekä taiteen ja muodin ihanteet avautuivat suomalaisille muotitaiteilijoille. Analysoin metodisesti jokaisen puvun Adele Clarken grounded theorya soveltaen. Valitsen analysoitavaksi pukuja, jotka toimivat mahdollisimman selkeinä esimerkkeinä surrealistisesta tyylistä. Teen analyysin kavalähtöisesti. Otan tutkimukseen mukaan kuvia kansainvälisestä taiteesta ja naistenpuvuista, joiden kautta hahmotan surrealismia sekä sen siirtymistä vaatteisiin.

Kutsun tutkimiani vaateusuunnittelijoita muotitaiteilijoiksi. He suunnittelivat uniikkeja vaatteita. Vaikka valitsemani muotitaiteilijat voivat aluksi näyttää erilaisilta, oletan, että heillä oli yhteisiä piirteitä. Heitä voi yhdistää ennakkoluuloton suhtautuminen muotiin. Lisäksi heillä jokaisella oli erilainen tausta ja väylä tulla muotitaiteilijaksi.

Surrealisin, vaateen, muotitaiteilijan ja yhteiskunnan vuorovaikutusta luotaava tutkimukseni on monitieteinen. Näen tieteellisen positioni sijoittuvan laajalle alueelle. Sijoitun muodin ja pukeutumishistorian tutkimusperinteeseen sekä taidehistorian tutkimukseen, jossa hyväksytään tutkimuskohteeksi

28 Hyttiäinen & Tähtinen 2008, 6; Korhonen 2005a, 66–67.

visuaalinen kulttuuri. Tutkimukseni sivuaa materiaalsen kulttuurin historian tutkimusta, jonka kohteina ovat esine, artefakta, materiaalisuus, ihmisten ja esineiden välinen suhde sekä konteksti, ihminen ja kokemus²⁹. Samalla luon ja kokeilen uudenlaista tutkimusmetodia vaatteidentutkimiseen.

Selvittäessäni, sovellettiinko surrealismia suomalaiseen muotiin 1930–1950-luvuilla, havainnoin formaalisia vaikutteita. Tarkastelen suomalaisten muotitaiteilijoiden edessä avautunutta näkymää: millaisina surrealistiset kuvataide ja vaatetus näyttäytyivät heille. Hahmottelen suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien vaatteiden yhteyksiä pariisilaisten taiteilijoiden ja muotitaiteilijoiden surrealistisiin teoksiin. Lähestyn surrealistisyyllisiä vaatteita suurkaupunkikulttuurin, taiteen ja muodin seuraamisen sekä muodin kiertokulun ja yhteiskunnallisuuden kautta.

Tutkimieni vaatteiden dekoraatiot kertovat sekä yksityisestä, kuten vaateen suunnittelijasta, että julkisesta, kuten aikakauden taideihanteista. Tutkin vaatteiden dekoraatioiden symboleja dekoraatioiden kontekstien kautta. Dekoraatiot ovat tutkimuksessani bibelot'n asemassa. Bibelot³⁰ tarkoittaa pientä, klieeenomaista ja epäaitoa koriste- sekä keräilyesineä. Surrealismi bibelot'na on vaatteeseen kiinnitetty dekoraatio, asuste tai koru. Bibelot on katsottava esine, joka voi olla ennestään tuttu pukeutumishistoriasta tai taidehistoriasta. Bibelot on surrealismin estetiikan ihmeellinen tuotos. Vaatteessa bibelot korostaa vaateen erityisyyttä. Bibelot'n avulla vaateen suunnittelija ja käyttäjä kertovat itsestään. Kutsun tutkimuksessani analysoitavia pukuja vaaterunoiksi André Bretonin runoteoksen³¹ periaatteiden tavoin, koska vaatteisiin voi liittyä useita eri merkityksiä. Vaate voi olla muotojen ja tarkoitusten risteymä. Vaatteissa voi olla toisilleen vastakkaisia bibelot'ita, jotka on asetettu erillistä taustaa vasten. Tekijä voi olla kuka tahansa.

Tutkimukseni kuljettaa lukijaansa 1930–1950-lukujen Pariisiin, taiteen ja muodin pääkaupunkiin, josta matka jatkuu Suomeen. *Tutkimuksen käsitteet ja historiallinen viitekehys* -luvussa tutustun uuteen aikakauteen ja puikkelehdin puistokatujen ihmisvilinässä, jossa tarkkailen ohikulkijoiden vaatteita. Taiteilijakahvilassa kuuntelen ajatuksia taiteen yhteiskunnallisesta tehtävästä, minkä jälkeen jatkan matkaani tavarataloon. Tavaratalossa ihastelen haute couture-luo-

29 Mäkilä 2010, 9.

30 Bibelot'lla viitattiin 1800-luvun lopun kirjoituksissa porvariston sisustusesineisiin, rihkamatavaroihin ja keräilyyn. Bibelot'n ominaisuudet siirtyivät interiooriin, johon se tuotiin, ja sen avulla asukas loi kertomusta itsestään sekä menneisyydestään. (Kortelainen 2002, 26–27.)

31 ks. Breton 1945, 178; Gale 2002, 292–296.

muksia. *Surrealismi kuvataiteessa ja vaatetuksessa* -luvussa asetun André Bretonin oppien äärelle ja suuntaan runoudella vapautta kohti. Palaan Suomeen, jossa tulenkantajat ja Turun surrealistit haluavat avata ikkunat Eurooppaan.

Asetun tutkimuksessani taiteen ja muodin äärelle. Esittelen suomalaisista kuvista nousseita surrealististyyllisiä vaatteita kategorioittain luvussa *Vaateruno kannanottona säröilevään aikakauteen – muotivaate analyysinkohteena*. Osiossa *Nainen muuttuu taideteokseksi ja yliluonnolliseksi kaunottareksi* tarkastelen uusklassismia, rusetteja, perhosia ja trompe-l’oeil’ta surrealistisissa kuvataiteessa ja muodissa. Kuvat vievät lähelle toista maailmansotaa. Tässä vaiheessa on aika tarkastella kansallissosialistien ajatuksia taiteesta ja muodista. *Lintu naisen symbolina* -osiossa tarkastelen surrealismien näkyvyyttä taiteessa ja muodissa Pariisissa sekä Suomessa toiseen maailmansotaan asti. Kuvat johdattavat pohtimaan surrealistien naiskuvaa. *Nainen hoivaavana luontoäitinä* -osiossa eletään sekä toisen maailmansodan keskellä että toista maailmansotaa seurannutta nuoren rauhan aikaa. Kasviaihe johdattaa havainnoimaan kansallista taidetta. *Nainen miestenvaatteissa* -osiossa pohdin surrealistien tapaa pukea eri sukupuolet toistensa vaatteisiin, mikä johdattaa tarkastelemaan vaatetta naamiona. Kuvat siirtävät aikajanan 1950-luvulle. Lisäksi esittelen suomalaisissa aikakauslehdissä julkaistuja kuvia surrealististyyllisistä vaatteista, jotka eivät aiheidensa vuoksi sisälly edellä luettelemiini kategorioihin.

Päätän tulkinnan kootusti *Missä todellisuus ja uni kohtaavat* -luvussa, jossa kytken tutkimustulokset muutamiin grounded theoryn taulukoihin ja Fred Davisin muodin kiertokulku -kaavioon. Väitöskirjani luvut avautuvat usean eri kuvan näkökulmasta. Yhden luvun kaikkia kuvia yhdistää vaateen bibelot’n aihe. Esikuvanani on Anna Kortelaisen väitöskirja *Albert Edelfeltin fantasmagoria: Nainen, ”Japani”, tavaratalo* (2002), jossa hän käyttää temaattista avainteosten strategiaa. Albert Edelfeltin Japani-aiheisia maalauksia oli alle kymmenen avainteosta, joten avainteokset antoivat Kortelaisen pysähtyä yhden teoksen äärelle pohtimaan niihin liittynyttä Japani-myyttiä³².

32 Kortelainen 2002, 36.

Tutkimuksen käsitteet ja historiallinen viitekehys

Aikakausi, tyyli, muoti ja bricolage ovat tutkimukseni avainkäsitteet. Aikakausi-käsitteellä avaan suomalaista yhteiskuntaa 1930–1950-luvuilla taiteen ja muotoilun näkökulmista. Tyyli-käsitteellä määrittelen aikakauden periodityylin, kollektiiviset taidetyylit ja pukeutumistyyli sekä muotitaiteilijoiden yksilötyylit, joiden taustalla vaikuttivat historiallisyhteiskunnalliset tapahtumat. Muotikäsitteen avulla hahmotan aikakauden nopeasti vaihdelleita ja suosittuja pukeutumistyyliä, jotka levisivät kuluttajalta toiselle ja maasta toiseen. Bricolage puolestaan viittaa muotitaiteilijoiden työskentelytapaan.

Aika – aikakausi

Aikakausicitus on kulttuurinen sopimus, jonka avulla historiaa jäsennetään ja taustoitetaan. Aikarajoja rakennetaan, kun etsitään historiassa tapahtuvia muutoksia. Aikakausicitusta käytetään järjestys- ja ketjutusvälineenä. Aikakausicituksen avulla voi nähdä jonkin asian suhteessa johonkin aikaan, kuten tässä tutkimuksessa suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemat vaatteet suhteessa aikakauden taiteeseen ja muotiin. Aikakausicituksessa historia ymmärretään katkonaiseksi ja kerrokselliseksi jatkumoksi, jonka tutkimisessa huomioidaan jatkuvuuden ohella muutos.³³

Aikakausicitus perustuu 1800-luvun lopulla tapahtuneeseen aikakäsityksen muuttumiseen ja ajan yhtenäistämiseen. Teollistumisen ja kaupungistumisen seurauksena siirryttiin vuodenaikojen kiertoon perustuneesta syklisestä ajasta lineaariseen aikaan, jossa kello alkoi ohjata elämää. Uudella aikakaudella³⁴ sovellettiin tiedettä teollisuustuotantoon ja rakennettiin tieverkostoja. Talouselämää

33 Korhonen 2005c, 157–161.

34 Käytän sanan moderni aikakausi tilalla sanaa uusi aikakausi, sillä käsitteenä moderni on lautunut.

hallitsivat porvaristo ja kapitalismi. Kaupallistuminen johti ihmisten mieliä hallitsevaan jatkuvaan muutokseen. Sanomalehdet laajensivat julkisuutta.³⁵

Uutta aikakautta symboloivat Pariisi, nainen ja dekadenssi. Elämä keskittyi suurkaupunkeihin. Kaupunkielämä oli julkisuudenkokemusta, jota luonnehtivat kiihtyvä elämäntahti, kulutus ja populaarikulttuuri.³⁶ Olavi Paavolainen kuvaili aikataulutettua elämää 1920-luvun lopulla:

Tämä koneellistumisen luoma kiihko, hermostuneisuus ja äärimmäisen nopeuden tavoittelu lyö leimansa kaikkiin jokapäiväisen elämän ilmiöihin. Me olemme kellon orjia: ei oma tahtomme ja omat halumme vaan kellon viisarit määräävät jokapäiväisen elämämme kulun. Kello on elämämme dynaamisen voiman lähde. Sanomalehden sivuilta vyöryvät jo aamulla vastaan koko maailman tapahtumat, pyrkimykset, ilot ja surut vaatien vastavaikutusta. [...] Suurkaupunkien välimatkat ovat niin pitkät, että työpaikkaan meno jalkaisin harvoin tulee kysymykseen. Maanalaisten junien lippuluukuilla on tungos, juoksemalla kuljetaan pitkät portaat ja käytävät, jotta ehdittäisiin useimmiten täpötyysiin vaunuihin parinkymmenen sekunnin pysähdyksen aikana. [...] Ja sitten alkaa päivän työ – toisilla pilvenpiirtäjien kolmannessakymmenennessä kerroksessa sijaitsevilla konttoreissa, joissa puhelimet lakkaamatta kilisevät, kirjoituskoneet rätisevät ja numeroiden maininnat halkovat ilmaa.³⁷

Aikakäsityksen muutos koski arkista ja historiallista aikakokemusta. Keskiajalla aika koettiin etenevänä tapahtumisena uskonnollisessa mielessä, mikä perustui profeettalliseen juutalaisuuteen ja sai hahmonsä varhaiskristillisessä apokalyptiikassa. Uusi aika liitettiin tuhatvuotiseen valtakuntaan sekä Jeesuksen toiseen tulemiseen. 1700-luvulla Charles de Secondat Montesquieu (1689–1755) ja Voltaire (1694–1778) nimittivät esprit généraliksi, esprit humainiksi ja génieksi erilaisten kulttuuritilanteiden ilmapiirejä, mitä seurasi Georg Wilhelm Friedrich Hegelin (1770–1831) termi zeitgeist, ajan henki. 1800–1900-lukujen vaihteessa kulttuurihistoriassa kysyttiin, voidaanko yhteiskunnallisesti merkittävät ilmiöt selittää poliittisen toiminnan ja valtiollisten laitosten kautta, onko talous historiallisen muutoksen moottori sekä määräävätkö kulttuuriset arvot tilan, jossa yhteiskunnallinen liike tapahtuu. Jokaisella aikakaudella nähtiin olevan oma

35 Kotkavirta & Sironen 1986, 9–18; Ollila 2003, 183–188.

36 Benjamin 1986, 53.

37 Paavolainen [1929] 1961, 114.

sielunelämänsä, jolloin historia eteni sosiaalipsyykkisenä kausaalisenä tapahtumaketjuna.³⁸

Nykyisin kulttuurihistoriassa aika ymmärretään moninaisena ilmiönä. Historiallisuus ei tarkoita enää sitoutumista edistykseen tai geneettiseen synnyin, kasvun ja rappeutumisen skenaarioihin vaan ilmiöiden sijoittumista aikaan ja tilaan. Aika ja tila havainnollistuvat moniaikaisuuden käsitteessä, ja se perustuu Fernand Braudelin (1902–1985) ajatukseen eripituisista ajankestoista, joita ovat pitkä kesto, konjunktuuri ja lyhyt kesto. Pitkän keston aika on hidas aika, joka kuvastaa ihmisen vuorovaikutusta luonnon, viljelymenetelmien, kauppateiden, kielen, mentaliteetin ja ihmisten välisten arkisten käyttäytymistapojen kanssa. Konjunktuuri etenee ajan pitkää kestoja nopeammin. Siihen kuuluvat sosiaalinen historia, taloudelliset järjestelmät, valtiot ja sodat. Lyhyen keston tai tapahtuman aika on lehdistön aika, jossa tapahtuvat sodat, rauhat, politiikka ja hallinnot. Ajantasot ovat läsnä jokaisena aikakautena samanaikaisesti. Ne muodostavat monikerroksisen nykyisyyden. Käytännössä aika jakautuu lukemattomiin eripituisiin kestoihin.³⁹ Sitoudun tutkimuksessani Braudelin aikakausimääritelmään.

Braudelin ajankestomallin tavoin hermeneutiikassa ihmisen oleminen liittyy aikaan ja tilaan. Ne ovat vuorovaikutuksessa muihin aikoihin ja tiloihin, jotka voivat sijaita menneisyydessä tai nykyisyydessä. Kari Immonen yhdistää nykyaikamalli-esimerkissään pitkän keston ja konjunktuurin jatkuvuuden genealogien – kuten Friedrich Nietzschen (1844–1900) ja Michel Foucault’n (1926–1984) – katkokseen, jossa ollaan kiinnostuneita historiallisten ilmiöiden ilmaantumisesta, toistumisesta ja hajaantumisesta tai katoamisesta. Katkos luo ainutlaatuisuuden ja erilaisuuden, mikä kyseenalaistaa jatkuvan edistyksen.⁴⁰

Aikakausitus auttaa tutkimuksessani jäsentämään suomalaisen yhteiskunnan henkistä ilmapiiiriä ja taideihanteita. Se auttaa paikantamaan sääty-yhteiskunnan murtumista ja demokratisoitumista, jolloin vaatetus ei enää paljastanut ihmisen yhteiskunnallista asemaa. Aikakausitus auttaa tulkitsemaan surrealististyyllisen muodin suhdetta suomalaiseen yhteiskuntaan ja kollektiiviseen pukeutumiseen, mitä seuraava kaavio havainnollistaa:

38 Immonen 2001, 11–14; Kotkavirta & Sironen 1986, 11.

39 Immonen 1996, 19–21, 50; Immonen 2001, 20–21; Korhonen 2005c, 157–161.

40 Immonen 1996, 21–24.



Kaavio 1. Fernand Braudelin ajankesto 1930–1950-lukujen Suomessa. Eripituisten ajankestojen ollessa läsnä samanaikaisesti muodostuu meneillään oleva monikerroksinen aikakausi.

Vasta itsenäistyneeseen Suomeen uudistukset tulivat 1930–1950-luvuilla Saksasta ja Pohjoismaista. Pariisi oli ollut eurooppalaisen hovikulttuurin keskus 1600-luvulta alkaen, mikä kuuluu pitkän keston ajan ilmiöihin. Kaupungin asema eurooppalaisen kulttuurin ja taiteen keskuksena jatkui yhä. Konjunktuurin tapahtumissa kapitalismi ja kommunismi sekä kansallismielisyys ja paneurooppalaisuus asetettiin vastakkain. Vuoden 1918 sisällissota jakoi suomalaisen yhteiskunnan kahtia, minkä vuoksi maan sisäpolitiikan tehtäväksi asetettiin kansallinen eheytytys. Haluttiin palata itsenäistymistä ja sisällissotaa edeltäneeseen fennomaaniseen kulttuuriin. Punaisia kannattanut köyhä kansanosa haluttiin integroida keskiluokkaiseen yhteiskuntaan. Eheytyksen keinoina käytettiin köyhän kansanosan asumisolojen sekä tulo- ja sivistystason parantamista. Sivistystasoa parannettiin yleisellä oppivelvollisuudella ja kansakouluverkostolla. Maatalousvaltaisessa Suomessa vastustettiin kaupungistumista perinteisten arvojen turmelijana. 1930-luvulla Suomi oli oikeistolainen tasavalta, mikä ohjasi kulttuuriyhteyksiä kohti Saksaa. Asetelma muuttui toisen maailmansodan päätyttyä. Kielikiista koski suomen ja ruotsin kielten asemaa. Lyseoissa opiskeltiin latinaa, saksaa ja ranskaa sekä toisen maailmansodan jälkeen yhä enemmän eng-

lantia.⁴¹ Lyhyen keston aikana aikakauslehtien kuvat levittivät muodin laajan yleisön tietoisuuteen. Muita muodin levityskanavia olivat taideteokset, elokuvat ja matkailu. Taidearvostelijat muokkasivat taideihanteita.

Tyyli

Tyyli-käsitteen⁴² avulla voidaan määritellä aikakauden kulttuurisen mallin rajat – se muodostaa sosiaalisen elämän ulkoisen muodon tiettynä aikakautena. Tyyli-käsitteen kehityksen voi jaotella karkeasti sykliseen ja teleologiseen kehitysmalliin. Tyyli määriteltiin 1900-luvun alkuun asti säännöllisenä muutoksena taiteessa. Giorgio Vasarista (1511–1574) lähtien tyylien synty ja häviäminen selitettiin biologisella vertauskuvalla 1800-luvun darwinismin tyylievoluutioon asti. Länsimainen taidehistoria jaettiin ajallisiin ja maantieteellisiin pää- sekä alatyyleihin. Luotiin yhtenäisiä taide-epookkeja, kuten keskiaika, renessanssi, barokki, rokokoo, kertaustyyli ja modernismi. Taideteoksen tyylliseen kokonaisuuteen liitettiin perspektiivi ja näkökulma, joka jakaantui kahteen perinteeseen: Immanuel Kantin (1724–1804) ajatteluun sekä darwinismiin ja Ernst Gombrichiin (1909–2001), jolle perspektiivin mukainen katsominen oli evoluution tulos. Leon Battista Albertille (1404–1472) maalaus oli ollut ikkuna maailmaan. Kuvan tyylliseen kokonaisuuteen liittyi perspektiivin ohella yksityiskohdan käsite.⁴³ Perspektiivin ja yksityiskohdan voi liittää myös vaate-tukseen, koska vaate sisältää komposition, joka koostuu kankaan määrästä, eri vartalonosien korostamisesta, vaatteen rakenteista ja mittasuhteista.

Tyylin syklinen ajattelumalli korvautui vuonna 1789 teleologisella kehitysmallilla. Friedrich Hegelin (1770–1831) teleologisessa historianmallissa maailmanhistoria jaksotettiin taiteen tyylikausien mukaan. Hegelin tyyli-käsitteeseen sisältyi kolmijako: maniera eli taiteilijan yksilöllisyys, stil eli teoksen ja taiteilijan suhteen tasapainottuminen sekä originalität eli aitous. Päämääränä oli vastakohtaisuuksien häviäminen, mihin johti teesi, antiteesi, synteesi -ke-

41 Anttonen 2006, 22; Mauriala 2005, 44.

42 1300-luvun Italiassa puhuttiin taiteen yhteydessä tyylistä joko yksilö- tai taiteilijaryhmän tyylinä. Tuolloin tyyli-terminä käytettiin manieraa, joka viittaa yhtenäiseen tapaan. 1600-luvulta lähtien alettiin käyttää latinan kielen kirjoituspuikkoa tarkoittavasta stilus-sanasta johdettua nimikettä stilo, style, joka käännettiin suomeksi tyyli. (Kallio 1998a, 66.)

43 Alberti 1998, 81–127; Bond 2002, 12; Kallio 1999b, 21; Kuusamo 1999, 59–60; Maffesoli 1995, 26–36; Stewen 1999, 99–107.

hityskulku. 1800-luvulla kehittyi ajatus tyylistä materiaalin taiteellisenä työstämisenä, jolloin päämääränä oli totuus eli teoksella tuli olla oma muoto ja se tuli valmistaa aidosta materiaalista. Taiteen organistista muototeoriaa tuki gestalt-teoria, jonka mukaan hahmo oli orgaaninen kokonaisuus. Alois Rieglin (1858–1905) tyyli oli älyllistä toimintaa, jolla ihminen vapautti itsensä luonnon jäljittelystä. Heinrich Wölfflinin (1864–1945) tyyli ilmaisi ajan tai sukupolven eetosta. Hän yhdisti ajan ja tyylin sekä kulttuurihistoriallisen tilanteen ja taiteelliset muodot *empfindung*-teoriansa elämäntunne-käsitteellä. Saksan kansallissosialistit arvostivat hänen kiinnostustaan kansan ja rodun muototutunteeseen. Erwin Panofsky (1892–1968) korosti optisen muodon määräytyvän sielullisista tekijöistä. Funktionalismissa tyyli ymmärrettiin ajan henkenä ja historismista irrottautuvana, mikä oli historiallista. Myöhemmin ikonografiset ominaisuudet alkoivat saada huomiota.⁴⁴

Nykyisin tyylistä puhutaan yleisellä ja yksityisellä tasolla. Kollektiivinen tyyli on aikakautta tai taiteilijaryhmää yhdistävä piirre. Siihen kuuluu periodityyli, joka hallitsee aikakautta ja suhdetta vallitsevaan aatteelliseen näkemykseen. Se on historiallisesti epäjatkuva ja sitoo taideteoksen laajaan kokonaisuuteen. Tiettyjä tyylinimikkeitä voi käyttää ylihistoriallisesti kuvaamaan samankaltaisia piirteitä eri aikakausien taiteessa. Tällaisia ovat barokki ja realismi, joka on kuvaustapa. Kulttuurityylit voivat syntyä yhä uudestaan ja tulkita saman ajatuksen uusien muotojen avulla. Tyylien välillä ei ole ehdottomia rajoja, vaan ne voivat olla tarttumia ja päällekkäisiä.⁴⁵

Yksilötyyli tarkoittaa taiteilijan teoksille ominaisia piirteitä. Tyylin voi määritellä yksittäisten teosten välille luoduksi suhderakenteeksi, joka näyttää taiteen pysyviä piirteitä ja murroksia. Osa tunnuspiirteistä voi olla helposti erotettavia osan ollessa vaikeasti havainnoitavia tunnuspiirteiden toistuvia kasaumia tai joidenkin näkyvien elementtien puuttumisia. Taiteessa tyyli ilmenee tekotapojen ja teoksen ulkoisten piirteiden toistuvuutena.⁴⁶

Tässä työssä tarkoitan modernismilla taidettyylejä, jotka syntyivät 1870-luvun impressionismista alkaen toiseen maailmansotaan asti, ja niiden jatkumia toisen maailmansodan jälkeen. Modernismi on yleisnimike taidettyyleille, jotka kapinoivat akateemisuuksia vastaan, katkaisivat siteet menneisyyteen sekä etsivät uusia ja poikkeavia ilmaisumuotoja. Modernisti tavoitteli ohimenevää, mikä heijastui taiteessa impressionistiseen hetkeen. Symbolistien esikuva Charles

44 Kallio 1999b, 25–53; Kuusamo 1999, 60–62; Saarikangas 1999, 263.

45 Kallio 1998a, 59–69; Kuusamo 1996, 115–204; Maffesoli 1995, 35, 70.

46 Kallio 1998a, 59–67.

Baudelaire (1821–1867) oli erottanut runokokoelmassaan *Pahan kukkia* (1857) taiteen ja moraalin toisistaan riettailla ja makaabereilla runoillaan, joissa oli harmittu muoto sekä tyyli. Taide oli osa irrationalismin nousua, jolla haluttiin säilyttää porvaristo. Taiteilijat vieraantuivat kapitalistisesta yhteiskunnasta, mistä uudet taidesuuntaukset ja l'art pour l'art -ohjelma kertoivat. Modernismiin kuuluivat katkos, perinteenvastaisuus ja pirstoutuneet kaupunkikokemukset.⁴⁷ Olavi Paavolainen kuvaili modernismin rikkonaiseksi ja nopeatahtiseksi suurkaupunkityyliksi 1920-luvulla:

Nuori taide on aina raisusti pyrkinyt aukomaan uusia uria ja tehostamaan omaa erikoisluonnettaan, ja taide, jonka nopeuden aikakausi on synnyttänyt, omaa luonnollisesti tämän ominaisuuden vielä suuremmassa määrin. Erikoisuuden tavoittelu on nykyhetken taiteelliselle modernismille muuttunut suorastaan intohimoksi. [...] He [taiteilijat] ovat käsittäneet, että tämän koneiden hallitseman maailman ja koneiden hallitseman ihmisen ymmärtämiseen ja kuvaamiseen kelpaa yhtä vähän romantiikka kuin realismikin. Se vaatii kokonaan uuden ajattelu-, tuntemis-, näkemys- ja kuvaustavan. On löydettävä uusi maailmantunto, uusi psykologia.⁴⁸

Modernismi tuli Suomeen kahtena aaltona. Ensimmäinen aalto tuli 1910-luvulla, ja toinen aalto seurasi 1940–1950-lukujen vaihdetta. Muotoilussa ja arkkitehtuurissa modernismi tarkoittaa irrottautumista kertaustyyleistä, koneellisen tuotannon pelkistämää koristeellisuutta, tarkoituksenmukaisuutta, rakenteellisuutta, materiaalien alkuperäistä kauneutta ja massatuotantoa.⁴⁹

Muita 1930–1950-lukujen modernismiin luettavia kollektiivisia tyylejä olivat antiikin Kreikan klassiselta kaudelta (400 eKr.) periytynyt 1920-luvun selkeämuotoinen uusklassismi, joka muuntui seuraavalla vuosikymmenellä funktionalismiksi. Suomen virallisessa taiteessa, kuten julkisissa taidehankinnoissa, suosittiin kansallista taidetta, jossa ihannoitiin sankarillista menneisyyttä.⁵⁰

Kansainvälisenä naisihanteena oli garconne, uusi nainen lyhyine hameineen ja miestenvaateetuksesta omaksuttuine jakkupukuineen. Nimitys garconne

47 Baudelaire [1857] 2011, passim.; Flaubert [1857] 2005, passim.; Kotkavirta & Sironen 1986, 9, 18; Teittinen 2008, 108, 112.

48 Paavolainen [1929] 1961, 120.

49 Sarje 2009, 16; Teittinen 2008, 108, 112.

50 Anttonen 2006, 83–97.

juontuu Victor Margueritten (1866–1942) romaaniin *La Garconne* (1922). Kirjan päähenkilönä on nuori nainen, joka haluaa järkyttää ja tehdä kaikenlaista kiellettyä.⁵¹ Garconnen synonyymeinä käytetään flapperia ja jatsityttöä, kun viitataan meikkaavaan, huvittelevaan ja urheilevaan naiseen, joka käy ansiotyössä.

Tässä tutkimuksessa liitän kollektiiviseen tyyliin surrealistisia teoksia yhdistäneet piirteet, jotka omaksuttiin vaatteisiin. Vaatteessa tyyli ilmenee ulkoisten piirteiden toistuvuutena. Tyylin ulkoiset piirteet voivat ilmentää vaateen viestiä: aikalaiset rinnastivat surrealismia bolsevismiin ja uusklassismin oikeistolaisuuteen. Uuden naisen miehiset vaatteet olivat yhteisöllisiä ja sosiaalisia, koska ne koskettivat useita ihmisiä ja häivyttivät sosiaalisia luokkarajoja. Yksilötyylinä tarkoitan muotitaiteilijoiden töille ominaisia piirteitä.

Muoti ja haute couture

Muoti⁵² tarkoittaa vallalla olevaa tai suosittua käytäntöä, ja se viittaa tuotteisiin, uutuuksiin, sosiaaliseen muotoon sekä muutoksen jatkuvaan tapahtumakulkuun. Muodissa voi nähdä muutoksen kautta ajallisuuden.⁵³ Vaikka muoti liittyy kaikkeen ihmisen tekemään, viittaa muodilla tässä tutkimuksessa vaatetukseen. Pukeutumisessa muoti ilmenee vaatteissa ja ulkoasussa. Muoti on sosiaalinen ilmiö. Muodissa voi nähdä esteettisyyden, identiteetinilmaisun ja sosiokulttuuriseen viiteryhmään samastumisen tai siitä erottumisen. Muoti hyväksytään, jos kuluttajat pitävät sitä sosiaalisesti sopivana, tosin kaikki kuluttajat eivät omaksu kaikkia muoteja.⁵⁴

Eurooppalainen muoti syntyi 1300-luvulla Apenniinien niemimaan kaupunkivaltioissa keskuksinaan Milano, Venetsia ja Firenze, jotka olivat poliittisesti itsenäisiä sekä taloudellisesti ja taiteellisesti kehittyneitä. Muoti levisi Eurooppaan ristiretkien seurauksena, koska ristiretkillä eurooppalaiset pääsivät näkemään Lähi-idän ylellisiä vaatteita. Aasialaisissa kulttuureissa kilvoiteltiin jo tuolloin muotivaatteilla. Muotivaatteet symboloivat valtaa, ja muoti näkyi kuninkaiden vaatteissa ja miesten univormuissa. Kaupunkivaltioista muoti levisi Burgundin hoviin ja edelleen Espanjaan, josta tuli 1500-luvulla politiikan,

51 Margueritte [1922] 1978, passim.; Seeling 2001, 86.

52 Muoti-sana perustuu latinan kielen sanaan *modus*, joka tarkoittaa oikeaa mittaa, sääntöä ja tapaa (Bond 2002, 11).

53 Koskennurmi-Sivonen 2002, 3–4; Koskennurmi-Sivonen 2000, 5.

54 Koskennurmi-Sivonen 2002, 3–4; Koskennurmi-Sivonen 2000, 5.

talouselämän ja muodin hallitseva maa. Seuraavalla vuosisadalla poliittinen ja taloudellinen valta siirtyivät Ranskaan ja Hollantiin muodin ohella. Ranskan hovista tuli muodin johtaja seuraaviksi vuosisadoiksi. Sanontaa *à la mode* [muodissa/muodikas] alettiin käyttää Ranskassa 1600-luvun puolivälissä. Ranskalainen muoti kulkeutui myös Pohjolaan, ja ruotsalainen aatelisto pukeutui ranskalaiseen tapaan. Ei edes Suomen autonominen asema Venäjän osana muuttanut asiaa, koska pariisilaista muotia seurattiin Tukholman tavoin myös Pietarissa ja Moskovassa.⁵⁵

Uusi aikakausi teki suurkaupunkien kaduista julkisia näyttäytymispaikkoja, joiden varsilla kuljeskelleiden ihmisten muodostama katsojien ja katsottavien välinen suhde kiinnitti huomion vaatetuksen muodikkuuteen. Georg Simmel määritteli länsimaisen uuden aikakauden muodin liittyvän pirstaloituneeseen suurkaupunkikokemukseen. Muoti vaihteli sitä nopeammin, mitä hermostuneempi aikakausi oli, koska muodin taustalla oleva vaihteluntarve kiihtyi yhtä aikaa hermostuneisuuden kanssa. Nopeutuneen vaihteluntarpeen seurauksena muoti muutti jatkuvasti yhteiskunnallisia muotoja, pukeutumista, estetiikkaa ja tyyliä.⁵⁶

Caroline Evans ja Minna Thornton toteavat muodin olevan järjestelmällistä, rakennettua ja nopeaa tyylien vaihtelua, jota sosiaalinen liikehdintä sekä kaupungistumisen aiheuttama ihmisten vieraantuminen juuristaan edistävät. Muodissa pyritään muuntamaan luonnollisen epämuodin, kuten kansanpukujen, vertauskuvat mielivaltaisiksi merkeiksi. Niinpä muotivaate johtaa vartalon keskusteluun luonnon ja kulttuurin kanssa muodostamalla vastakohdan luonnollisen ja keinotekoisien välille.⁵⁷ Evansin ja Thorntonin määritelmään voi lisätä muodin tavan vuoroin kehittää ja taannuttaa vaatetusta: muotiin ei liity aina eteenpäin suuntaava kehitys, vaan muoti voi kuljettaa vaatetusta kehityksessä taaksepäin, kuten tapahtui toisen maailmansodan jälkeen new lookin kohdalla sen palautettua kureliivit käyttöön.

Tarkastellessaan naistenvaatetukseen liittyvää muotia Evans ja Thornton kirjoittavat, että muoti on erilaisten ulkomuotojen kokeilua, mikä kyseenalaistaa kulttuuriset merkitykset. Tarkastelemalla muotia feministisestä ja yksilökeskeisestä näkökulmasta he toteavat, että muoti on sekä vartalon esteettistä pukeamista että naisellisuuden määrittelyä. Muoti määrittää naisen suhtautumistapaa kuvaansa, se tuottaa kuvia naisista naisille. Muotivaatteisiin pukeutuminen on

55 Bond 2002, 11; Kopisto 1997, 9; Steele 2006, 17–24.

56 Simmel [1923] 1986, 31, 36, 69; Simmel [1895–1917] 2005, 28.

57 Evans & Thornton 1989, 9–26.

itsen kuvausta.⁵⁸ Miesten pukeutuminen tuottaa naisten pukeutumisen tavoin kuvia miehistä miehille ja muokkaa heidän suhtautumistapaansa kuviinsa. Vä-lillisesti myös kuvat naisista muokkaavat kuvia miehistä ja päinvastoin. Mutta onko muoti aina esteettistä? Surrealismissa esteettisyys oli toissijaista.

Michel Maffesolin mukaan ihminen kaunistaa kehoaan tullakseen huoma-tuksi, jolloin yksilöllisyys ilmentää heimollista mielihyvää. Muoti ilmaisee yh-teenkuuluvuutta muiden kehollisten, eleellisten ja kielellisten matkimistapojen kanssa. Lopulta nämä piirteet luovat yhteenkokoavan ilmapiirin, josta on vai-keaa irrottautua.⁵⁹ Kaupunkikulttuurissa syntynyt muoti voi kuitenkin näyttää epäesteettiseltä eri ympäristössä tai eri aikakaudella. Valtaosa ihmisistä irrot-tautuu kaupallisesta muodista yksilöllisillä pukeutumistyyleillään, mihin vai-kuttavat heidän ammattikuviansa ulkonäkövaatimukset, sosiaalinen asemansa, varallisuutensa ja arvomaailmansa. Silloinkin vaatetuksella tavoitellaan yhteen-kuuluvuutta. Muoti voi ilmetä kaupallisen vaatetuksen lisäksi yhteiskunnan eri sosiaalisten kerrosten pukeutumisessa, kuten ammattikuntien käyttämissä vaa-tetustyyleissä, jotka perustuvat alan etikettiin, mutta jotka pidetään ajanmukai-sina ja aikakauden henkistä ilmapiiriä ilmentävinä.

Roland Barthes jäsentää muodin seuraavasti: jos ihminen ostaa enemmän vaatteita kuin hän ehtii kuluttaa, kyse on muodista. Kyseessä ei ole muoti, jos vaate korvataan uudella sen loppuunkulumisen jälkeen tai vaateen käyttöä jat-ketaan sen luonnollisen kulutusajan yli.⁶⁰ Näen Barthesin kuvaileman käytök-sen kertovan yksilön kulutuskäyttäytymisestä, johon vaikuttavat tämän arvo-maailma, varallisuus ja toisinaan myös sosiaalinen asema.

Muoti koskee joissain yhteisissä visuaalisissa koodeissa tapahtuvia muutok-sia, joiden vaihteluista luemme käyttämistämme vaatteista⁶¹. Tässä tutkimuk-sessa tarkoitan uuden aikakauden muodilla Evansin ja Thorntonin määritelmää muodista nopeana tyylien vaihteluna, joka liittyy kaupungistumiseen. Vaate-tuksessa muoti viittaa asuun kokonaisuutena sisältäen dekoraatiot ja vaatekap-paleet. Surrealistinen tyyli oli yksi 1930-luvun vaatetukseen liittyneistä muo-ti-ilmiöistä, jotka sijaitsivat lyhyen keston ajassa mutta joiden taustana olivat konjunktuurin tapahtumat, minkä seuraava viitekehyskaavio osoittaa:

58 Evans & Thornton 1989, 9–26.

59 Maffesoli 1995, 65–66.

60 Barthes 1990, 298.

61 Davis 1994, 14.

muotitaiteilijan yksilötyyli		
uusi aikakausi	taidetyylit: uusklassismi, kansallinen taide, surrealismi	muodit: surrealistinen tyyli, new look

Kaavio 2. Aikakauden, periodityylin ja muodin vuorovaikutuksen tuloksena syntyy muoti-taiteilijan yksilötyyli.

Haute couture. 1930–1950-luvuilla muoti ilmeni haute couturessa. Haute couturen kulta-aika kesti 1800-luvun lopusta toista maailmansotaa seuranneisiin vuosiin. Haute couturella tarkoitetaan nimekkäiden muotitaiteilijoiden yksittäiskappaleina valmistamia vaatteita, jotka esitellään yleisölle kaksi kertaa vuodessa muotinäytöksessä yleisen muotisuunnan näyttämiseksi. Nimikkeellä viitataan taidokkaaseen ompeluun ja taiteelliseen vaatetussuunnitteluun. Haute couture -vaatteet valmistetaan käsityönä salongissa, jossa muotitaiteilija eli couturier johtaa kolmea ateljeeta. Ensimmäisessä ateljeessa valmistetaan pel-lavakankaasta toile, josta kehitetään vaateen kaava. Toisessa ateljeessa vaate valmistetaan. Vaatekappale sovitetään asiakkaan ylle vähintään kolme kertaa. Kolmannessa ateljeessa valmistetaan asusteet. Haute couturen keskuksena on Pariisi. Jotta tuotantoa voisi kutsua Ranskassa haute coutureksi, tulee salongin olla jäsenenä Chambre Syndicale de la Haute Couturessa. Muiden salonkien laadukasta ja käsin valmistettua tuotantoa voi kutsua coutureksi. Järjestö perustettiin valvomaan vaatteiden kopiointia, mutta se järjestää myös alan koulutusta ja toimii ammattiyhdistyksenä.⁶²

Englantilainen Charles Frederick Worth (1825–1895) perusti Pariisiin vuonna 1858 ensimmäisen varsinaisen haute couture -salongin. Worth ryhtyi signeeraamaan vaatteitaan kuin taideteoksia. Hän esitteli uusia kankaita sekä vaatetustyyliä kahdesti vuodessa kevät–kesä- ja syys–talvi-kausiksi, mikä toi muotiin myyntiä lisäävän jatkuvan muutoksen. Worth yhdisti työssään englan-

62 Davis 1994, 107, 138; Kopisto 1997, 9–13; Koskennurmi-Sivonen 2008, 50; Lewenhaupt 2003, 18–20; Seeling 2001, 15, 633.

tilaisen puvunvalmistustaidon ranskalaiseen loistokkuuteen. Asiakkaina olivat aatelis- ja porvarisnaiset. Ansiotyössäkäynti toi muodin yhä useamman naisen ulottuville. Demokratisoitumisesta huolimatta muoti jakoi yhä ihmiset sosiaalisiin luokkiin, ja ylemmät yhteiskuntaluokat halusivat erottua muodin avulla alemmista luokista.⁶³

Luokkatietoisuuden ohella muotiin liittyi kokemus eksoottisesta, koska muoti oli usein peräisin ryhmän ulkopuolelta, mikä loi ryhmälle yhteisen sosiaalisuuden sekä korosti muodin uutuutta ja muutosta aiempaan muotiin nähden. Pariisiin syntyi ensimmäisen maailmansodan jälkeen uusi muotitaiteilijoiden sukupolvi, kun kaupunkiin saapui ulkomaalaisia muotitaiteilijoita. Heidän mukanaan tuomiensa kansallisten vaikutteiden ohella muodin visuaaliseen kieleen vaikuttivat naisten työskentely kodin ulkopuolella, urheilu, tanssi, autoilu ja Hollywoodin elokuvat. Muotiin liittyi kaupallistuminen: vaatteita alettiin tuottaa, jotta niistä tulisi muotia.⁶⁴

Suomalaiset muotitaiteilijat matkustivat Pariisiin nähdäkseen viimeisimmät muutokset muodissa ja saadakseen vaikutteita sekä ehkä myös liittyäkseen osaksi kansainvälistä maailmaa. Pariisi menetti asemansa muodin pääkaupunkina toisen maailmansodan ajaksi, kun saksalaiset miehittivät osan Ranskaa. Työskentely jatkui joissain Pariisin salongeista. Asiakkaina olivat saksalaiset, jotka yrittivät siirtää kaupungin vaatetusalan Berliiniin ja Wieniin. Osa muotitaiteilijoista siirtyi työskentelemään Ranskan miehittämättömälle alueelle, ja loput pakenivat maasta.⁶⁵

Toisen maailmansodan jälkeen haute couturesta tuli kallis tuotantomuoto. Sen rinnalle kehittyi valmisvaateteollisuus eli konfektio, joka tarkoittaa heikolaatuista massatuotantoa. Ranskalaiset valmisvaatetehtailijat esittelivät prêt-à-porter'n, joka on laadukasta teollista vaatetustuotantoa. Haute couturen ahdinko huomattiin Suomessa. Vaikka länsimaiset suurkaupungit kilpailivat Pariisin kanssa asemasta muodin pääkaupunkina, Suomessa Pariisi ja haute couture-puvut nähtiin yhä muodin lähteinä.⁶⁶ Suomessa haute couturea vastasi salonkimuoti, joka tarkoittaa käsin valmistettuja yksilöllisiä ja laadukkaita vaatteita. Pariisilaisten muotitaiteilijoiden tavoin salongeissa suunniteltiin malleille näi-

63 Bond 2002, 16, 71; Buckley & Fawcett 2002, 4–54; Ewing 2001, 58; Simmel [1923] 1986, 30; Simmel [1895–1917] 2005, 102–103; Seeling 2001, 15–16.

64 Ewing 2001, 99, 114; Simmel [1895–1917] 2005, 103–104.

65 Ewing 2001, 139, 141; Steele 2006, 263–264; Viiva 1937c, 21.

66 Koskennurmi-Sivonen 2008, 106–107; Silvia 1956, 26.

den yksilötyyleihin sopineet pienet mallistot. Käsityö vaatteiden tekemisessä oli keskeistä haute couturessa ja salonkimuodissa.⁶⁷

Bricolage

Tarkastelen suomalaisten muotitaiteilijoiden tapaa suunnitella vaatteita antropologi Claude Lévi-Straussin bricolage-käsitteen kautta. Käsitettä käytetään henkilöstä, joka tekee kulttuuria mistä tahansa materiaalista. Muotitaiteilija voi työskennellä bricolagen avulla. Silloin hän työskentelee käsin sekä käyttää tavallisuudesta poikkeavia menetelmiä, välineitä ja materiaaleja. Käsityöläinen käyttää yleensä alalleen suunniteltuja erikoistyövälineitä ja tuotteen käyttötarkoitukseen tarkasti valittuja materiaaleja. Bricolageissa käytetään mitä tahansa välineitä ja materiaaleja. Bricolageissa asetetaan jonkin asia uuteen vertauskuvalliseen asemaan, jolloin sen alkuperäinen merkitys muuttuu.⁶⁸

Vaatetussuunnittelussa bricolage on jatkuvaa vanhan ja käytetyn materiaalin sekä menneiden periodityyliin uudelleen järjestämistä ja uudistamista funktion tai efektiin aikaansaamiseksi. Työskentely voi olla harkittua tai improvisoitua. Vanhoja materiaaleja ja tyyliä yhdistetään, jolloin syntyy uusi tuote. Tuotteessa vanhat materiaalit ja tyylit saavat uuden merkityksen. Ne ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja muodostavat uusia merkityksiä myös suhteessa toisiinsa. Eri ryhmät voivat käyttää bricolagea ja sen avulla tuotettuja uusia merkityksiä tunnuksenaan. Esimerkiksi 1950-luvulla keskiluokkaan kuuluneet englantilaiset teddy-pojat pukeutuivat edwardiaanisen aateliston tyylin (1841–1910) mukaisesti pitkiin takkeihin, joissa oli samettikaulukset. Myös surrealismissa asioiden totuttuja merkityksiä purettiin asettamalla yhteensopimattomia asioita yhteistä taustaa vasten, jolloin asioiden merkitykset muutuivat.⁶⁹

Bricolage sekä muistuttaa pastissia ja intertekstuaalisuutta että eroaa niistä. Kun kyseessä on pastissi, taiteilija jäljittelee jotain tyyliä tai tunnetun taiteilijan tyyliä tai tekniikkaa. Hän voi myös lainata tämän aiheita joko osoittaakseen arvostusta tai ivataakseen. Myös intertekstuaalisuudessa taiteilija voi lainata tunnettuja kuvia tai niihin kuuluvia merkityksiä. Pastissi on tietoinen laina, kun taas intertekstuaalisuus voi olla tiedostamaton. Bricolage muistuttaa

67 Aikasalo 2000, 187, 189; Koskennurmi-Sivonen 2008, 50, 106; Kopisto 1997, 71–72, 117; Koskennurmi-Sivonen 2002, 1–3; Lappalainen & Almay 1996, 18.

68 Barnard 2007, 179–192; Hebdige 1993, 104; Lévi-Strauss 1966, 16–18; Tarasti 1990, 58.

69 Barnard 2007, 180–184; Hebdige 1993, 103–105; Siukonen 2013, 95.

pastissia ja intertekstuaalisuutta, käsitteet viittaavat menneeseen. Mutta toisin kuin pastississa, bricolageessa menneisyyden materiaaleista ja tyyleistä tuotetaan uusia merkityksiä. Bricolagea ja intertekstuaalisuutta yhdistää ajatus, että kaikki on jo keksitty eikä kukaan voi sen vuoksi enää keksiä uutta. Teoksessa merkitysten verkosto jatkuu loputtomiin, minkä vuoksi teos ei tule koskaan valmiiksi.⁷⁰ Bricolageessa tekijä voi olla kuka tahansa. Käytän tutkimuksessani käsitettä bricolage, koska pastissi ja intertekstuaalisuus eivät kata tarvettani kokonaan.

Pariisi kaupunkielämän, taiteen ja muodin keskuksena

Uuden aikakauden kokemukseen kuuluivat suurkaupungit. Euroopassa kaupungistuminen oli vilkkaimmillaan 1800–1900-lukujen vaihteessa. Suurkaupunkien väenpaljous mahdollisti yksilön erottautumisen joukosta ja sulautumisen johonkin toiseen ryhmään. Erottautumiseen liittyi flanöörismi, mikä tarkoitti vapautta liikkua kaupungin julkisilla paikoilla. Flanööri tarkkaili kaduilla kuljeskelleita ihmisiä ja asettui toisten katseltavaksi.⁷¹

Pariisi oli eurooppalaisen kaupunkielämän, taiteen ja muodin keskus toiseen maailmansotaan asti. Modernismi syntyi Pariisissa, josta se levisi ympäri maailmaa:

Koko moderni taide ja etenkin [ensimmäisen maailman-] sodan jälkeinen on puhtaasti kaupunkilaistaidetta, mutta niin kuin kaupunki nykyisin kauko- ja liikenneyhteyksien välityksellä hallitsee maaseutua, niin ulottaa taidekin sinne vaikutuksensa. Samasta syystä on myöskin sen luonne kansainvälinen, aivan kuten lääkkeet tai puhelin. [...] Me elämme valtavaa aikaa, täynnä ristiriitoja, täynnä tragiikkaa, mutta täynnä ihania mahdollisuuksia. Me emme enää huuda itseämme käheiksi futuristien tapaan veturin nähdessämme, ja 'ismien' taiteenkieltämisen ja houreisen etsiskelyn tuloksena on meillä nyt käsissämme mahdollisuudet uusien aiheiden vaatiman muodon ja tyylin luomiseen.⁷²

Muodista tuli kadulla visuaalinen näytös, joka luonnehti suurkaupunkia. Muotia levitettiin tavaratalojen avulla. Pariisin asema eurooppalaisen muodin

70 Barnard 2007, 180–181; Elovirta 1998, 248; Keskinen 2008, 110.

71 Mauriala 2005, 124; Hapuli 1992, 101.

72 Paavolainen [1929] 1961, 31.

pääkaupunkina juontuu 1600-luvulle Aurinkokuninkaan hoviin. Aurinkokuningas halusi näyttää, että Ranskassa oli Euroopan mahtavin hovi, edistämällä muotia, minkä vuoksi hän järjesti ylellisiä juhlia ja asetti pukeutumissääntöjä. Koska hän oivalsi vaatetuksen vertauskuvallisen merkityksen, Pariisiin kerääntyivät räätäleitä, ompelijoita ja modisteja vaatettamaan hovin ja sen vieraat sekä varakkaat porvarit.⁷³

Pariisin asemaa muodin pääkaupunkina vahvistivat Napoleon III:n aikainen (1852–1870) uudisrakentaminen ja markkinatalouden kehittyminen. Pariisiin rakennettiin julkisia tiloja, kuten kahviloita ja puistokatuja, joiden varsilla oli penkkejä katselijoille. Kaupungista tuli julkinen tila, joka sai ihmiset poistumaan kotoaan julkisiin huvituksiin. Julkinen esiintyminen vaikutti vaatetukseen, ja katsojien ja katsottavien välinen suhde kiinnitti huomion vaatetuksen muodikkuuteen ja teki muodikkuudesta kilpailun. Muodin määrääjänä oli hovin sijaan yksilöiden muodostama yhteisöllinen ja lyhytkestoinen maku. Kirjailijat ja taiteilijat kuvasivat muotia, jota levitettiin ihmisten tietoisuuteen myös aikakauslehdillä. Pariisiin ilmestyivät sosiaaliset uuden elämän ilmiöt suurkaupungeista ensimmäisenä. Kaupungissa järjestettiin maailmannäyttelyitä, joissa esiteltiin teknologian uutuuksia, historiallisia ja eksoottisia idyllejä sekä muotia. Tavoitteena oli viihdyttää työläisiä.⁷⁴

Pariisi veti puoleensa ulkomaalaisia taiteilijoita, muotitaiteilijoita ja matkailijoita. Myös suomalaiset matkustivat kaupunkiin. Toisensa tuntenneet Gurli Sevón-Rosenbröijer ja Irja Spira kirjoittivat 1920-luvun lopulta lähtien kotimaahansa kuulumisia Pariisista. Sevón-Rosenbröijer oli suomalaisten salonkien yhteyshenkilö ja *Uuden Suomen* kirjeenvaihtaja usean vuosikymmenen ajan. Hän perusti Pariisiin *Bureau Finlandia* -tiedonantotoimiston opastamaan Ranskaan matkaavia. Spira työskenteli *Helsingin Sanomien* ja useiden aikakauslehtien kirjeenvaihtajana, kääntäjänä⁷⁵ ja kustantajana perustamassaan *Les Editions Nord* -kustantamossa vuodesta 1949 alkaen.⁷⁶

Sevón-Rosenbröijer ja Spira olivat kansainvälisiä uusia naisia, jotka halusivat kotoistaa suomalaiset osaksi maailmaa, joka muuttui kiihtyvää vauhtia. Heidän

73 Buckley & Fawcett 2002, 4–54; Steele 2006, 20–23.

74 Benjamin 1986, 48–49; Steele 2006, 15, 136; Willms 1997, 334–338.

75 SKS:n kirjailijamatrikelissa ei mainita, mihin aikakauslehtiin Spira kirjoitti. Hän käänsi ranskan kielelle seuraavat romaanit: Toivo Pekkanen: *A l'ombre de l'usine*, 1942; Artturi Leinonen: *Selma*, 1943; Tuomi Elmgren-Heinonen: *Petite Lotta: roman pour les jeunes*, 1944; Ensio Rislakki: *Journal d'un ermite en Laponic*, 1946.

76 Hapuli 2003, 66–70.

lisäkseen Pariisiin matkusti muitakin suomalaisnaisia, joita houkuttelivat kaupungin häikäisevät valot ja kokemus erilaisuudesta. Naisten matkustaminen Pariisiin irrotti heidät kodista, joka liitettiin naiseuteen. Julkinen tila oli kuulunut miehille.⁷⁷

Sevón-Rosenbröijerin tulkitsema Pariisi oli suurkaupunki, jonka vuokrakasarit ahmivat tilaa taiteilijoilta ja pieniltä puistoilta; tavaratalot ja turistivirrat valtasivat kadut. Hän kuvaili Pariisin puistokatuja kauniiksi kokonaisuuksiksi myymälöineen, kahviloineen ja kansainvälisine ihmisineen. Puistokatuja kauheuden vuoksi kannatti liikkua kävellen, jotta ehtisi nähdä mahdollisimman paljon. Sevón-Rosenbröijer näki puistokatuja pitkin kuljeskelleiden aikalaistaistensa lyhyiden ja kiharrettujen hiusten, silkipukujen ja korujen muistutuksen kauneudessaan menneiden aikakausien pukuja.⁷⁸ Hänen pariisilaisnaisten vaatekuvasta kohtaan tuntemansa ihastus kuvastaa kaupungin ja sen katujen asemaa muodin lähteenä.

Walter Benjamin (1892–1940) kirjoitti Pariisin kaupunkielämästä flanöörin näkökulmasta. Flanööri asettui suurkaupungin ja keskiluokan väliin, eikä kumpikaan niistä saanut häntä täysin valtaansa. Hän etsi turvaa joukosta, jonka kautta tuttu kaupunki antoi hänelle merkkejään fantasmagoriana. Kaupunki oli sekä maisema että olohuone, jotka yhdistyivät tavaratalossa, flanöörin turvapaikassa. Tavaratalot, puistokadut, museot, taidegalleriat ja kansalliset monumentit näyttäytyivät Benjaminille fantasmagorian syntypaikkoina. Vaikka suurkaupunkimaista ylellisyyttä ja loistoa oli ollut jo aiemmin, niiden maallisuus ja julkinen saatavuus olivat uutta. Benjaminin fantasmagoria-käsite perustui visuaalisille, tahallisesti aiheutetuille nautinnollisille harhoille ja Karl Marxin (1818–1883) fetisismiteorialle. Marxin fetisismiteorian mukaan kapitalismissa ihmisten sosiaaliset suhteet muistuttavat esineiden välisiä fantasmagorisoituja suhteita. Silloin tavarat vaikuttavat eläviltä ja ihmisten kanssa suhteessa olevilta itsenäisiltä olennoilta.⁷⁹

Tavanomaisesti flanöörit miellettiin miehiksi, naisten katsottiin olevan osa flanöörien tarkkailemaa kaupunkinäytelmää. Flanööri oli katujen tulkitsija, kaupungin katsoja, havainnoija, lukija ja kaupunkia koskevien tekstien tuottaja, minkä perusteella suomalaisia Pariisia kartoittaneita naisia voi kutsua flanöö-

77 Hapuli 2003, 11–16, 70.

78 Sevón-Rosenbröijer 1928, 18, 117.

79 Benjamin 1986, 52; Kortelainen 2002, 43–44.

reiksi. Tavarataloissa yhdistyivät flanöörille ominaiset vaeltelu ja katseennautinto.⁸⁰

Taiteilijat vaihtavat ajatuksiaan kahviloissa

Pariisissa flanöörin kuljeskelemia puistokatuja reunustivat hinnoiltaan edulliset kahvilat, ravintolat ja teatterit, missä taiteilijat ja keskiluokka tapasivat toisiaan. Taiteilijakahvilat kuuluivat länsimaiseen uuden aikakauden kaupunkielämään. Gurli Sevón-Rosenbröijer kiinnitti huomiota Montparnassen kahvilapaljouteen: ennen oli Montmartren kukkulan laki ihastuttanut taiteilijoita näköalallaan ja romanttisilla kujillaan, kunnes vuokrataloja alettiin rakentaa joka puolelle. Niinpä taiteilijat kerääntyivät kahviloihin, jotka sijaitsivat Montparnassen taidekoulujen lähellä. Vuonna 1928 kahviloiden terassit suorastaan peittivät kadut ja taiteilijat tungeksivat puistokaduilla.⁸¹

Pariisi saavutti asemansa taiteen pääkaupunkina 1800–1900-lukujen vaihteessa Italian kaupunkien ja Düsseldorfin jälkeen. Ensimmäisen maailmansodan päätyttyä Pariisiin kerääntyi kansainvälisiä taiteilijoita ja älykköjä, jotka tapasivat toisiaan Saint-Germain-des-Présin taiteilijakaupunginosan kahviloissa. Kahviloista tuli suosittuja, koska taiteilijat asuivat usein ränsistyneissä hotelleissa, joiden huoneissa ruoanlaitto oli kielletty. *Deux Magots* -kahvila oli suosittu taiteilijoiden, kirjailijoiden ja poliitikkojen keskuudessa. Jean-Paul Sartre (1905–1980) kirjoitti *Café Floressa* kuusi tuntia päivässä. Siellä kävivät hänen lisäksi surrealistit. 1930-luvulla Pariisiin tuli yhä enemmän taiteilijoita ja kirjailijoita koko Euroopasta heidän paettuaan kotimaistaan totalitaarisia hallintoja.⁸²

Café Floren ohella surrealistit kokoontuivat useissa muissa kahviloissa, kuten *Café Certassa*, joka sijaitsi Passage de l'Operalla kaukana Seinen vasemman rannan taiteilijoiden ja älykköjen suosimista paikoista. Kahvila *Cyrano* sijaitsi lähellä André Bretonin asuntoa. *Cyrano* oli prostituoitujen, huumekauppiaiden ja rahanvaihtajien suosima paikka.⁸³ Irja Spira tapasi siellä surrealisteja ja kirjenvaihtotoverinsa, jotka kertoivat hänelle surrealistien edesottamuksista:

80 Hapuli 2003, 154–164.

81 Sevón-Rosenbröijer 1928, 57; Willms 1997, 291–292.

82 Beevor & Cooper 2009, 376–378; Gale 2002, 322.

83 Gale 2002, 216; Klingsöhr-Leroy 2006, 16.

Mutta kuinka ollakaan, kesken kaiken kirjeenvaihtotoverini Georges Malkine Nizzasta tupsahti lomailemaan Pariisiin. Olin saanut hänen valokuvansakin jossakin välissä. Hänet oli, kissa sylissä, valokuvannut ihailemani suuri taiteilija Man Ray. [...] Sovimme tapaamisesta Café de la Régéncessa Palais Royalilla. Ja tietenkin me puhuimme siellä surrealisteista, heidän kirjoistaan, taiteilijoistaan, mielipiteistään, politiikattomasta politiikasta. En ollut ylenpalttisen ihastunut heidän aiheettomiin skandaaleihinsa. He sitä paitsi riitelivät aina. Joku paiskattiin pois porukasta ja joku toinen tuli tilalle. Cyranon kahvilaankin minut vietiin kuulemaan heidän puheitaan. En päässyt innostumaan, mutta ehkäpä syynä olikin Georges Malkine itse, kiiltokuva, jota ei sopinut raapaista.⁸⁴

Breton kirjoitti ensimmäisessä surrealismin manifestissaan (1924), miten hän otti sanan surrealismi käyttöön vuosien 1918–1919 aikoina. Samassa yhteydessä hän nimitti Spiran kirjeenvaihtoveria Georges Malkinea (1898–1970) ja Man Rayta (1890–1987) surrealisteiksi. Spira muutti Pariisiin vuonna 1924 ja aloitti kirjeenvaihdon Malkinen kanssa samana vuonna. Toverukset tapasivat toisensa Pariisissa 1920-luvun lopulla, ja keskustelivat alusta lähtien Bretonista. Todennäköisesti Spira tunsi jo tuolloin nimityksen surrealismi, koska hän tilasi surrealistien lehteä *La Révolution Surréaliste*, joka ilmestyi vuosina 1924–1929. Hän oli opiskellut ranskaa koulussa, mistä huolimatta hän joutui turvautumaan sanakirjaan alkuaikoina.⁸⁵

Pariisin yksi kuuluisimmista taiteilijakahviloista oli Jean Cocteaun (1889–1963) näytelmänsä mukaan nimeämä *Le Boeuf sur le Toit*, jossa surrealistit ja muotitaiteilijat kävivät keskusteluitaan. Siellä vieraili myös Spira sekä dadaisti Max Jacob (1876–1944), jonka hän tunsi. Kahviloissa järjestettiin taiteilijoita innoittaneita kokoontumisia ja happeningeja. Surrealistit aiheuttivat vuonna 1925 *La Closerie des Lilas* -kahvilassa kohun potkimalla pöytiä nurin ja huutamalla ”Alas Saksa, alas Ranska!” symbolistirunoilija Saint-Pol-Roux’lle⁸⁶ (1861–1940) järjestetyssä iltamassa.⁸⁷

Sevón-Rosenbröijer kuvasi taiteilijoiden suosimia Montparnassen kahviloita, kuten *Café de la Rotondea*, jossa käytiin keskusteluja taiteen ohella politiikasta, uskonnosta ja kirjallisuudesta. Ajatustenvaihdon lisäksi taiteilijat järjestivät

84 Spira 1989, 56.

85 Breton [1924] 1988, 321–322; Spira 1989, 42–47.

86 Alkujaan Paul-Pierre Roux.

87 Spira 1989, 65, 70; White 1995, 45.

kahviloissa taidenäyttelyitä, joita aikalaistaiteesta kiinnostuneet kävivät katso-massa.⁸⁸

Sevón-Rosenbröjjerin tavoin virkanainen ja kirjailija Katri Palola kirjoitti suomalaisille kuulumisia Pariisista. 1920-luvun Pariisi oli ollut iloinen kaupun-ki, sitä vastoin Palolan 1930-luvun Pariisi oli tunnelmaltaan vaisu. Wall Streetin vuonna 1929 tapahtuneen pörssiromahduksen aiheuttama maailmanlaajuinen lama vähensi iltaelämää. Pariisi muuttui raskaan työn kaupungiksi, ja huvittelu kuului enää matkailijoille. Useista eri kansallisuuksista koostunut Pariisi tarjosi vierailijoilleen vaihtelevia näkymiä ja oli kuin luotu pitkille kävelyille sekä ve-telehtimiselle. Taiteilijakaupunginosat muuttuivat turistien suosimiksi nähtä-vyyksiksi.⁸⁹

Saksalaiset miehittivät Pariisin kesäkuussa 1940 toisen maailmansodan aika-na. Miehitys sulki kaupungin ulkomailta elokuuhun 1944 asti. Taiteilijat jou-tuivat pakenemaan Amerikan Yhdysvaltoihin, koska Adolf Hitler (1889–1945) julisti modernismin rappiolliseksi. Hän halusi sterilisoida surrealistit. Pariisi menetti asemansa uuden taiteen syntypaikkana, ja Amerikan Yhdysvallat, Sak-sa sekä Italia alkoivat houkuttaa nuoria taiteilijoita.⁹⁰

Toisen maailmansodan jälkeen Pariisi oli Spiran mukaan muuttunut kau-punki, se oli amerikkalaistunut. Kaupunkiin saapui jälleen suomalaisia. Vaikka Pariisissa oleskeli suomalaisia taiteilijoita jo ennen toista maailmansotaa, tutus-tuminen ranskalaisiin taiteilijoihin ei aina ollut helppoa, ja ranskalaiset mat-kustivat ulkomaille vain harvoin eivätkä olleet kiinnostuneita ulkomaalaisista.⁹¹ Suomalaisen ja ranskalaisten taiteilijoiden välillä oli kielimuuri, sillä ennen toista maailmansotaa suomalaiset opiskelivat koulussa saksaa ja toisen maail-mansodan jälkeen englantia. Useimmiten suhteet ranskalaisiin hoidettiin ruot-salaisten taiteilijoiden kautta.

Kaupunkielämää Suomessa

Pariisin suurkaupunkielämäntapaa ei juuri voinut aistia vasta itsenäistyneessä ja sisällissodan kokeneessa Suomessa. Täällä rakennettiin kulttuuria 1800-luvulta periytyneen fennomaanien kansallisuusihanteen mukaan. Keskusteluissa ase-

88 Sevón-Rosenbröjjer 1928, 59.

89 Palola & Palola 1937, 13–37.

90 Etherington-Smith 1993, 206; Gale 2002, 322, 417; Kruskopf 2010, 166.

91 Spira 1989, 41, 70, 184.

tettiin vastakkain kansallinen ja kansainvälinen sekä maaseutu ja kaupunki. Kaupunkeja pidettiin kansallisten arvojen kannalta ulkoa tuotaina ja turmiollisina. Kansainvälistä uutta kulttuuria vierastettiin Suomessa, mutta modernismi levisi maamme taiteeseen siitä huolimatta. Pariisilaistaiteilijoiden tavoin myös suomalaiset taiteilijat kokoontuivat kahviloissa.⁹²

Kirjallinen nuorisohuvitteli kahviloissa. Huvitteluun yhdistyi työ, kun kirjailijat ja taidearvostelijat vaihtoivat ajatuksiaan. Ihmiset keskustelivat mieluummin kahviloissa kuin istuivat yksin työhuoneissaan. Turussa Punaisen huoneen taiteilijat kokoontuivat ravintola *Pinellaan*. Taiteilijat kokoontuivat myös *Mannisen kahvilassa*, ja siellä Edwin Lydén (1879–1956) kertoi ulkomaanmatkoistaan ja näkemyksistään, joita nuori Otto Mäkilä (1904–1955) oli kuuntelemassa.⁹³

Tulenkantajat tapasivat toisiaan Helsingissä *Hattupään* ja *Brondan* kahviloissa. *Hattupää* sai nimensä tavasta, jonka mukaisesti miehet istuivat siellä hatut päässään. Siellä solmittiin ystävyssuhteita, arvioitiin nuorten runoilijoiden ansioita, suunniteltiin urakehitystä ja kiinteytettiin ryhmätunnetta.⁹⁴ Olavi Paavolainen oli kahvilaseuruiden keskeinen henkilö, joka ohjasi keskustelua. Hän puhui saksaa, venäjää ja ranskaa sekä luki ulkomaisia aikakauslehtiä ja kirjallisuutta.⁹⁵

Brondaan keräännyttiin aamupäivisin. Tarjoilijat tiesivät tuoda vakioasiakkailleen tilauksettakin aamiaiseksi kahvia, kananmunan, ranskanleipää ja voita sekä luettavaksi *Hufvudstadsbladetin*. *Bronda* oli Helsingin ainoa varsinainen taiteilijakahvila. Taiteilijat piirsivät marmoripöytien pintoihin kuvia, joista otettiin toisinaan kermavedoksia.⁹⁶ Varsinaisesti *Bronda* eli *Brondinin wieniläiskahvila* oli wieniläistyylinen konditoria, joka soveltui aikalaisten mielestä myös naisille. Siellä kävi kirjailija L. Onerva eli Hilja Onerva Lehtinen (1882–1972).⁹⁷

Helsinki nähtiin Suomen ainoana suurkaupunkina. Esplanadi heijasti pariisilaisia puistokatuja liike- ja asuintaloiheen. Esplanadin ohella suurkaupunkitunnelman tavoitti Erottajan ja Aleksanterinkadun tungoksesta. Helsingin pienuudesta huolimatta suomalaiset naismatkaajat kokivat sen turvattomampa-

92 Anttonen 2006, 83–98; Hapuli 1992, 105; Mauriala 2005, 128.

93 Rosenlöf 2011, 14; Saarenheimo 1966, 156; Vihanta 2001, 14.

94 Saarenheimo 2001, 71; Saarenheimo 1966, 156, 160.

95 Saarenheimo 1966, 158.

96 ks. Taiteen maailma 1945, 14–15.

97 Kortelainen 2010, 68–79; Mauriala 2005, 128, 154; Saarenheimo 1966, 156–157.

na kaupunkina kuin Pariisiin. Helsingin liikenne koettiin sekavaksi, mutta pääkaupunkiamme pidettiin harjoittelupaikkana suurkaupungissa liikkumiseen.⁹⁸ Paavolainen vertasi Helsinkiä eurooppalaisiin suurkaupunkeihin 1920-luvulla:

Mutta kysymyksessä ei ole pelkästään uuden elämänympäristön vaan myöskin sen aiheuttaman uuden tuntemis- ja näkemistävän etsiminen. [...] [U]lkonaiset seikat enemmän kuin koskaan ennen vaikuttavat hengenelämän muodostumiseen. Pienessä ja syrjäisessä maassa eivät luonnollisesti nämä vielä ole päässeet kehittymään yhtä määrääviksi eivätkä tunkeutumaan yhtä selvinä jokaisen ihmisen tajuntaan kuin nykyaikaisen elämän valtakeskuksissa. Olla moderni ihminen – se merkitsee meidän päivinämme, kuten aina ennenkin, olla suurkaupungin asukas. Meillä on Helsinki kumminkin ainoa paikka, joka ansaitsee 'kaupunki'-nimityksen tämän nykyisessä merkityksessä; ja kumminkin voi siellä pahemman hengenvaaran uhkaamatta lukea kadun yli mennessään Koskenniemen pisimmän elegian ja pistäytyä ruokatunninkin aikana raitiotiellä ajaen maaseudun ilmaa hengittämässä.⁹⁹

Paavolaisen mukaan uusi aikakausi tuli omaksua myös henkiselällä tasolla.

Paavolainen johdatti suomalaisia 1920–1930-luvuilla suurkaupunkilaiseen elämäntapaan, ja suurkaupunki pääsi lähteeksi hänen sekä Mika Waltarin julkaisemassa runokokoelmassa *Valtatiet* (1928). Runoissa olivat mukana sanat suurkaupunki, aikataulu, matkalippu, auto, juna, lentokone, tehdas, mainosvalo ja sähköjohto¹⁰⁰. Sylvi Kunnaksen (1903–1971) suunnittelema kuvitus oli konstrukttiivinen punakultaisine kansineen. Kirjassa tunnustettiin maailma kotimaaksi ja ihannoitiin matkailua sekä ihmisveljeyttä. Vaikka teoksen vastaanotto oli suppea ja arvostelut puuttuivat tasavallan suurimmista sanomalehdistä, se ymmärrettiin ohjelmajulistuksena. Runokokoelma ilmensi suurmaailmaa. Kunnaksen kuvitusta kiiteltiin lehdissä, joissa muutoin suhtauduttiin teokseen epäillen. Tulenkantajien tavoin suomenruotsalainen kulttuuriälymystö oli luonnehdittavissa eurooppalaiseksi, se tuotti modernistista taidetta. Suomenruotsalainen modernismi alkoi Edith Södergranin (1892–1923) julkaiseman

98 Immonen & al. 1992, 13; Hapuli 2003, 160–161; Kervanto Nevanlinna 2003, 342–368; Mauriala 2005, 301.

99 Paavolainen [1929] 1961, 118.

100 ks. Waltari & Lauri [1928] 1982, runot 15, 21, 26.

Dikter-runokokoelman (1916) myötä. Ruotsinkielisille flanöörikirjailijoille oli ominaista tyhjyyden ja tarkoituksettomuuden tunteiden kuvaus.¹⁰¹

Tavarataloissa myydään muotivaatteita

Naisille suunnatut tavaratalot nopeuttivat muodin kiertokulkua ja kasvattivat vaatetusalan taloutta myymällä massatuotettuja valmisvaatteita kuluttajille¹⁰². Gurli Sevón-Rosenbröijer kuvaili matkakertomuksessaan astumista sisään pariisilaisen *Le Printemps* -tavaratalon loistavien valojen ja välkehtivien värien maailmaan, jossa kerrokset kohosivat toinen toisensa ylle kupolien alla ja hissit kiisivät korkeuksiin¹⁰³.

Tavaratalot syntyivät 1800-luvulla, kun rauta- ja teräsrakenteet mahdollistivat näyttelyhallien rakentamisen. Aristide Boucicaud (1810–1877) avasi vuonna 1852 Pariisiin *Au Bon Marché* -tavaratalon. Se oli kaikille avoin tila, jossa ei ollut ostopakkoa. Tämä mahdollisti eri yhteiskuntaluokkiin kuuluneiden flanöörien liikuskelun tavarataloissa.¹⁰⁴ *Au Bon Marché* innoitti Emile Zolaa hänen kirjoittaessaan naturalistista romaaniaan *Naisten paratiisi* (1883). Zola kuvailee kirjassaan, miten naiset tekivät ostoksiaan tavarataloissa. He lumoutuivat myytävinä olleiden tuotteiden esteettisestä esillepanosta ja edullisista hinnoista sekä olivat viedä perheensä taloudelliseen ahdinkoon ostostensa vuoksi. Heidät valtasi uutuudenhalu, ja ostopäätökseksi riitti, että tuote oli myynnissä tavaratalossa eikä vanhanaikaisessa myymälässä.¹⁰⁵ Suomalaiset naismatkajat tunnustivat, että tuotteet saivat pään pyörälle. Silti houkutusia oli mahdollista vastustaa, katselu riitti nautinnoksi¹⁰⁶.

Aluksi tavarataloissa myytiin huiveja, asusteita ja viittoja. Ensimmäiset myyntiin asetetut vaatteet olivat puolivalmisteita, jotka leikattiin asiakkaan mittojen mukaan ja ommeltiin sen jälkeen valmiiksi. Valmisvaatteet olivat vaihtoehto itse ommelluille vaatteille tai räätälin ja ompelijan tekemille vaatteille. Valmisvaatteet olivat hinnoiltaan mittatilauspukuja edullisempia, ne valmistettiin isoina

101 Immonen & al. 1992, 14; Karkama 1992, 208; Kervanto Nevanlinna 2003, 342–368; Koskimäki 1992, 227, 229; Mauriala 2005, 199–200.

102 Steele 2006, 147.

103 Sevón-Rosenbröijer 1928, 168–169.

104 Bond 2002, 74–76; Saarikangas 2004b, 316.

105 Zola [1883] 2011, passim.

106 Hapuli 2003, 195.

teollisina sarjoina nopeasti. Puolivalmiit ja valmiit vaatteet vähensivät naisten työtaakkaa.¹⁰⁷

Koska tavaratalot tavoittelivat suurta asiakaskuntaa, tuotteiden esillepanosta tuli tärkeä houkutin. Tavarataloista tuli nähtävyyksiä. Tavaratalot olivat puolijulkisia tiloja, jossa naiset saivat kuljeskella vapaasti leimautumatta prostituoiduiksi. Asiakas tunsikin olevansa kuninkaallinen. Leveät metallikierreportaat muistuttivat oopperatalon portaita ja toimivat esiintymislavoina näyttäytymään tulleeille asiakkaille. Oopperatalojen tavoin eklektisesti rakennetut ja sisustetut tavaratalot kasvattivat myyntituotteiden arvoa asiakkaidensa silmissä. Tavaratalot myös työllistivät naisia. Tavaratalot saavuttivat kehityksensä huipun vuoteen 1939 mennessä, jonka jälkeen ne lähinnä monipuolistivat tuotevalikoimaansa.¹⁰⁸

Tavarataloate saavutti Suomen, kun Helsingin keskustaan kohosi vuonna 1930 *Stockmann*:

Tavaratalon kolme sisäänkäytävää veti mahtavina virtoina puoleensa odotuksesta jännittynyttä katuyleisöä. [...] Täällä levittäytyivät lasikaapeissa, myymäläpöydillä ja hyllyillä nähtäviksi kaikki naisten paratiisin nähtävyydet: välkähtelevät silkki- ja samettikankaat, viimeisen muodin mukaiset laukut, käsineet ja sukat, pitsit, hajuvedet, säihkyvät soljet ja värikkäät kirjokukat. Vähän kauempana sivulla näkyivät pellava-, puuvilla- ja villakankaitten osastot. Kaikki oli järjestetty helposti nähtäväksi, tavarat puhuivat itse puolestaan hillityllä ja hienostuneella tavallaan eivätkä, niinkuin monissa ulkomaisissa tavarataloissa, olleet räikeästi esillä, suorastaan ostamaan vaatien.¹⁰⁹

Stockmannin tavaratalossa toimi vuodesta 1935 lähtien salonki. Salongissa kymmenen ompelijaa valmisti yksilöllisiä vaatteita lähinnä yläluokan naisille. Itsenäisyyspäiväpukujen valmistus oli vuoden kohokohta. Työntekijät seurasivat tunnettujen pariisilaisten muotitaiteilijoiden tuotantoa, ja salongin päällikkö matkusti Pariisiin tutustuakseen haute couture -mallistoihin¹¹⁰. Matkan aikana hän seurasi muotinäyttöksiä sekä hankki kaavoja, kankaita ja asusteita. Vaate-

107 Kortelainen 2005, 131–132.

108 Ewing 2001, 174; Hapuli 2003, 190–191; Saarikangas 2004b, 316; Willms 1997, 285–286.

109 Damstén 1937, 189.

110 1950-luvulla valmistettiin Christian Diorin, Nina Riccin, Jean Patoun ja Pierre Balmainin pukuja. Schiaparellia ei mainita. (Finnilä 2012, 230, 232.)

osastoja jäsensivät muodikkaasti puettut mallinuket. Ompelimoiden edustoille asetettiin vitriineihin pukuja. Esille nostetut vaatteet ohjasivat asiakkaita houbuttelevuudellaan.¹¹¹

Muoti ja taidetyylit kertautuvat

Uutena aikakautena muodin kiertokulku eli asteittainen ajankulu muodin esittelystä sen syrjäytymiseen nopeutui, ja muodista oli saatavilla aiempaa enemmän tietoa tavaratalojen, mainosten, aikakauslehtien, elokuvien, nimekkäiden muotitaiteilijoiden ja muotinäytösten kautta. Haute couturea jäljiteltiin kotitekoisissa ja tehdasvalmisteisissa vaatteissa. Pariisin muotiuutuuksia vietiin laajalti länsimaihin kopioina. Lisäksi Pariisista vietiin viikoittain ulkomaille aikakauslehtiä, joissa julkaistiin kuvia ja kaavoja. Tavaratalojen lukumäärä kasvoi sen tärkeimmän asiakaskunnan eli keskiluokan myötä, minkä seurauksena muoti alkoi kuulua massalle.¹¹²

Uutena aikakautena muodin kiertokulkumallina toimi Georg Simmelin sosioekonomisesti ylhäältä alaspäin suuntautunut malli. Haute couture -asiakkaat olivat yläluokan jäseniä, prostituoituja ja Hollywoodin näyttelijöitä. Heiltä muoti levisi ansiotyössä käyneiden naisten vaatetukseen. Muodin tavoite eli suuri myyntimäärä pyrittiin saavuttamaan helposti, siksi palattiin aiempiin tyyliin ja syntyi muodin kiertokulku.¹¹³ 1930-luvun lampaanlapahihaiset ja kapeavyötäröiset jakkupuvut sekä 1950-luvun new look perustuivat belle époque -tyyliin¹¹⁴. Malcolm Barnard ja Diane Crane käyttävät käsitettä pastissi, jolla viitataan musiikin tai kirjallisuuden tunnetun esittäjän tyylin jäljittelyyn. Muotiin omaksutaan pastissin tavoin eri tyylejä menneisyydestä tai vieraista kulttuureista. Fred Davis käyttää revivalismi-käsitettä. Hänen mukaansa muotitaiteilijat etsivät vaikutteita menneisyydenkaipuusta. Revivalismi ei voi täysin toistaa alkuperäistä.¹¹⁵

111 Damstén 1961, 272; Finnilä 2012, 230, 232; Kortelainen 2005, 147; Saarikangas 2004b, 316.

112 Buckley & Fawcett 2002, 8–102; Ewing 2001, 29–42; Davis 1994, 103–104; Lipovetsky 2002, 126.

113 Buckley & Fawcett 2002, 8–102; Crane 2000, 14–15; Simmel [1895–1917] 2005, 102–109; Simmel [1923] 1986, 22–73.

114 Belle époque -tyyliset naistenvaatteet olivat dekoratiivisia ja korostivat vartalon muotoja. Vyötärö kurottiin kapeaksi, ja hame leveni helmaa kohti. Rinnankohtaa ja takapuolta korostettiin toppauksin. (Seeling 2001, 212; Walford 2008, 25, 192.)

115 Barnard 2007, 176–178; Crane 2000, 156; Davis 1994, 130.

Simmelin mukaan uuden aikakauden kiireinen elämäntahti vaati yhä lyhyempiä välejä vaikutelmien vaihteluille, jolloin muodin painopiste siirtyi sen keskeltä alkuun ja loppuun. Yhä useampi nainen kävi ansiotyössä, eikä aikaa riittänyt vaatteiden teettämisen vaatimiin sovituksiin, mikä lisäsi valmisvaatteiden kysyntää.¹¹⁶ Ranskalaiset salongit palkkasivat kotimaistaan paenneita maa-hanmuuttajia. Useat heistä olivat taitavia räätäleitä ja ompelijoita, mikä kehitti naistenvaatteiden rakenteita tuotantoon yhä paremmin soveltuviksi.¹¹⁷

Fred Davisin mukaan ennen toista maailmansotaa muodilla oli selkeä alku, keskivaihe ja loppu. Toisen maailmansodan jälkeen muodin makrokierrokulujen tilalle tulivat mikrokiertokulut, joilla oli omat markkinasegmenttinsä. Segmenttejä ei hallinnut enää vain yksi muoti kerrallaan. Davis jakaa muodin kiertokulun kuuteen vaiheeseen: 1) keksiminen, 2) muodin johtajuus, 3) kasvava sosiaalinen näkyvyys, jossa medialla on tärkeä rooli, 4) yhdenmukaistuminen sosiaalisten ryhmien kautta, 5) sosiaalinen kyllästyminen ja heikkeneminen sekä 6) vanhentuminen.¹¹⁸ Davisin muodin kiertokulkujaotteluun voi mielestäni lisätä seitsemännen vaiheen, joka on retroilu eli vanhan muodin palauttaminen. Siihen kuuluvat kertaustyyli. Retroilu voi kuulua myös ensimmäiseen vaiheeseen.

Muodin kiertokulun kaltaista tyylien kertautumista voi havaita vaatteiden lisäksi taiteessa, kuten 1800-luvun romantisoivissa kertaustyyleissä, joissa toteutettiin historiallisia tyyliä uudelleen. Kertaustyylien syntyyn oli useita syitä: teknologian kehitys, antiikin keräily, kiinnostus omaa historiaa ja muinaisuutta kohtaan sekä porvariston kasvu. Porvaristolla oli ostovoimaa, mutta siltä puuttuivat perintöhuonekalut, jotka muokkasivat arvostusta ihmisten mielissä. Tyyli kertautuivat myös 1900-luvun modernismissa. Klassisuus syntyi uudelleen 1920-luvulla uusklassismina ja seuraavalla vuosikymmenellä funktionalismina.¹¹⁹

Vasta itsenäistyneen Suomen taiteessa painottui kuvanveisto, kun oikeisto pystytti maahamme muistomerkkejä, joilla kunnioitettiin maan itsenäistymistä ja valkoisten voittoa sisällissodassa. Useimmat veistoksista olivat tyyliään uusklassismia.¹²⁰ Virallisessa taiteessa, kuten tilausteoksissa, arvostettiin kansallisia aiheita, joita oli suosittu kultakauden kansainvälisesti menestyneissä teoksissa.

116 Simmel [1923] 1986, 41.

117 Ewing 2001, 126–137; Steele 2006, 259.

118 Davis 1994, 123–158.

119 Bäckström & al. 1989, 171; Kalha 1997, 99; Nokela 2004, 244; Simmel [1923] 1986, 75.

120 Anttonen 2006, 83.

Taidearvostelija Onni Okkonen (1886–1962) kehotti kansainvälistä arvostusta janoavaa taidetta palaamaan juurilleen:

lhanteemme ja tavoitteemme on tietenkin sellainen kansallinen taide, joka kestää taiteellisiltakin ominaisuuksiltaan kilpailun ulkomaiden kanssa. 'Kultakauden' mestarit tekivät sen. [...] Nyt on jälleen kyettävä luomaan omalta pohjalta jotakin sellaista, joka kykenee esiintymään täysimittaisena myös maailman kilpakentillä. [...] Unelmoitu Suur-Suomi voidaan paremminkin saavuttaa taiteen osalta, ja Gallenin [Akseli Gallén-Kallela] haaveksima Suomen renessanssi on kyllä mahdollinen, jos vain Suomen taiteilijakunta käy omaan kilvoitteluunsa yhtä sitkeänä ja päättäväisenä kuin talvisodan taistelijat kävivät omaansa.¹²¹

1940-luvun nuorten maalareiden teokset jäivät modernismin kuvanveiston, arkkitehtuuriin, taidetekstiilien, keramiikan ja kirjallisuuden varjoon. Hehkuva väritaidetta pidettiin suomalaisena, sitä löytyi teksteistä ja keramiikasta. Tyylien kertautuminen näkyi taiteen ohella Suomen taideteollisuudessa, johon myös vaikutti taiteen kultakausi. Tämä näkyi viittauksina Akseli Gallén-Kallelaan (1865–1931) ja Tyko Salliseen (1879–1955) 1940-luvun taideteollisuuden näyttelyluetteloissa sekä Alvar Aallon (1898–1976) käyttämässä organisisessa muotokielessä.¹²²

Yhteiskunnallisuus muodissa

Uuden aikakauden muoti koski elämän yhteiskuntaa kohti suuntautuneita puolia. Muodin avulla yksilö osoitti tottelevaisuutta aikakautensa ja viiteryhmänsä sääntöjä kohtaan. 1800-luvulla muoti oli heijastanut aatellis- ja porvarisnaisten yhteiskunnallisia rooleja ja sukupuolisuutta. Heidän paikkansa oli ollut kotona ja tehtävänsä edustaa perhettään, mitä epäkäytännölliset belle époque -vaatteet olivat korostaneet. Hitler vaati naisia jäämään kotiin synnyttämään lapsia. Samankaltainen asetelma toistui toisen maailmansodan jälkeen, kun naisten haluttiin jäävän kotiin, jotta rintamalta palanneille miehille riittäisi työtä. Niinpä belle époquen vaateetustyyli voi palata muotiin 1930–1950-luvuilla.¹²³ Toinen

¹²¹ Okkonen 1944, 7–8.

¹²² Hapuli 1992, 105; Kalha 1997, 65–67, 268.

¹²³ Crane 2000, 16, 241; Simmel [1923] 1986, 63; Walford 2008, 25, 192.

kollektiivinen pukeutumistyyli 1800-luvulla oli ollut työläisnaisten käyttämä miestenvaatetuksesta piirteitä lainannut gibbon girl -tyyli. Yhteiskunnallisuus ilmeni myös reformipuvuissa. Hygienistien ja feministien parissa oli syntynyt 1800-luvulla reformiliike, jolla oli haluttu tervehdyttää naistenvaatetusta pois-tamalla kureliivit käytöstä.¹²⁴ Reformista tuli muotia 1900-luvun alussa suora-viivaisissa puvuissa, jotka myötäilivät väljästi vartaloa.

Pelkistynyt naistenvaatetus johti käytännölliseen arkivaatetukseen. Ansio-työssä käyneet keskiluokkaiset naiset halusivat pukeutua edullisiin, mukaviin ja esteettisiin vaatteisiin. Edulliset muotivaatteet ilmensivät naisten muuttunutta asemaa yhteiskunnassa. Naisjohtajat pukeutuivat mittatilaustyönä valmistettuun jakkupukuun, valkoiseen silkkipaitaan, hattuun ja käsineisiin saadakseen itsevarmuutta. He tunsivat olonsa ehkä epävarmoiksi miesvaltaisissa kokouksissa, jolloin miesten pukuja jäljitellyt tyyli peitti alemmuudentunteen.¹²⁵

Valerie Steele näkee naistenvaatteiden reformin liittyneen modernismiin yleensä eikä ainoastaan sukupuolten tasa-arvoistumiseen, työelämään, funktionalismiin tai rationalismiin, kuten usein ajatellaan. Tasa-arvoistuminen on ollut pitkä prosessi, joka jatkuu yhä. Vaikka naiset työskentelivät kodin ulkopuolella etenkin maailmansotien aikoina, suurin osa heistä palasi rauhan tultua kotityöhön. Eikä työelämäkään välttämättä yksinkertaistanut naistenvaatteita. 1800-luvun Ranskassa naiset eivät olleet saaneet lain mukaan pukeutua housuihin, vaikka olisivat käyneet ansiotyössä. Urheilu vaikutti jonkin verran naistenvaatteiden reformiin, se tarjosi naisille mahdollisuuden kokeilla uudenmuotoisia vaatteita. Steele näkee reformin vaatetuksen tyylillisenä kehityskulkuna, joka liittyi modernismiin ja menneisyyden tarkoitukselliseen erottamiseen nykyisyydestä.¹²⁶

Yhteiskunnallisuus liittyi muodin ohella taiteeseen. Itsenäistymisen ja sisällissodan läpikäyneessä Suomessa ihanteina olivat valtiollinen itsenäisyys, kansallinen yhtenäisyys, maaseudun perinteet ja kommunismin kaihtaminen. Suomesta haluttiin tehdä johtava eurooppalainen kulttuurimaa – Pohjan Hella – joka antiikin Kreikan tavoin taistelisi idän barbariaa vastaan. Neuvosto-Venäjää pidettiin eurooppalaisen korkeakulttuurin pahimpana uhkana. Itä nähtiin passiivisena, kaoottisena ja tunteenomaisena, kun taas länttä pidettiin aktiivisena, järkipäisenä ja historiatietoisena.¹²⁷

124 Buckley & Fawcett 2002, 17–70; Crane 2000, 101–128; Simmel [1923] 1986, 55.

125 Buckley & Fawcett 2002, 17–70; Ewing 2001, 105, 137.

126 Steele 2006, 162–167, 234, 258.

127 Kallio 1999a, 130; Mikkeli 1999, 23, 33; Salmela 1999, 170–185.

Uusklassismia käytettiin yleisesti Euroopassa vahvan tulevaisuuden rakentamiseen etsimällä sääntöjä, joiden puitteissa taiteilija tai suunnittelija tuntisi itsensä juurevaksi, vahvaksi ja vapaaksi. Suomessa kansa haluttiin yhdistää tasapainottavilla ja eheyttävillä asioilla. Sileäpintaisella ja ihannetyyppisellä uusklassistisella kuvanveistolla pyrittiin rakentamaan kansakunnan identiteettiä pysyvien arvojen luojana ja välittäjänä. Wäinö Aaltosen (1894–1966) veistoksissa haluttiin nähdä sekä antiikin taiteen vaikutusta että suomalaisuutta.¹²⁸

Wall Streetin pörssiromahduksesta seurannut maailmanlaajuinen lama kiihdytti kansallistunnetta sekä kansallissocialismia ja kommunismia, joiden avulla arveltiin selviytyttävän lamasta. Suomessa 1930-luku oli Lapuan liikkeen ja IKL:n aikaa. Suomen taide jakautui aistikauneutta ja taiteen keinojen itsenäisyyttä korostaneeseen linjaan sekä kansallisen taiteen kertovaan aatteelliseen suuntaukseen, jolle annettiin yhteiskunnallinen tehtävä. Kansallisen taiteen haluttiin juontavan edellisen vuosisadan kansallismielisyyteen, jolloin historiaamaalauksessa oli etsitty aiheita Ruotsin ja Suomen yhteisestä menneisyydestä, jossa maallamme oli ollut merkittävä rooli. Mahtimiehiin liittyneet aiheet olivat yhteiskunnallisia, sen lisäksi romanttiset ja anekdoottimaiset sivujuonteet sopivat aiheiksi. Lennart Segerstråle (1892–1975) otti kantaa suomalaisten historiallisiin vaiheisiin ja ajankohtaisiin aiheisiin *Suomi herää* -freskossaan (1943). Aarno Karimo (1886–1952) puolestaan tulkitsi Suomen kansallista ilmapiiriä toimiessaan *Hakkapeliitta*-lehden kuvittajana.¹²⁹

Yhteiskunnallisuus oli liitetty taiteeseen ja taideteollisuuteen jo Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900, jolloin Suomen paviljongissa ilmennettiin kansallista voimaa. Paviljongissa esiteltiin taidetta ja taideteollisuutta, mutta kyseessä oli myös poliittinen demonstraatio. Sillä osoitettiin, että Suomella oli poliittinen identiteetti ja valtioon lukeutuneet instituutiot, vaikka maamme oli autonominen osa Venäjää. Maailmannäyttelyä edeltäneenä vuonna oli julkaistettu helmikuun manifesti, jonka seurauksena Suomea oli alettu puolustaa Venäjän yhtenäistämispolitiikkaa vastaan. Suomen taideteollisuustuotteet esiteltiin maailmannäyttelyssä siten, että kansamme kyvyt ja taidot omalaatuisen kulttuurin luomisessa tulivat esiin. Haluttiin todistaa, että Suomi ansaitsi paikkansa kansakuntana muiden kansakuntien joukossa.¹³⁰ Onni Okkonen pohti yhteiskunnan ja taiteen välistä vuorovaikutusta artikkelissaan *Mihin suuntaan* vuonna 1944:

128 Ahtola-Moorhouse 2003, 416; Hyppönen 1994, 47; Nikula 2000, 339.

129 Kallio 2001a, 224–229; Kallio 1999a, 134; Kettunen 1999, 232.

130 Halmesvirta 2003, 78; Smeds 1996, 277, 311.

Sodilla on aina ollut suuri vaikutus kansojen elämään ja taiteeseenkin, erilainen eri tapauksissa tuloksista ja sielullisista seurausilmiöistä riippuen. Edellisen maailmansodan esiaavistuksina ja heijastuksina olivat monet ekspressionismin muodot, jotka eivät jättäneet meidänkään maan syrjäistä taide-elämää vapaaksi. Mutta vapaussodan ja ensi itsenäisyyskauden intensiivisesti elävällä ja jännittyneenä eteenpäin tähtäällä Suomella oli oma erikoiskehityksensä ja omat saavutuksensa, jotka merkitsivät positiivisia arvoja. Emme epäilisi asettaa esim. Sallista ja Wäinö Aaltosta suhteisiin ajan syvimpien, vulkaanisten voimien kanssa; kumpikin heistä ilmituo ajan henkeä ja kansan psyykettä. [...] He ovat sen ajankohdan renessanssivoimia, Aaltonen aivan näkyvästikin liittymisensä kansalliseen realismiin ja toisaalta antiikkiin. 'Marraskuulaisten' parhaiden miesten saavutukset valaisevat erästä tulevankin kamppailun puolta: taiteella täytyy olla korkeapaineensa ja keskittynyt henkinen sisältönsä. Sen täytyy olla suhteessa luojansa henkiseen minään ja laajemmin: oman kansan kohtaloon. [...] Katsellessamme taaksepäin onkin sanottava, että etupäässä juuri tämä kotimainen ja kansallinen linja on se, joka lopultakin jää taiteessamme yleismaailmalliseltakin näkökohdalta arvokkaimmaksi.¹³¹

Okkonen arvosti kansallista taidetta, joka ilmensi aikakauttaan ja Suomen kansaa.

Suomen 1940–1950-lukujen taidepolitiikka perustui edellisen vuosisadan lopun kansallisuusaatteeseen. Fennomaanit olivat halunneet luoda yhtenäisen kansan suomenkielisen kulttuurin avulla, mikä oli liittänyt taidepolitiikan kansallisuusaatteeseen. Siitä huolimatta valtion tukemat taiteet – kuten kuvataide, kirjallisuus, teatteri, ooppera ja taidemusiikki – olivat eurooppalaisen sivistyneistön omaksumia ja vakiinnuttamia. Ranskasta, Saksasta ja Italiasta saatiin tyylliset vaikutteet, joiden avulla luotiin kansallisesti omaleimaista taidetta. Kansallismielisellä taiteentukipolitiikalla pyrittiin opettamaan kansaa arvostamaan suomalaisen sivistyneistön eurooppalaiselta sivistyneistöltä ja hovikulttuureista omaksumia taidemuotoja.¹³²

Kansallisella taideihanteella oli vastavoimansa, kuten kansainvälisyyttä 1920-luvulla kannattanut Tulenkantajat-ryhmä. Eurooppaan oli perustettu Paneu-

¹³¹ Okkonen 1944, 5, 7.

¹³² Alasuutari 2004, 264.

rooppa-liike turvaamaan maanosamme kulttuurin maailmanlaajuista johtoasemaa ja estämään bolsevismin eteneminen. Paneurooppa-liike halusi Euroopan maiden luopuvan kansallismielisyydestä torjuakseen eurooppalaisten kansojen keskinäisen sodankäynnin uhan. Suomessa Paneurooppa-liikettä kannattivat tulenkantajat.¹³³

Muotitaiteilijan asema yhteiskunnassa

Suomalaisissa aikakauslehdissä julkaistiin kuvia ulkomaisista ja kotimaisista surrealististyyllisistä vaatteista 1930–1950-luvuilla. Surrealististyyllisiä vaatteita esitelleiden kuvien julkaisulla voi olla piilomerkitys, kun kuva kertoo enemmän kuin teksti: rohkea kuva heijastaa kansainvälisiä suuntauksia, kun taas pidättyvä teksti heijastaa suomalaisen yhteiskunnan ilmapiiriä.

Elsa Schiaparellin kanssa lähes saman ikäisiä olivat Aili Salli Ahde-Kjälman, Nina Bergman ja Linda Eerikäinen. He olivat noin 30-vuotiaita tulenkantajien kirjallistaiteellisen ryhmän uudistaessa suomalaista kulttuuria kansainvälisyyden avulla 1920-luvulla. Kaarlo Forsman oli heitä nuorempi. Hänen nuoruudessaan 1930-luvun Suomessa vallinnut kansallismielinen ilmapiiri voi vaikuttaa häneen toisella tavalla kuin Ahde-Kjälmaniin, Bergmaniin ja Eerikäiseen.

Tutkimusaineistoni mukaan surrealististyylliset vaatteet erottuivat aikakauden pelkistetyistä vaatteista bibelot’iden ja bricolagen avulla. Muotitaiteilijat antoivat asioille uuden merkityksen irrottamalla ne taustoistaan ja asettamalla ne uuteen yhteyteen. Bibelot ja bricolage myös muuttivat vaatteiden estetiikkaa tuomalla vaatteisiin fantasianomaisuutta ja liioittelua. Havaintojeni mukaan surrealististyyllisessä muodissa näkyivät ajan eri kerrokset. Liitän pukujen kolmiomaiset yläosat Fernand Braudelin aikajanan konjunkturiin. Uuden aikakauden naisten käyttämät jakkupuvut perustuivat porvaristoon kuuluneiden miesten vaatteisiin, jotka säilyivät vuosisadasta toiseen lähes muuttumattomina. Liitän myös pukujen uusklassistisen muotoilun laskoksineen ja draperioineen konjunkturiin. Surrealististyylliset bibelot’t liitän lyhyen keston aikaan.

Aineistoni mukaan surrealistiset bibelot’t levisivät 1930-luvulla Pariisista laajalti eurooppalaiseen muotiin. Sellaisetkin muotitaiteilijat, joiden tyyliä ei ole totuttu pitämään surrealistisena, saivat vaikutteita surrealismista. Surrealismin kuvastosta ammensivat jopa saksalaiset ja itävaltalaiset muotitaiteilijat, vaikka

133 Salmela 1999, 172.

Hitler julisti surrealismiin rappiotaiteeksi. Kansainväliset muotitaiteilijat eivät plagioineet Schiaparellin suunnittelempia vaatteita: jokainen muotitaiteilija tulkitsti samaa bibelot’ta tavallaan. Muotitaiteilijat eivät ole passiivisia vaikutteiden vastaanottajia, vaan he tuottavat aktiivisesti uusia merkityksiä, jolloin kyseessä on bricolage. Muotitaiteilijat eivät aina ole tietoisia teostensa kaikista merkityksistä.

Irja Spira tunsii osan surrealisteista henkilökohtaisesti. Se, tunsiko hän suomalaiset muotitaiteilijat, on hämärän peitossa. Jos tunsii, hän ehkä välitti näille tietoa surrealismista ja sen filosofiasta. Hän kirjoitti *Helsingin Sanomille*, joka oli konservatiivinen lehti. Tutkimatta on, millainen Spiran näkemys aikalaistaiteesta oli ja millaista kuvaa hän välitti siitä. Suomalaiset toimittajat eivät maininneet kirjoituksissaan surrealismia nimeltä, mutta julkaisivat kuvia surrealististyyllisistä vaatteista. Oliko Pariisiin muodilla Suomessa niin vahva asema, ettei surrealististyyllistä muotia kyseenalaistettu, vaikkei se vastannut maamme virallisia taide- ja muotoiluihanteita? Muotitaiteilijat seuraavat aikaansa: he käyvät taidenäyttelyissä, konserteissa, teatterissa ja muissa kulttuuririennoissa saadakseen aiheita työhönsä. Vaatetusallalla pariisilaisen muodin vaikutus oli voimakasta, koska vaatetusallamme oli suora yhteys Pariisiin kirjeenvaihtajien ja muotitaiteilijoiden vuosittaisten matkojen kautta. Niinpä surrealismiin kuvakieli oli mahdollista omaksua, vaikka tietoa suuntauksen filosofiasta olisi puuttunutkin.

Pukujen bibelot’ista voi lukea muotitaiteilijoiden mielipiteitä yhteiskunnasta. Jos suomalaiset muotitaiteilijat seurasivat suomalaista taide-elämää, antoivat ekspressionismi, tulenkantajat ja turkulaiset taiteilijat viitteitä surrealismista, vaikka osa taidearvostelijoista suhtautui suuntaukseen kielteisesti. Surrealismi tuli Suomeen pienin askelin, eikä sitä välttämättä tiedostettu: aikalaisilta puuttui tietoa surrealismiin filosofiasta puutteellisen kielitaidon vuoksi.

Surrealismi kuvataiteessa ja vaatetuksessa

Tutkimusaineistoni perusteella päätin, että Pariisin surrealististyylinen muoti kulkeutui Suomeen, vaikka en voikaan enää haastatella suomalaisia muotitaiteilijoita. Sen vuoksi tarkastelen aikakauden henkistä ilmapiiiriä ja taiteen formaaleja piirteitä, jotka vaikuttivat suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelutyöhön. Haluan valaista suomalaisessa muodissa ja taiteessa ollutta marginaalista ja kanonisoimatonta aluetta, joka kertoo käänteisesti yhteiskunnan arvoista ja historiallisesta tilanteesta sekä muotitaiteilijan asemasta yhteiskunnassa keskustelunherättäjänä.

Surrealismi Pariisissa – runolla vapautta kohti

1900-luvun alkuvuosikymmeninä oli yleistä, että eurooppalaiset muotitaiteilijat yhdistivät vaateen ja taiteen toisiinsa tekemällä yhteistyötä taiteilijoiden kanssa. Mariano Fortuny (1871–1949) oli sekä muotitaiteilija että taidemaalari, jota innoitti antiikin Kreikan taide. Itämaisyyden ja modernismin innoittama muotitaiteilija Paul Poiret (1879–1944) teki yhteistyötä piirtäjien, taidemaalareiden ja suunnittelijoiden, kuten venäläissyntyisen Ertén¹³⁴ (1892–1990), kanssa, joka ammensi historiallisista ja eksoottisista tyyleistä. Leon Bakst (1866–1924) suunnitteli Venäläisen baletin värikkäät ja itämaistyylliset puvustukset.¹³⁵

Surrealismi vaikutti vaatetukseen: vaatteet voitiin pukea joko nurinpäin tai ylösalaisin. Vaateen totutusta poikenneen käyttötavan ohella surrealismi voi näkyä kankaan kuvioinnissa, jossa jäljiteltiin jonkin toisen materiaalin struktuuria, kuten tiilikuviointia. Surrealismi ilmeni erikoisena dekoraationa tai asusteena, kuten salaatile näyttäneenä hattuna tai perhosten muotoisina nappeina. Korut saivat osuutensa surrealismista, kun Salvador Dali suunnitteli Tiffanyille sydämenmuotoisen korun, joka sykki koneiston avulla. Muotitaiteilijoiden ja

¹³⁴ Alkujaan Romain de Tiroff.

¹³⁵ Seeling 2001, 23, 36; Steele 2006, 217–225.

taiteilijoiden yhteistyö johtui yhteisöllisestä tarpeesta: eri alojen taiteilijat halusivat vaikuttaa yhteiskuntaan työllään.¹³⁶

Eurooppalaisen kulttuurin nähtiin olevan hajaantumassa ja kriisissä 1800-luvun lopulla, mistä Friedrich Nietzsche ja Oswald Spengler (1880–1936) kirjoittivat¹³⁷. Tiede vei kristinuskolta valta-aseman yhteiskunnassa, mikä loi tilaa totalitaarisille poliittisille liikkeille. Kauneudesta käytyyn keskusteluun liittynyt symbolistitaiteilijoihin yhdistetty dekadenssi¹³⁸ käänsi Charles Darwinin (1809–1882) evoluutio-opin rappeutumiskehitykseksi. Kulttuuri ajateltiin organismina, joka syntyi, kukoisti, rappeutui ja tuhoutui. Yhteiskunnan arvot *l'art pour l'art* -ohjelmineen kyseenalaistanut dekadenssi jatkui 1900-luvun alkuvuosikymmeninä modernismin hännäävissä taidesuuntauksissa.¹³⁹

Symbolismi on kattonimitys erilaisille taiteellisille suuntauksille. Kuvataiteessa se oli 1900-luvun modernismin edelläkävijä, jolla vastustettiin 1800-luvun lopun positivismia ja porvarillisia arvoja. Symbolistit suosivat 1800-luvulla kokeilevia kulttuurisia muotoja ja tarttuivat mielikuvitusmaailmaan, jota ei kahlinnut yhteiskunnan sovinnaiset eettiset käyttäytymissäännöt. Symbolismin tie johti dadan ja surrealismin kokeiluihin ensimmäisen maailmansodan järkyttämässä Euroopassa.¹⁴⁰

Filosofisesti suuntautunut surrealismiliike syntyi Pariisissa vuonna 1919, jolloin julkaistiin ensimmäinen surrealistinen tajunnanvirtakirjoitus *Les Champs magnétiques*. Surrealismin kirjailijat ja kuvataiteilijat havainnoivat taiteen ja etiikan välisiä jännitteitä. Surrealistit vastustivat rationalismia tarkastelemalla mielikuvitusta ja alitajuntaa. He syyttivät rationalismia sekä keskiluokkaista ja materialistista yhteiskuntaa ensimmäisen maailmansodan puhkeamisesta. He halusivat korvata rationalismin epäjärjestyksellä. Surrealismin antitaiteella tavoiteltiin yhteiskuntaan sosiaalista muutosta.¹⁴¹ Surrealistien johtava teoreetikko André Breton määritteli surrealismin filosofian ensimmäisessä manifestissaan (1924) tajunnanvirraksi. Uneen ja miellelyhtymiin perustuneessa surrealismissa haluttiin ratkaista elämän perusongelmia. Mielikuvitus lisäsi todellisuuteen

136 Baudot 2001, 16–17; Bond 2002, 113.

137 ks. Kupiainen 1997, 56–57; Saarenheimo 1966, 79, 261.

138 ks. Lyytikäinen 1998, 8–35.

139 Halliwell 2006, 29, 69; Lyytikäinen 1998, 8–13; Salmela 1999, 180–181.

140 Halliwell 2006, 69; Stewen 2001, 237.

141 Breton [1924] 1988, 316, 336; Chénieux-Gendron 1990, 11; Halliwell 2006, 70, 79.

oman tasonsa vastaamalla ”miten todellisuudessa on” -kysymyksen sijaan ”miten voisi olla” -kysymykseen.¹⁴²

Surrealisteihin vaikutti symbolistien esikuvan Charles Baudelairin metaforia sisältänyt runo *Vastaavuuksia* (1857), johon sisältyi runoilijan taidefilosofia:

Luonto on temppeli, jossa elävät pylväätsanoja tapailevat. Metsissä ihmistä tarkkailevat symbolien tutut kasvot. / Samoin kuin kaukaa kii-rivät äänet yhtyvät ja syntyy synkkä, syvä ykseys, rajaton kuin yö, kuin kirkkaus, käyvät tuoksut, värit ja äänetkin yksiin. / On tuoksuja kuulaita kuin lapsen iho, pehmeitä kuin oboen sointi ja vihannoivia kuin kesäi-nen niitty. / Lahot, kukkeat, päällekkäyvät tuoksut sitä vastoin täyttävät äärettömyyden: ambra, myski, bentsoeharts, suitsuke. / Ne ovat lauluja hengen ja aistien ravistuksista.¹⁴³

Runo sisälsi nimensä mukaisesti vastaavuuksia eri asioiden välillä: metsän puut vertautuivat temppelipylväisiin. Tuoksut, värit ja äänet muodostivat synesteet-tisen kokemuksen. Baudelairin runossa oli tarkka muoto ja lukijaa ravistellut sisältö. Modernistirunoilijat halusivat muuttaa maailman runouden avulla. Kir-jailija Arthur Rimbaudilta (1854–1891) julkaistiin postuumisti kirjeitä, joissa hän julisti runoilijoiden olevan näkijöitä. Ajatus viehätti Bretonia, ja hän kir-joitti manifestissaan runon voimasta: se tasoitti aikakauden kurjuutta.¹⁴⁴

Modernismi ja surrealismi politisoituivat 1930-luvulla. Modernistit kiinnos-tuivat neuvostoliittolaisesta modernismista, ja osa heistä tunnustautui vasem-mistolaisiksi. Neuvostoliiton taidepolitiikka muuttui kuitenkin pian moder-nisminvastaiseksi. Osa surrealisteista oli poliittisesti aktiivisia vasemmistolaisia, jotka halusivat liittää yhteen taiteen, eettisyyden ja yhteiskunnallisuuden liitty-mällä kommunistiseen puolueeseen.¹⁴⁵ He vastustivat kansallismielisyyttä. Bre-tonille hengenvapaus oli tärkeää.¹⁴⁶

142 Breton [1924] 1988, 312–328.

143 Baudelaire [1857] 2011, 29.

144 Breton [1924] 1988, 322.

145 André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard ja Pierre Unik liittyivät kommunistiseen puolueeseen vuonna 1927, mikä aiheutti liikkeeseen kriisin. Giorgio De Chirico erosi surrealisteista näiden vallankumouksellisten tavoitteiden vuoksi, kun taas osa jäsenistä erotettiin oikeisto-laisina. Lopulta surrealistit kuitenkin erotettiin kommunistisesta puolueesta, koska he eivät omaksuneet taiteeseensa sosialistista realismia ja hyökkäsivät stalinismia vastaan. (Gale 2002, 258–338.)

146 Caws 2004, 17; Breton [1924] 1988, 312, 316; Halliwell 2006, 71, 79; Reitala 1990, 224.

Surrealistit halusivat muuttaa maailman surrealistisella vallankumouksella¹⁴⁷. Markiisi Donatien Alphonse Francois de Sade (1740–1814) oli surrealistien poliittisen vapauden malli, hänen käytökselleen oli ollut ominaista alkukantaisten viettien ohjaama vapaus. Suuntaukseen vaikutti neuvostoliittolainen poliitikko ja vallankumouksellinen Lev Trotski (1879–1940), jonka kanssa Breton kirjoitti *Pour un art révolutionnaire indépendant* -manifestin. Se oli vastine surrealistien toiveelle löytää heidän aatteensa oikeuttava vallankumouksellinen filosofia. Materialismiin liittyneitä sosiaalisia ja moraalisia ongelmia paljastaneet Fjodor Dostojevskin (1821–1881) romaanit innoittivat surrealistejä. Vaikka surrealistit ammensivat keskiluokkaisten arvojen riepottelusta, unista, alitajunnasta ja mielikuvituksesta, päämäärä oli rakentava, ja he etsivät yhteiskunnallista sekä poliittista rauhaa.¹⁴⁸

Pariisissa syntynyt pienehkö yhteiskunnallisesti aktiivinen surrealistiryhmä sai kansainvälistä tunnettuutta, kun suuntaus kansainvälistyi 1930-luvulla kuvataiteen välityksellä. Pohjoismaista Tanska ja Ruotsi saivat omat surrealistiryhmänsä vuonna 1929. Surrealismiin ensimmäisellä vuosikymmenellä kehitettiin tajunnanvirtaa ja kuvateoriaa, 1930-luvulla keksittiin surrealististen teosten sellittämätön sattuma, musta huumori ja runoteos. Toisen maailmansodan ajaksi surrealistit joutuivat pakenemaan Pariisista Amerikan Yhdysvaltoihin. Sodan päätyttyä surrealismissa painotettiin myyttien merkitystä. Surrealismiin estetiikka pysyi samana, ja suuntaus kiinnosti yhä useita kansainvälisiä kuvataiteilijoita.¹⁴⁹

Unen ja todellisuuden synteesi

Symbolismista periytyneissä 1900-luvun alun modernistisissa taidesuuntauksissa käytettiin tyylillisinä tehokeinoina vertauskuvia, ja niillä kuroteltiin kohti uutta estetiikkaa, jonka tuli ärsyttää ja virkistää. Dekadenssin ihanteen tavoin taiteilijoita pidettiin kapinallisina ja valtavirrasta poikkeavina. Surrealistejä kiinnostivat näkyvä ja näkymätön todellisuus. Unet ja alitajunta tarjosivat vaih-

147 Breton perusti aikakauslehdet *Littérature* (1919), *La Révolution surréaliste* (1924), *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930) ja *VVV* (1942) (Gale 2002, 215–294).

148 Breton 1945, 161; Breton [1924] 1988, 312–316; Chénieux-Gendron 1990, 7–152; Gale 2002, 18, 215–294.

149 Chénieux-Gendron 1990, 31–97; Vihanta 1992, 18.

toehtoisen todellisuuden, jolla vastustettiin rationalismia ja sovinnasta eettistä koodistoa.¹⁵⁰

André Breton määritteli surrealismen tajunnanvirraksi, jonka avulla ilmaistaan ajatuksen toimintaa ilman järkeä, moraalia tai estetiikkaa. Salvador Dalin ja Luis Buñuelin (1900–1983) *Andalusialainen koira* (1928) oli ensimmäinen elokuvan keinoin toteutettu sovellus Bretonin esittelemästä tajunnanvirrasta. Mykkäelokuvat olivat 1920-luvun suosittua populaarikulttuuria, joka tarjosi katsojille epätodellisia vaikutelmia. Man Ray kehitti tajunnanvirtaelokuvan. Hän hyödynsi kuvataidetta ja kollaasia trikkikuvissaan, kuten heijastamalla sälekaih dinten avulla tiikerimäisen kuvion alastomalle naisvartalolle elokuvassa *Retour à la raison* (1923). Surrealistien käyttämät etäännyttävät menetelmät auttoivat sijoittamaan ihmisen uuden aikakauden jatkuvasti kasvavaan kuva- ja tekstimaailmaan sekä meluissaan äänimaailmaan.¹⁵¹

Surrealismi sai nimensä halusta yhdistää todellisuus ja uni ehdottomaksi realiteetiksi, unet liittyivät näkyvän todellisuuden ja tunteiden hallitseman sisäisen todellisuuden yhteen¹⁵². Breton kirjoitti, miten runoilija Saint-Pol-Roux’lla oli ollut tapana nukkumaan mennessään asettaa ovelle viesti, jossa oli lukenut ”Le poète travaille”, runoilija työskentelee.¹⁵³ Breton ehkä koki ehdottoman realiteetin toteutuneen Saint-Pol-Roux’n työskentelytavassa. Yhteenliittävänä tekijänä todellisuuden ja unen välillä olivat kuviksi muunnetut unet sekä tahto muuttaa sosiaalista todellisuutta vapautumalla moraalista tunnontuskista¹⁵⁴.

Suuntauksen perustana oli Sigmund Freudin psykoanalyysi ja teoria alitajunnasta. Breton oli ammatiltaan lääkäri ja käytti Freudin miellelyhtymäteknikoita sotaneuroosipotilaisiinsa ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Breton perehtyi psykoanalyysiin vuonna 1912 ilmestyneen Angelo Hesnardin (1886–1969) ja Emmanuel Régisin (1855–1918) kirjoittaman *La Psychanalyse des névroses et des psychoses* avulla. Freudin teoksia alettiin kääntää ranskaksi vasta 1920-luvulla, esimerkiksi *Unien tulkinta* (1900) ranskannettiin vuonna 1926. Surrealismen kuvataiteeseen vaikuttanut Salvador Dali oli lukenut kirjan jo edellisenä vuonna ja alkanut kuvata sen pohjalta maalauksissaan lapsuutensa muistikuvia. Freudin

150 Halliwell 2006, 69–79.

151 Breton [1924] 1988, 327–328; Caws 2004, 118; Chénieux-Gendron 1990, 166; Halliwell 2006, 71; Weyers 2001, 20–21.

152 Surrealismi-nimellä kunnioitettiin Guillaume Apollinairea, joka oli kirjoittanut tajunnanvirran avulla (Breton [1924] 1988, 327–328).

153 Breton [1924] 1988, 319.

154 Halliwell 2006, 83–84.

alitajuntaa käsittelevä teos *Das Unheimlich* (1919) ranskannettiin vuonna 1933, mikä ehkä hidasti Bretonin tutustumista siihen. Freudia vastustettiin Ranskassa ennen toista maailmansotaa Dreyfus-oikeudenkäynnin aiheuttaman antisemitismin vuoksi, mikä ehkä osaltaan hidasti hänen teostensa kääntämistä, koska Freud oli juutalainen.¹⁵⁵

Breton tapasi Freudin Wienissä vuonna 1921, mutta tätä ei kiinnostanut surrealismi lainkaan. Surrealistitkaan eivät olleet aina samaa mieltä Freudin kanssa. Surrealistit liittivät yhteen ulkoisen ja sisäisen todellisuuden, kun taas Freud erotti ne toisistaan. Kaikki surrealistit eivät tunteneet Freudin teorioita, eikä edes Breton noudattanut niitä tarkasti. Jokainen surrealisti lähestyi alitajuntaa tavallaan. Taiteilijat pyrkivät vapauttamaan alitajunnan unien, tajunnanvirran ja transsi-istuntojen avulla. Istunnot päätettiin lopettaa muutaman kuukauden kuluttua, sillä osa istuntoihin osallistuneista ei kyennyt vaipumaan transsiin ja toisista tuli transsissa väkivaltaisia.¹⁵⁶

Freudin teorioiden lisäksi surrealistit käyttivät keinoinaan mystiikkaa, esoteerisuutta ja gnostilaisuutta tavoitellessaan alitajuisia voimia. Surrealisteja kiehtoi esoteerisuudessa ajatus intuitiosta ihmiskunnan varhaisimpana tiedonmuotona ja pyrkimys laajentaa tietoisuutta. Gnostilaisuudessa korostettiin ihmisten sisäistä yhdentymistä ja alitajuisten voimien löytämistä, mikä liitti yksilön kosmokseen.¹⁵⁷

Surrealistit halusivat, että taide paljastaisi ihmisten sisimpään tai ympärille kätkeytyvän, mikä heidän mukaansa laajentaisi tietoisuutta. Sen vuoksi lähteiksi hyväksyttiin kummitustarinat. Satiireistaan tunnetun kirjailijan Wyndham Lewisin (1882–1957) *Munkki*-romaanissa hyväksyttiin aaveet osaksi aikuisille lukijoille suunnatun tarinan todellisuutta. Niin tapahtui myös Edgar Allan Poen (1809–1849) kauhutarinoissa, jotka sisälsivät myyttejä ja vertauskuvia.¹⁵⁸

Kuka sitten oli surrealisti? Breton jakoi surrealistit kahteen ryhmään. Abso-luuttisiin surrealisteihin kuuluivat hänen lisäkseen Louis Aragon (1897–1982)

155 Breton [1924] 1988, 326; Caws 2004, 21; Etherington-Smith 1993, 79, 133; Freud [1900] 1999, 8; Vihanta 1992, 23–24.

156 Caws 2004, 21–22; Gale 2002, 219.

157 Breton 1945, 141–185; Chénieux-Gendron 1990, 13–26.

158 Breton [1924] 1988, 320; Chénieux-Gendron 1990, 13.

ja Paul Eluard (1895–1952)¹⁵⁹. Breton tarkoitti absoluuttisella surrealismilla teoksia ja tekijöitä, joista hänellä oli tarkkaa tietoa. Breton arveli, että Charles Baudelairea voisi pitää surrealistina moraalisissa, markiisi Donatien Alphonse Francois de Sadea häijyydessä, kuten useita muitakin kirjailijoita ja runoilijoita Dante Alighierista (1265–1321) lähtien heidän ominaisuuksiensa mukaan. Toisin kuin absoluuttiset surrealistit, nämä eivät olleet surrealistejakaan, vaan omaksuivat joitain ideoita. Muita surrealistejakaan olivat esimerkiksi Luis Buñuel (1900–1983), Salvador Dalí, Paul Delvaux (1897–1994), Alberto Giacometti (1901–1966), Frida Kahlo (1910–1954), Dora Maar (1909–1997), René Magritte (1897–1967), Meret Oppenheim (1913–1985) ja Man Ray.¹⁶⁰

Surrealistisessa kuvataiteessa todellisuus nähdään toisin

Vaikka surrealismi syntyi kirjallisuudessa, André Breton kirjoitti surrealistisista kuvista, jotka tulivat tekijälleen itsestään oopiumihumalan tuottamien kuvien tavoin. Hän kirjoitti muistikuvastaan, jossa ikkuna oli halkaissut miehen. Mies oli nojautunut ulos avonaisesta ikkunasta, mikä oli aiheuttanut Bretonin näköharhan. Suuntauksen kirjallinen tausta vaikutti kuvataiteeseen, kuten René Magritten teoksiin.¹⁶¹ Kirjallisuus ja kuvataide olivat vuorovaikutuksessa valokuviiin perustuneessa Bretonin *Nadja*-romaanissa (1928).

Surrealismien kuvataiteessa ei esitetty todellisuutta perinteisellä tavalla jäljittelemällä, vaan siinä tuotiin esiin uusia tapoja nähdä todellisuus. Tuttu ja arkinen haluttiin nähdä outona sekä hämmästyttävänä. Bretonin kehittämässä

159 Muita Bretonin mainitsemia absoluuttisia surrealistejakaan olivat Jacques Baron (1905–1986), Jacques-André Boiffard (1902–1961), Jean Carrière, René Crevel (1900–1935), Joseph Delteil (1894–1978), Robert Desnos (1900–1945), joka pääsi Bretonin mukaan lähimmäksi surrealismien todellisuutta, Francis Gérard, Georges Limbour (1900–1970), Georges Malkine, Max Morise (1900–1973), Pierre Naville (1903–1993), Marcelle Noll, Benjamin Péret (1899–1959), Picon, Philippe Soupault (1897–1990) ja Roger Vitrac (1899–1952) (Breton [1924] 1988, 328, 331).

160 Muita surrealistejakaan olivat Bretonin mukaan Giorgio de Chirico (1888–1978), André Derain (1880–1954), Marcel Duchamp (1887–1968), Max Ernst (1891–1976), Paul Klee (1879–1940), André Masson (1896–1987), Francis Picabia (1879–1953), Pablo Picasso (Breton [1924] 1988, 321–328). Myöhemmin nimettyjä surrealistejakaan olivat Georges Braque (1882–1963), Claude Cahun (1894–1954), Léonor Fini (1918–1996), Jacqueline Lamba (1910–1993), Henri Matisse (1869–1954), Joan Miró (1893–1987), Yves Tanguy (1900–1955) ja Tristan Tzara (1896–1963). (Caws 2004, 34; Gale 2002, 215–216, 276, 294; Sinisalo 2003, 39.)

161 Breton [1924] 1988, 325, 337; Caws 2004, 24.

selittämättömässä sattumassa esine sai yllättävän muodon, kun lusikka muuttui kengänmuotoiseksi. Taustalla vaikuttivat kirjailijat Gérard de Nerval (1808–1855) ja Arthur Rimbaud. Nerval yhdisti teksteissään eri aisteja, ja Rimbaudin kirjoitukset olivat vaikeaselkoisia.¹⁶²

Surrealismia sovellettiin lähes kaikkiin taidelajeihin musiikkia ja tanssia lukuun ottamatta. Siitä ei muodostunut yhtenäistä tyyliä, vaikka Salvador Dalin, Giorgio de Chiricon, Marcel Duchampin, Paul Kleen, André Massonin, Francis Picabian ja Pablo Picason teokset vaikuttivat kuvalliseen surrealismiin. Surrealistista kuvataidetta innoittivat menneiden vuosisatojen taiteilijat ja taidesuuntaukset, kuten Dalin teoksessa *Milon Venus laatikoilla* (1936, kuva 1). Dali käytti teoksessaan lähtökohtana antiikin Kreikan *Milon Venus* -veistosta, mutta lisäsi naisfiguurin vartaloon raollaan olevia laatikoita. Laatikot kuvastivat ihmisen mieltä, jota on mahdollista käsitellä psykologian keinoin.¹⁶³

Surrealistit ihailivat antiikin Kreikan ja kelttien taidetta sekä Giotto di Bondonen (1267–1337), Hieronymus de Boschin (1450–1516), Jean Fouquet’n (1420–1481), Matthias de Grunewaldin (1470–1528) ja Paolo Uccellon (1397–1475) maalauksia. Surrealistiset kuvat



Kuva 1. Salvador Dali: Milon Venus laatikoilla, 1936 (Demart Pro Arte s.a. Klingsöhr-Leroy 2006, 42). Surrealistit jäljensivät menneisyyden kuuluisia taideteoksia töihinsä, joista ne omaksuttiin myöhemmin surrealististyyliin vaatetukseen.

¹⁶² Breton [1924] 1988, 323–329; Breton 1945, 178; Chénieux-Gendron 1990, 16–17.

¹⁶³ Breton [1924] 1988, 330; Gale 2002, 222–251; Klingsöhr-Leroy 2006, 42.

voi rinnastaa renessanssin flaamilaisten mestareiden perinteeseen sekä italialaisten metafyyssisten taiteilijoiden tapaan kuvata salaperäisiä tilanteita. Surrealistisissa maalauksissa kuvattiin totuudenmukaisia näkymiä, joiden tunnelma oli salaperäinen. Pastissilla haluttiin kieltää eri kulttuurit ja merkitykselliset sisällöt ottamalla pastissin kohteeksi jokin tunnettu teos.¹⁶⁴

Tajunnanvirran, unien, selittämättömän sattuman ja pastissin ohella kuvallisten teosten menetelminä oli kahden toisilleen vastakkaisen asian asettaminen rinnakkain yhteensopimatonta taustaa vasten. Kuvan arvo määräytyi silloin Bretonin mukaan yhteen törmäävien asioiden synnyttämän kipinän kauneudesta. Kipinää eli kuvan eräänlaista symbolista tai metaforista lopputulosta ei voinut pakottaa esiin, sillä toisilleen vastakkaiset asiat tuli löytää alitajuisesti. Tavoitteena oli muokata uudennlaiseksi kuvan struktuuria, yleisesti hyväksyttyjä merkityksiä ja etiikkaa. Menetelmää sovellettiin kollaasiin. Kollaasi perustui Max Ernstin teoksiin, joissa hän yhdisti kaksi readymade-esinettä.¹⁶⁵

Muita menetelmiä olivat trompe-l'oeil eli illusionistinen maalaustapa ja musta huumori. Surrealismin mustalla huumorilla arvosteltiin yhteiskuntaa. Taustalla vaikutti Sigmund Freudin *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* -kirja (1905), joka ranskannettiin vuonna 1930 ja jossa huumorin kirjoitettiin säästävän tuskalta. Mustassa huumorissa herätettiin aluksi toivoa ja kehitettiin äärimmäisiä ratkaisuja tavoitteen saavuttamiseksi, mutta lopputulos oli surullinen. Mustaan huumoriin liittyi kaksi vastakkaista elementtiä: elämä ja kuolema. Sillä kiellettiin todellisuus, kuten Bretonin Freudilta lainaamassa kaskussa, jossa maanantaina hirtettäväksi talutettu vanki oli tokaissut: "Voilà une semaine qui commence bien!"¹⁶⁶, alkaapa viikko hyvin!¹⁶⁷

Ensimmäisen taidenäyttelynsä *La Peinture surréaliste*n surrealistit järjestivät Pariisissa Galerie Pierressä vuonna 1925. Näyttelyllä haluttiin osoittaa, että surrealistinen kuvataide oli mahdollista: tajunnanvirran avulla voi kirjoittamisen lisäksi piirtää. Vuoden 1936 näyttelyssä salamyhkäistettiin arkiset esineet. Näyttelyssä oli esillä Bretonin runoista ja plastisesta taiteesta yhdistettyjä runoteoksia, Dalin maalauksia ja Duchampin readymade-teoksia. Taustalla oli Bretonin julkaisema *Surrealismin toinen manifesti* (1929), jossa käsiteltiin alkemiaa.

164 Breton 1945, 141–185; Chénieux-Gendron 1990, 43, 170; Gale 2002, 222–299; Uzzani 2010, 155.

165 Breton [1924] 1988, 337–338; Breton [1935] 1992, 491; Chénieux-Gendron 1990, 69–70.

166 sit. Breton [1935] 1992, 872.

167 Breton [1935] 1992, 868–873.

Näyttelyn teokset osoittivat, miten arkiset esineet veivät ihmeellisen jäljille, kun uni ja todellisuus kietoutuivat yhteen.¹⁶⁸

Maalaustekniikka oli valokuvamainen kuten uusasiallisuudessa. Teos oli tarkoitus tunnistaa ihmeellisyydestä. Breton sovelsi Freudin miellelyhtymäteknikoita etsiessään ihmeellistä. Breton julisti, että ihmeellinen oli kaunista. Hänen mielestään mikä tahansa ihmeellinen oli kaunista eikä mikään muu kuin ihmeellinen ollut kaunista. Ihmeellinen näkyi esimerkiksi uuden aikakauden mallinukeissa. Ihmeellinen oli outoa ja hämmästyttävää, ja sitä löytyi kaikkialta. Ihmeellinen muodostui selittämättömästä sattumasta ja kouristavasta kauneudesta.¹⁶⁹

Breton määritteli *L'amour fou* -kirjassaan (1937) kauneuden kouristavaksi, ja se näkyi liikkeen pysähtymisen hetkellä. Kouristava kauneus oli olemassa liikkeessä ja levossa olevien esineiden yhdistyessä näkökokemuksessa.¹⁷⁰ Marcel Duchampin näkemykset kauneudesta vaikuttivat 1900-luvun modernismiin. Häntä kiinnostivat näkyvien teosten lisäksi ajatukset. Taiteilijoita alkoi kiehtoa hätkähdyttävyys, provokaatio ja ironinen nokkeluus nähtävän, kuultavan tai merkityksiin perustuvan kauneuden sijaan. He kokivat, että taiteen sisältö ymmärrettiin väärin, jos sen tuli herättää mielihyvää.¹⁷¹

Symbolismi oli nojautunut Walter Paterin (1839–1894) ajatteluun, jonka mukaan kaikki arvot alistettiin kauneudelle, joka rinnastettiin hyvyteen¹⁷². Surrealistiset kuvat liittyivät uuteen tapaan ymmärtää taidetta teko- ja ajatusprosessin kautta eikä aiheen esittävyiden, tyylin tai tekijän ammattitaidon kautta. Surrealistinen teos toimi kuva-arvoituksin, vertauskuvoin ja rinnastuksin. Teokset rakentuivat hajanaisista osista, ja niiden merkitykset muuttuivat tulkinnasta toiseen.¹⁷³

168 Caws 2004, 34; Gale 2002, 250, 316; Halliwell 2006, 80; Klingsöhr-Leroy 2006, 19.

169 Breton [1924] 1988, 319, 321.

170 Breton [1937] 2010, 12.

171 Eldridge 2009, 69–70.

172 Myös art nouveaussa sisäinen kauneus oli projisoitu ulkoiseen muotoon. Sitä vastoin art decon funktionaalinen kauneus ei ollut enää yksinomaan esteettistä (Eco 2008, 351–359; de Michele 2008, 369–372).

173 Breton 1945, 129–178; Breton [1935] 1992, 1120, 1199; Chénieux-Gendron 1990, 21, 162–165; Gale 2002, 292–296; Klingsöhr-Leroy 2006, 25; Pulliainen 1998, 116.

Surrealistien teokset vaatetusallalle

Muotiin surrealismi alkoi vaikuttaa 1930-luvulla. Surrealismi näkyi aikakauslehtien mainoksissa ja kansikuvissa sekä tavaratalojen ja salonkien näyteikkunoissa. Muoti löysi tiensä surrealismiin naiskuvastollaan, lisäksi muodissa vuorovaikutivat surrealisteja kiinnostaneet todellisuus ja sisäinen maailma.¹⁷⁴

Surrealistien mukaan kauneus syntyi sattumasta: ompelukoneen ja sateenvarjon satunnaisesta kohtaamisesta leikkauspöydällä, mikä oli Man Rayn valokuvan aihe vuonna 1933. Valokuvan leikkauspöytä symboloi sänkyä, sateenvarjo miestä ja ompelukone joko naisellista, vaatetustehtaassa työskennellyttä naista tai naisen elämän teknistymistä kotona. Surrealistien mukaan ompelukone valmisti vaateen, mutta samalla se valmisti myös naisen. Muodikkaasti pukeutuva nainen oli miehen kehittämän ompelukoneen luomus.¹⁷⁵

Useat 1800–1900-lukujen vaihteessa työskennelleet arkkitehdit ja taiteilijat suunnittelivat taidevaatteita naisille, kuten Henri van de Velde (1863–1957), Gustav Klimt (1862–1918) ja Sonia Delaunay-Terk (1885–1979). Vaate ja taide yhdistyivät ekspressionismissa, kubismissa, konstruktivismissa ja dadassa. Raoul Dufy (1877–1953), Henri Matisse (1869–1954), Wassily Kandinsky (1866–1944), Pablo Picasso, Kasimir Malevits (1879–1935), Alexander Rodsenko (1891–1956) ja Piet Mondrian (1872–1944) vaikuttivat muodin taiteellistumiseen. Futuristit suunnittelivat vaatteita vastareaktioksi kertaustyylielle. Venäläiset konstruktivistit ryhtyivät suunnittelemaan vaatteita maansa eliitille. Maan vallankumouksen jälkeen puvuista tuli tasa-arvon symboleita. Pariisiin Venäjältä paennut Natalia Goncharova (1881–1962) suunnitteli puvuston Venäläiselle baletille saatuaan innoitteen aikalaistaiteesta, kansantaiteesta ja bysanttilaisista mosaiikeista. Häntä kiinnostivat vaatteiden abstraktinnäköiset kaavat. Suomessa taiteilijat suunnittelivat tekstiilejä Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1900. Näyttelyn saaman suosion innoittamana Suomen Käsityön Ystävät -yhdistys ryhtyi yhä läheisempään yhteistyöhön taiteilijoiden, kuten Akseli Gallén-Kallelan, Eva Sparren (1870–1958) ja Louis Sparren (1863–1964), kanssa.¹⁷⁶

Ensimmäisiä ilmenemiä surrealistien ja vaatetusalan yhteistyöstä oli Brysselissä sijainneen tavaratalon vuonna 1927 esittämä pyyntö René Magriltelle suunnitella sille turkistakkikatalogi, jossa hän soveltaisi surrealismia. Max Ernst oli piirtänyt muotikuvia jo edellisellä vuosikymmenellä ja julistanut vaatetussuun-

¹⁷⁴ Martin 1996, 11.

¹⁷⁵ Martin 1996, 11–14.

¹⁷⁶ Anscombe 1991, 158; Ollonqvist 1930, 973.

nittelun olevan yhtä arvostettavaa ellei jopa arvostettavampaa kuin kuvataiteen. Ernst piti muodin vaihtelusta, mikä oli vastakohta hitaasti muuttuvalle akateemiselle taiteelle. Ernst piirsi litografioihinsa mallinukkeja, joihin vaikuttivat Giorgio de Chiricon metafysiset maalaukset. De Chiricon mallinuket olivat sekä yksilöllisiä että standardinmukaisia massatuotteita. Mallinuket olivat ihmisen ja ihmiskunnan symboleita.¹⁷⁷

Louis Aragon sai vaikutteita runoihinsa seuraamalla räätäleiden näyteikkunoiden jatkuvasti muuttunutta esillepanoa. Surrealisteille vaate muodosti mielikuvan ihmisestä. André Breton muutti runoissaan symbolistikirjailija Stéphane Mallarmén (1842–1898) sieluja pukeneet vaatteet muodin ja uuden aikakauden havainnoinniksi, jossa muoti ilmensi tunne-elämää. Edellisellä vuosisadalla vaatetus oli ilmentänyt kauneutta, avointa tai tukahdutettua seksuaalisuutta, sosiaalista asemaa tai moraalista poikkeamaa. Tämä muuttui 1900-luvun alussa. Taiteilijat pitivät vaatetusta yhteydessä yksilöllisyyteen kuvatessaan henkilöitä. Koska vaatteilla oli omat merkityksensä ja määritelmänsä, surrealistit ilmensivät niillä teoksissaan visuaalisia ja verbaalisia kohtauksia.¹⁷⁸

Vaatteet ja niiden symbolit vastasivat surrealismien tapaa irrottaa asiat taustoistaan. Surrealistinen metafora ja symboli olivat sattumanvaraisia. Surrealisteille muoti toimi kannanottona yhteiskuntaan. Vaatteessa oli helppo yhdistää kaksi toisilleen vastakkaista asiaa, kuten arkinen ja poikkeuksellinen, disfiguraatio ja liioitteleva kaunistus, vartalo ja miellelyhtymä sekä aito ja epäaito.¹⁷⁹

Surrealistien tehtävinä oli etsiä ihmeellistä ja todentaa unia, niinpä he käyttivät illusionistisia menetelmiä. Vaatteisiin liitetyt trompe-l’oeil-kuvat tekivät vaatteista taideteoksia, joissa tarinat, arvoitukset ja syvälinen pohdinta olivat vaateen toimintoja. Heitä kiinnostivat miesten pukeutuminen naistenvaatteisiin ja naisten pukeutuminen miestenvaatteisiin sekä naamiot. Surrealistien muoti oli vain kuviteltua. Suunnitellessaan vaatteita surrealistit käyttivät pastisia. He viittasivat kansanvaatteisiin ja mytologisoivat niitä irrottamalla ne aika-kaudestaan. He pyrkivät saamaan kansanvaatteet näyttämään viimeisimmältä pariisilaiselta muodilta.¹⁸⁰

Osa surrealisteista otti kantaa ahtaaseen naiskuvaan vaatteiden avulla. Nais-tenvaatteilla oli surrealisteille myös fetissiluonne. Uuden aikakauden tuotteille oli ominaista monimerkityksellisyys, mikä ilmeni fetissin kaltaisina tavaroina.

177 Lehmann 2000, 314, 324; Martin 1996, 14, 16.

178 Lehmann 2000, 282–283, 286; Martin 1996, 14, 16.

179 Chénieux-Gendron 1990, 170; Martin 1996, 9.

180 Lehmann 2000, 286, 354; Martin 1996, 17, 50–51.

Georg Simmelin ajatus kulttuurin tragediasta eli esineen hallitsemasta yksilöstä vaikutti André Bretoniin ja häntä lähellä olleisiin Pariisin modernisteihin. Heille vaatteista ja asusteista tuli salattujen unelmien vertauskuvia. Naistenvaatteiden fetissiluonteen heijastuma voitaneen nähdä surrealistien vartalomaalauksissa. Salvador Dali maalasi muusansa Galan (1894–1982) iholle useita kertoja vaatteita ja asusteita.¹⁸¹

Bretonin tavoin myös Dali kiinnostui vaatteista. Hän suunnitteli 1940-luvun alussa kolmesti newyorkilaisen *Bonwit–Teller*-tavaratalon näyteikkunan. Ensimmäisellä kerralla hän koristeli näyteikkunan ruusupäisellä mallinukella ja hummeripuhelimella. Lisäksi hän kuvitti aikakauslehtiä vuodesta 1939 lähtien ja suunnitteli 16 mainosta amerikkalaiselle *Bryans Hosiery Mills* -sukka-tehtaalle. Hänen suunnittelemaansa mainoksia, kansikuvia, solmioita ja esineitä julkaistiin laajalevikkeissä *Vogue*ssa sekä *Harper's Bazaar*issa 1940-luvulla. Dalin ohella Berenice Abbot (1898–1991), Man Rayn malli ja oppilas Lee Miller (1907–1977) ja Man Ray työskentelivät *Vogue*- ja *Harper's Bazaar* -lehdille valokuvaamalla vaatteita. Abbot ja Miller yhdistivät valokuvissaan uusklassismin ja surrealismia.¹⁸²

Dalin kiinnostus vaatteita kohtaan näkyi hänen tavassaan pukeutua. Hän oli dandy ja flanööri, joka osti hienostuneita vaatteita Madridista. Dandyismi oli yhteiskunnallinen reunailmiö, jolla vastustettiin ennakkoluuloja. Teollistuminen oli johtanut 1800-luvulla l'art pour l'art eli taidetta taiteen vuoksi -ajatteluun, jossa kauneus oli ollut ensisijainen arvo. Dandyismissä rakkaus kauneuteen ja poikkeuksellisuuteen näkyivät hienostuneessa vaatetuksessa ja tavoissa. Hienostunut vaatetus ilmensi dandyn ylemmyyttä toisiin ihmisiin nähden. Pukeutumistyyli perustui porvarismiesten mustaan pukuun. Puku oli edustanut ranskalaisille aateliston ja porvariston miehille luokkajakoa vuoden 1789 suuren vallankumouksen jälkeen. Herrasmiesdandyt kuroivat umpeen yhteiskuntaluokkien välistä kuilua. Heidän tavoitteenaan oli hyväksyttää yhteiskunnalla uusi sosiaalinen eliitti, joka perustuisi tyylikkyydelle ja elämäntavalle syntyperän sijaan. Charles Baudelairen dandy oli ollut varakas ja joutilas pariisilainen flanööri, joka oli kuulunut taiteilijoiden ja älymystön muodostamaan uuteen aristokratiaan.¹⁸³

181 Benjamin 1986, 53; Gale 2002, 315; Lehmann 2000, 286, 354; McGirk 1990, [12].

182 Dali 1962, 105, 132; Dali Estate 2005, 202; Etherington-Smith 1993, 275; Gale 2002, 312, 375.

183 Baudelaire 1989, 34–49; Dali 1962, 100; Eco 2008, 330–338; Martin 1996, 207; Steele 2006, 80–93.

Dalin dandy-tyyli heijasti Hollywood-elokuvatahden Rudolf Valentinon (1895–1925) tyyliä koko hänen uransa ajan. Dalilla oli tarve toimia dandy-taiteilijana. Myös hänen venäläissyntyinen vaimonsa Gala halusi olla miehensä tavoin makutuomarina vaatetuksessa. Muodikas pukeutuminen oli Dalin mielestä materialistisen aikakauden materialistinen symboli. Hänelle muoti oli surullista, koska pukeutuminen liittyi hänen mielestään syntymän aiheuttamaan traumaan. Lisäksi Dali uskoi muodin ennustavan sotaa ja mallien olevan tuhon enkeleitä.¹⁸⁴

Dali ystävystyi pariisilaisten muotitaiteilijoiden kanssa. Hän somisti näyteikkunan Elsa Schiaparellille vuonna 1935. Salonki sijaitsi Pariisissa kansainvälisen Ritz-hotellin läheisyydessä Vendômen aukiolla. Schiaparelli oli ostanut aiemmin samana vuonna aukiolta rokokoo-tyylisen asuinrakennuksen ja muuttanut salonkinsa sinne. Hänen työhuoneensa sijaitsi ensimmäisessä kerroksessa, jossa oli muotinäyttössaleja. Katutasolla sijaitsi myymälä. Myymälän näyteikkunaa koristi Dalin jäljiltä kookas vaaleanpunaiseksi värjätty täytetty karhu, jonka vatsaan laitettiin laatikoita. Näyteikkunassa oli myös Dalin suunnittelema Hollywood-näyttelijätär Mae Westin (1893–1980) huulten muotoinen sohva. Näyteikkunasta ja myymälästä tuli turistien suosimia nähtävyyksiä. Myymälä sijaitsi keskeisellä paikalla, mikä toi Schiaparellille kuuluisia asiakkaita ja näkävyyttä.¹⁸⁵

Pariisilaiset muotitaiteilijat saavat vaikutteita surrealismista

Ehkä kuuluisin surrealismista vaikutteita saanut muotitaiteilija oli Roomassa ylhäisöperheeseen syntynyt ja Pariisissa työskennellyt Elsa Schiaparelli, joka suunnitteli ensimmäisen surrealististyyllisen neulepaitansa vuonna 1927. Neulepaidan etuosaa koristi trompe-l'oeil-rusetti. Paidan päällineulos oli valkoisesta langasta, joka oli asetettu mustalle pohjalle, jonka alta näkyi toinen valkoinen neulos. Schiaparelli osallistui Pariisin Ritz-hotellissa järjestettyyn tilaisuuteen pukeutuneena neulepaitaansa, joka herätti laajalti huomiota. Ennen pitkää newyorkilainen tavaratalo tilasi häneltä sarjan surrealististyyllisiä neulepaitoja, jotka esiteltiin *Vogue*-lehdessä.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Dali 1962, 100; Martin 1996, 207.

¹⁸⁵ Schiaparelli 1954, 97, 207; White 1995, 160–161.

¹⁸⁶ Schiaparelli 1954, 47; White 1995, 59, 61.

Schiaparelli oli aloittanut vaate-suunnittelun Pariisissa jo vuonna 1922. Häneen vaikuttivat useat modernistiset taidesuuntauukset, kuten futurismi, fauvismi, kubismi, dada, Sonia Delaunay-Terkin suunnittelemat simultaaniset vaatteet sekä Paul Poiret'n suunnittelemat itämaistyylliset vaatteet. Asuessaan Amerikan Yhdysvalloissa Schiaparelli oli tutustunut vuonna 1919 dadaisti Francis Picabia'n vaimoon Gabrielle Picabiaan (1881–1985), joka tutustutti hänet surrealisteihin. Francis ja Gabrielle Picabia sekä Marcel Duchamp oleskelivat New Yorkissa ensimmäistä maailmansotaa paossa. Yhdessä Man Rayn kanssa he muodostivat kaupunkiin pienen taideyhteisön, joka vaikutti Schiaparelliin. He keskustelivat modernismista, ja Schiaparellia pyydettiin auttamaan taidenäyttelyiden järjestämisessä. Schiaparelli oli tuolloin pienen tytön yksinhuoltajaäiti, sillä aviomies oli jättänyt hänet.

Hänen oli löydettävä työtä elättääkseen itsensä ja tyttärensä. Schiaparelli tutustui Blanche Hayesiin, joka oli kuuluisan lakimiehen Arthur Garfield Hayesin puoliso. Hayes houkutteli Schiaparellin kokeilemaan onneaan Pariisiin. Man Ray vei Schiaparellin Jean Cocteaun perustamaan *Le Boeuf sur le Toit* -kahvilaan.¹⁸⁷

Pariisin rue de la Paix teki vaikutuksen Schiaparelliin. Rue de la Paix oli kansainvälinen kohtaamispaikka ja muotikatu. Sen varrella sijainneista myymälöistä löytyivät haute couture -puvut. Schiaparelli kuului ohikulkeneiden naisten keskustelemaan Paul Poiret'n uutuuksista – Poiret oli uransa huipulla suunnitelmillaan värikkäillä vaatteilla. Schiaparelli



Kuva 2. Elsa Schiaparellin suunnittelema Desk-puku, 1936 (Cecil Beaton 1936. White 1995, 141). Puku perustuu Salvador Dalin Milon Venus laati-koilla -veistokseen.

¹⁸⁷ Schiaparelli 1954, 34–43; White 1995, 39, 42.

sai innoitteen vaatetusalalle tutustumalla Poirer'hen. Gabrielle Picabian apu oli hänelle korvaamatonta uran alussa. Rouva Picabia suostui malliksi Schiaparellin suunnitteleuille vaatteille, vaikkeivät ne aina olleetkaan hänen mieleisiään.¹⁸⁸

Schiaparelli seurasi ystäviään dadasta surrealismiin, jonka kuvalliset elementit kiehtoivat häntä enemmän kuin alitajunnan ilmentäminen. Schiaparelli käytti surrealismia vaatteissaan kannanottona yhteiskuntaan. Surrealismi liittyi Schiaparellin suunnittelemiin vaatteisiin koko hänen uransa ajan. Hänen surrealististyylinen kautensa oli tuotteliaimmillaan vuosien 1936–1939 välillä. Surrealismista saadut vaikutteet ilmenivät vaatteiden lisäksi hänen salonkinsa sisustuksessa ja muotinäytöksissä. Schiaparelli teki yhteistyötä Salvador Dalin ja Jean Cocteaun kanssa. Eräs esimerkki Schiaparellin ja Dalin yhteistyöstä on *Desk*-jakkupuku (1936, kuva 2), joka perustui Dalin *Milon Venus laatikoilla* -teokseen (kuva 1). *Desk*-puvussa oli sekä oikeita että valetaskuja, joiden napit olivat ovenvetimien muotoisia. Schiaparellia ei otettu mukaan *Exposition Internationale du Surréalisme* -näyttelyyn (1938), vaikka hänen töillään oli yhteys näyttelyn taiteilijoihin. Vaikka vaatetus- ja taidealoilla tehtiin yhteistyötä, ne eivät sulautuneet toisiinsa täysin, vaan niiden polut risteytyivät maantieteellisesti ja sosiaalisesti Pariisissa.¹⁸⁹

Toinen 1930–1950-luvuilla työskennellyt ja surrealismista vaikutteita saanut muotitaiteilija oli – ehkä yllättävää kyllä – Coco Chanel (1883–1971). Hän lainasi suunnittelemiinsa asusteisiin ja vaatteisiin surrealistien käyttämiä simpukka- ja kala-aiheita. Max Ernst julkaisi romaanin *Une semaine de bonté* (1934), jossa oli kuva nimeltä *Eau*. Kuvassa oli simpukka naisen päässä. Neljä vuotta myöhemmin *Harper's Bazaarin* tammikuun numerossa julkaistiin Marcel Vertès'n (1895–1961) piirros Chanelin suunnittelema simpukanmallisesta päähineestä. Chanel suunnitteli puvustuksia Jean Cocteaun, Sergei Djagilevin (1872–1929), Igor Stravinskin (1882–1971) ja Salvador Dalin näytelmiin sekä baletteihin. Chanel tunsu taiteilija Tamara de Lempickan (1898–1980), joka kuvasi maalauksissaan muodikasta pariisilaista eliittiä 1920–1930-luvuilla. Tuttavuudet ja puvustukset tutustuttivat hänet surrealisteihin. Niinpä Dali ja Cocteau alkoivat suunnitella Chanelille kankaiden kuoseja, koruompeleita ja koruja. Gala Dali ryhtyi pukeutumaan Chanelin suunnittelemiin vaatteisiin, joiden pelkistetyt ja kulmikkaat muodot sopivat hänen androgyynille vartalolleen.¹⁹⁰

188 Schiaparelli 1954, 32, 54.

189 Evans 1999, 3–27; White 1995, 61, 140.

190 Etherington-Smith 1993, 248; Mackrell 2005, 136–140.

Surrealismismi Suomessa

Suomalaisten muotitaiteilijoiden oli mahdollista tutustua Pariisiin surrealismiin 1930–1950-luvuilla eri reittejä pitkin. Eräänä lähteenä olivat matkat Pariisiin, jossa he voivat nähdä surrealistista taidetta näyttelyissä, kuten André Bretonin järjestämässä surrealismien kansainvälisissä näyttelyissä (1938 ja 1947) ja Pariisin maailmannäyttelyssä (1937), jossa oli esillä surrealistista taidetta ja Elsa Schiaparellin suunnittelemlia surrealististyyllisiä vaatteita.¹⁹¹

Suomen kulttuurielämässä vaikutti 1930-luvulla kolme ryhmää, jotka erottuivat toisistaan mielipiteiltään. Kulttuurikeskusteluun osallistuivat oikeistolaisesti suuntautuneet konservatiiviset teologit ja kristilliset intellektuellit, kirjallisuudentutkijat ja esteetikot. He vastustivat psykoanalyttisia suuntauksia, koska he kokivat ne kristinuskolle vastakkaisina ja bolsevistisina oppeina. Vasemmistolaiset kirjailijat, runoilijat ja kulttuuriarvostelijat perustivat maailmankatsomuksensa marxilaisuuteen. He suhtautuivat myönteisesti paneurooppalaisuuteen ja psykoanalyysiin. Ryhmittymien väliin asettui kulttuuriliberaali suuntaus, josta osa kuului tulenkantajiin. Aatteellisesti heitä lähellä olivat ruotsinkieliset modernistit. He olivat kiinnostuneita surrealismien taustalla vaikuttaneesta Freudin oppeihin perustuneesta psykoanalyysistä. Useat kuvataiteilijat olivat tekemisissä kulttuuriliberaalien kanssa.¹⁹²

Suomessa tietoa surrealismista välittivät taiteilijat, taidearvostelijat ja maahamme tuodut ulkomaiset taidenäyttelyt. Ennen toista maailmansotaa surrealismia nähtiin Suomessa vähän. Sitä oli esillä Halmstadt-ryhmän näyttelyssä (1934) sekä Taidehallissa järjestetyssä ranskalaisessa aikalaistaidenäyttelyssä (1939). Tutustumista surrealismiin hidasti Suomen henkinen ilmapiiri. Itsenäistymisen myötä maahamme alettiin odottaa uutta taiteen kultakautta, jonka avulla elvytettäisiin kansallista omalaatuisuutta ja kalevalaisuutta sekä kristillisiä ihanteita. Itsenäistyminen lähensi poliittisia suhteita Saksaan, mikä vahvisti saksalaisen kulttuurin asemaa maassamme. Ulko- ja kulttuuripolitiikan näkökulmista tarkasteltuna Ranskassa syntyneen surrealismien oli vaikeaa levitä Suomeen.¹⁹³

Vaikka Suomessa suhtauduttiin ennen toista maailmansotaa kielteisesti surrealismiin, suomalaisen surrealismien historian katsotaan alkaneen jo silloin. Suuntaus pysyi määrällisesti vähäisenä. Suomalaisissa taidekirjoituksissa surrea-

191 Chénieux-Gendron 1990, 76.

192 Anttonen 2006, 26–27.

193 Vihanta 2011, 52–53; Vihanta 1992, 9–34, 63, 241.

lismia pidettiin henkisenä sairautena ja bolsevismina. Ulla Vihannan mukaan Suomessa surrealismiin siirryttiin lähinnä saksalaisen ekspressionismin kautta, sillä surrealismia edeltänyt dada oli jäänyt meille vieraaksi. Sen vuoksi suomalaisen surrealismin sisältö poikkesi pariisilaisesta.¹⁹⁴ Eräs dadan esittely löytyy Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita* (1929) -kirjasta. Vaikka saksalaisten bolsevismina pitämä dada oli jäänyt suomalaisille vieraaksi, Paavolaisen mukaan ruotsinkieliset nuoret kirjailijat omistivat suuntaukselle runoja *Quosego*-lehdessään¹⁹⁵. Hän kirjoitti dadasta:

Toteuttaessaan järkkymättömällä johdonmukaisuudellaan periaatettaan ivata aikansa olemusta johtamalla sen heikkoudet äärimmäisyyksiin, ovat dadaistit, häväistessään modernismin narrimaisuudet, paljastaneet sitä selvemmin nähtäväksi sen oikean sisällön, sen, joka siinä on pysyvää, arvokasta ja todella uutta. Modernismi on tulos ikävystymisestä, väittivät dadaistit silmää iskien. Eurooppa oli kuolemaan asti väsynyt, väsynyt sodasta, elämästä, uusista aatteista ja kilpajuoksusta uusien taidesuuntauksien jäljessä. [...] Dada on ollut myrsky, joka on myllertänyt esiin pohjamudat, mutta samalla karkoittanut ulappaa peittävän sumun. Tätä sen tavatonta merkitystä ei voi koskaan kyllin korkealle arvioida.¹⁹⁶

Filosofisesti suuntautunut surrealismi vaati tietoa sen teoriasta ja sisällöstä, ja sitä suomalaisilta taiteilijoilta usein puuttui. Vaikka suomalaiset taiteilijat vierailivat ennen toista maailmansotaa Pariisissa, he eivät välttämättä olleet yhteydessä uusiin teorioihin, mikä hidasti surrealismin omaksumista.¹⁹⁷ Paavolainen arvosteli suomalaisten vähäistä tietoa modernismista:

Väsyttämiin asti toistellaan nykyään lausuntoja 'koneellisuudesta', 'elämän mekanisoitumisesta', 'tekniikan vuosisadasta'. [...] Mutta kuinka moni meillä tietää, että nuo käsitteet, jotka päivittäin tapaamme sanomalehtien palstoilta, jotka tuntuvat meistä niin luontevilta, johtavat juurensa mahtavasta ja mullistavasta taidevirtauksesta, ovat taiteellisen luomistyön perua? Niitä eivät ole takoneet yleiseen tietoisuuteen insinöörit, tilastotieteilijät ja lääkärit, vaan kirjailijat, säveltäjät ja maalarit.

194 Vihanta 2011, 53; Vihanta 1992, 9, 241.

195 Paavolainen [1929] 1961, 100, 107.

196 Paavolainen [1929] 1961, 104.

197 Reitala 1990, 223–224.

Meiltä on puuttunut kaikki kosketus kokonaiseen taidekauteen, jollei ota lukuun muutamien maalarien pikemminkin puolileikillä tai parodioimisen halusta tekemiä kokeiluja [---] ja ivallisia sanomalehtikuvauksia sen edustajien eriskummallisuuksista, taidekauteen, joka on monin verroin merkityksellisempi, laajakantoisempi, ja tulevaisuuteen vaikuttavampi kuin konsanaan kiinteästi sotakauteen liittyvä ekspressionismi. Tähän taidekauteen onkin joku kohdistanut tuon sattuvan määritelmän: moderni taide on mielenkiintoisempi siinä, missä se vastustaa kuin missä se luo. Liioitella, paisuttaa, toistella, suurennella mahdottomuuden ja todenmukaisuuden uhallakin – se on aina ollut murros- ja taisteluajan opetus- ja kasvatusperiaate. [---] Meidän käsityksemme tästä taidekaudesta supistui siihen, että silloin syntyi lukematon määrä ’ismejä’, jotka reklamoivat itseään etupäässä skandaaleilla, ja joista järkevän ihmisen oli parasta pysyä erossa.¹⁹⁸

Vihannan mukaan kului kaksi vuotta surrealismien ensimmäisen manifestin julkaisusta, ennen kuin André Breton ja surrealismi esiteltiin Suomessa saksalaisen idealismin valossa. Esittelystä puuttuivat surrealismien tavoitteet ja menetelmät. Suomalaiset muodostivat kuvan surrealismista taidekirjojen, ulkomailta kantautuneiden viestien, matkojen ja maassamme vierailleen Halmstad-ryhmän näyttelyn perusteella. Surrealismista kiinnostuttiin täällä viiveellä, ja se vaikutti lähinnä taiteellisiin sekä kirjallisiin tyylipiirteisiin varsinaisen koulukunnan puuttuessa 1930-luvulla. Kuvataiteessamme surrealismi paikantui Turkuun.¹⁹⁹

198 Paavolainen [1929] 1961, 12.

199 Vihanta 1992, 33–36, 63.

Tulenkantajat etsivät vaikutteita Euroopasta

Tulenkantajat muodostivat vasta itsenäistyneessä Suomessa ensimmäisen suomenkielisen kirjallistaiteellisen ryhmän, joka syntyi Nuoren Voiman Liiton kirjallisesta harrastuspiiristä. Tulenkantajat²⁰⁰ ryhmittyivät vuonna 1924, ja siihen kuuluivat kirjailijat Olavi Paavolainen, Yrjö Jylhä (1903–1956), Katri Vala (1901–1944), Elina Vaara (1903–1980), Lauri Viljanen (1900–1984) ja kuvataiteilija Ilmari Pimiä (1897–1989). Muita tulenkantajiin lukeutuneita kuvataiteilijoita olivat Sylvi Kunnas, Väinö Kunnas (1896–1929) ja Yrjö Ollila (1887–1932).²⁰¹

Ryhmästä tuli suomalaisen kulttuurielämän vaikuttaja, jonka jäsenten viettämä boheemielämä ja ulkomaanmatkat olivat osa uutta eurooppalaista yksilöllistymistä. Ennen toista maailmansotaa eläneille nuorille tulenkantajuus oli taiteilijaidentiteetin rakentamista sekä vallinneen sosiaalisen ja kulttuurisen järjestelmän arviointia. He halusivat uudistaa suomalaista kulttuuria sekä lähentää sen muuhun Eurooppaan ja aikakauteensa tunnuksinaan runon vapaa mitta, eksotiikka ja koneromantiikka. He arvioivat modernismia uusromantiikan ja humanistisen ihmisihanteen kautta.²⁰²

1920-luvulla eläteltiin unelmaa tuhatvuotisesta valtakunnasta ja kuviteltiin, että ensimmäinen maailmansota oli ollut sodista viimeinen. Vaurastuvassa Suomessa elettiin taloudellista nousukautta. Vuoden 1918 sisällissota oli muistissa. Poliittisessa elämässä korostui aitosuomalaisuus, joka oli ristiriidassa tulenkantajien kansainvälisyyden kanssa. Suomalaiset tarkastelivat Eurooppaa kansallisista lähtökohdista. Maatamme pidettiin lännen etuvartiona itää vastaan. Maamme kulttuurilla ajateltiin olevan annettavaa Euroopan vanhoille sivistysvaltioille. Suomen virallisessa taiteessa jatkui yhä edellisen vuosisadan lopun tapa luoda kansallista kuvastoa luontomyyteistä, metsistä, järvistä ja talonpoikaisuudesta. Suomi nähtiin köyhänä, mutta kauniina tuhansien järvien maana.²⁰³

200 Tulenkantajien kirjallistaiteellinen ryhmä sai nimensä Nuoren Voiman Liiton kirjallisen harrastuspiiriin vuonna 1924 ilmestyneen ja vuonna 1929 aikakauslehdeksi muuttuneen albumin mukaan. Vuosina 1933–1939 lehti ilmestyi Erkki Valan toimittamana ryhmästä irrallaan ja vasemmistolaisesti suuntautuneena. (Saarenheimo 1966, 9–10.) Albumin nimi *Tulenkantajat* tuli muinaisesta tarusta, joka kertoi palavaa soihtua kuljettaneista soihtumiehistä. Soihtu siirtyi mieheltä toiselle kuljettaen elämän soihtuviestiä eteenpäin. Samankaltaisena nöyränä lahjana tahdottiin *Tulenkantajat*-albumin olevan kirjallisuudenystävälle ja Suomelle. (Jäämaa 1924, 19.)

201 Jäämaa 1924, 9; Mauriala 2005, 34; Saarenheimo 1966, 17.

202 Mauriala 2005, 65, 296–297; Saarenheimo 1966, 10, 126.

203 Mauriala 2005, 297, 305; Saarenheimo 1966, 97, 102.

Tulenkantajuuden taustalla vaikuttaneessa uusromantiikassa rauhaisan tunnelmallinen luonto oli näyttämö tunteille. Romanttisessa runoudessa runoilijan tunteet olivat ympäristönhavainnoinnin lähteinä. Jumaluus ilmeni luonnossa ja ihmisen sisimmässä. Luonnon avulla ajateltiin voitavan saavuttaa välitön yhteys jumaluuteen, mikä oli tavoiteltava olotila. Tämä perustui kaipaukseen, jota todellisuus ei tyydyttänyt. Kaipaus sai etsimään jotain todellisuutta pysyvämpää ja täydellisempää.²⁰⁴ Saarimaa kirjoitti romanttisesta kaipauksesta *Tulenkantajat*-albumiin. Hänen mukaansa romantikon kaipaus johti siihen, etteivät todellisuus ja nykyisyys tyydyttäneet taiteilijaa, vaan muistot ja toiveet olivat tälle rakkaimmat, niistä teki taiteilijan mielikuvitus kauneimmat kuvansa.²⁰⁵ Tulenkantajien esseisti ja taidearvostelija Elsa Enäjärvi (1901–1951) kuvaili kaipausta neljänneksi ulottuvuudeksi, joka oli haltioitunutta näkemistä yli todellisuuden.²⁰⁶

Kaupungista tuli luonnolle vastapari. Tulenkantajat elivät kahden maailman rajalla, sillä he ihailivat sekä maaseudun rauhaa että suurkaupunkia. Tulenkantajien näkyvin hahmo Olavi Paavolainen johdatti ryhmän kaupunkielämään. Aluksi Helsinki oli ihannekaupunki, joka oli Suomen ainoa suurkaupungin tunnukset täyttänyt asutuskeskus. Helsingin jälkeen tulenkantajat löysivät tiensä eurooppalaisiin suurkaupunkeihin. Suurkaupunkielämä oli perustana perinteitä vastaan suunnatulle kulttuuriarvostelulle. Suurkaupungista tavarataloineen, muotioikkuineen ja mainosvaloineen tuli tulenkantajille vapauden ja nopeatahtisen elämän symboli.²⁰⁷ Paavolainen löysi kaupungista, Pariisin surrealistien salongista, aikakauden ”sinisen kukan”, saksalaisten romantikkojen kaipauksen päämäärän vertauskuvan:

Minä löysin nykyajan sinisen kukan, kiinnitin sen pulloveriini, ja katso: se oli ihana nähdä. Poimin sen surrealistien salonkien ansari-ilmastosta Pariisissa [---]. On riemukasta seisoa kadulla, jonka perspektiivi sellaisenaan on kubismia, ja jolla liikkuu autoja, joiden numerot ylittävät sadantuhannen. Kansainvälisen juna-aikataulun selaileminen – se on nykyaikaisen runon lukemista. Eikö pilvenpiirtäjä ole yhtä ihmeellinen kuin Keopsin pyramidi? Eikö lentokoneessa ole toteutunut ”Tuhannen ja yhden yön” satujen unelma lentävästä taikamatosta? Eikö kahdeksan tuntia tiskin takana seisonut ja iltapäiväliikenteen aikana kotiinpaluu-

204 Mauriala 2005, 298.

205 Saarimaa 1924, 108–110.

206 Enäjärvi 1924, 41–42.

207 Mauriala 2005, 297–303; Paavolainen [1929] 1961 passim.

matkallaan autobussihirviöiden uhkaama myyjätärtyttö voi kokea yhtä romanttisia elämyksiä kuin tornikammion yksinäisyydessä riutunut, lohikäärmeelle uhrattava prinsessa?²⁰⁸

Kansainvälisyydestä löytyivät ohjeet suomalaisen kulttuurin uudistukseen, sillä luovuus uudistuisi kulttuurisen vapauden ja suvaitsevaisuuden avulla.²⁰⁹

Tulenkantajat vapauttivat tunteensa runoudella. He saivat vaikutteita saksalaisesta ekspressionismista. Ekspressionismin ihmisyyssjulistus syntyi saksalaisessa lyriikassa ensimmäisen maailmansodan kaaoksesta. Ihmisyyssjulistuksessa korostettiin ihmisveljeyttä sekä yksilöllistä kokemusta, joista syntyi tahto uudistaa kulttuuria. Myös tulenkantajat liittivät yksilöllisen ilmaisuvapauden laajaan taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen yhteyteen.²¹⁰

Ekspressionismissa pyrittiin kohti taiteilijan sisäistä eläytymistä ja tunnelmaan perustunutta kuvausta. Suuntaukseen sisältyivät eksotiikka, ahdistus ja vitalistinen elämänhurma. Kulttuurihistoriallisesti suuntaus pyrki ratkaisemaan sodan aiheuttaman hädän painottamalla ihmisveljeyttä. Tulenkantajat ilmaisivat elämänuskoa kohdistamalla elämänrakkautensa omaan aikakauteensa.²¹¹

Saksalaisesta ekspressionismista puhuttiin Suomessa paljon. Teattereissa näyteltiin ekspressionistisia näytelmiä. Tulenkantajien ekspressionismissa voi surrealismia yksinkertaistaen nähdä samankaltaisuutta pariisilaisen surrealismin kanssa. Myös Pariisin surrealistit kiinnostuivat saksalaisesta ekspressionismista²¹². Paavolainen arveli suomalaisten taiteilijoiden saamien saksalaisvaikutteiden johtuvan ensimmäisestä maailmansodasta, joka eristi Suomen muusta Euroopasta.²¹³

Tulenkantajat saivat vaikutteita myös symbolismista ja dekadenssista, jotka vaikuttivat Pariisin surrealmiin. Surrealistien tavoin tulenkantajat asettuivat vallassa ollutta normistoa vastaan, pyrkivät uuteen maailmaan ja ihmiskuvaan sekä etenivät sisäistä tietä löytääkseen minuuden. Surrealistien tavoin tulenkantajat kuvasivat ahdistusta, kauhuromantiikkaa ja väkivaltaa. Tulenkantajien taiteesta puuttui musta huumori, mikä liittyi Pariisin surrealmiin. Uno Kai-

208 Paavolainen [1929] 1961, 132, 134.

209 Mauriala 2005, 305, 313; Paavolainen [1929] 1961, 4–5.

210 Mauriala 2005, 313; Saarenheimo 1966, 242; Paavolainen [1929] 1961, passim.

211 Mauriala 2005, 307; Saarenheimo 1966, 53–56, 167.

212 Surrealistit ihailivat Edvard Munchin *Huuto*-maalausta ja sen kosmista pessimismii sekä Alfred Kubinin piirroksia ja *Die andere Seite* -romania (Chénieux-Genron 1990, 15–16).

213 Chénieux-Genron 1990, 15–16; Paavolainen [1929] 1961, 9, 11; Saarenheimo 1966, 53, 55; Vi-hanta 1992, 44.

las (1901–1933) päätyi runoissaan satiiriin. Myös P. Mustapää²¹⁴ (1899–1973) kevensi kauhurunojaan huumorilla. Elina Vaaran *Hopeaviulu*-runokokoelma viittasi unimaailmaan, joka tuli esiin hänen myöhemmässä tuotannossaan. Häntä kiinnostivat sadut, erityisesti Sakari Topeliuksen (1818–1898) tuotanto.²¹⁵

Tulenkantajien harrastama kuvataide vaikutti suomenruotsalaisen modernistin Edith Södergranin koloristisen runouden ihailuun. Södergran edusti juuri sellaista uutta henkeä, jota tulenkantajat tavoittelivat. Toinen tulenkantajiin vaikuttanut suomenruotsalainen modernisti oli Hagar Olsson (1893–1978), jonka romaani *Mr Jeremias etsii illusionia* (1926) viehätti heitä. Suomenruotsalaiset modernistit toteuttivat teoksissaan samankaltaisia taiteen uudistuksia kuin eurooppalaiset modernistit. Tulenkantajia ja suomenruotsalaisia modernisteja yhdistivät vitalismi, elämän nostaminen myytiksi ja järjettömyys.²¹⁶ Einari Vuorelan (1889–1972) runoissa olivat seinänraot täynnä rahaa, hyllyt hellii sanoja ja kellokaapissa oli käkiä²¹⁷. Enäjärvi kuvaili Vuorelaa tajunnanvirtakirjoittajaksi, jonka mielikuvitus synnytti sadun mustasta härästä eli yöstä, joka vihaisena eläimenä työnty viidakosta esiin. Paavolainen puolestaan kirjoitti päiväkirjaansa tajunnanvirta-tekniikalla kesällä 1923.²¹⁸

Eurooppalaisten modernistien tavoin tulenkantajat saivat vaikutteita Neuvostoliitosta, jossa Paavolainen vieraili. Suomalaiset modernistit, kuten Arvi Kivimaa (1904–1984), joka julkaisi *Helsinki, Pariisi, Moskova* -kirjan (1929), seurasivat Neuvostoliiton taide-elämää ennen toista maailmansotaa. Poliittikka vaikutti maamme taiteeseen ja suhtautumiseen Neuvostoliittoon, jossa hyväksyttiin 1920-luvulla modernismi uuden maailman luoja. Länsimaalaiset modernistit kiinnostuivat neuvostoliittolaisesta modernismista, ja osa heistä tunnustautui vasemmistolaisiksi. Oikeistolainen Suomi vastusti Neuvostoliittoa, mikä näkyi modernisminvastaisuutena. Tosin suomalaiset taiteilijat omaksuivat taidekäsitykseen modernismin formalistisen periaatteen. Neuvostoliitonkin taidepolitiikka muuttui seuraavalla vuosikymmenellä modernisminvastaiseksi. Vaikutteita tulenkantajat saivat myös Ruotsista, Virosta ja Ranskasta.²¹⁹

214 Martti Haavio.

215 Enäjärvi 1924, 28; Saarenheimo 2001, 64, 83–103; Saarenheimo 1966, 81; Vihanta 1992, 39, 44, 248, 291.

216 Mauriala 2005, 200; Saarenheimo 1966, 83–84, 183, 188.

217 sit. Enäjärvi 1924, 25.

218 Enäjärvi 1924, 25–26; Mauriala 2005, 84.

219 Anttonen 2006, 84; Mauriala 2005, 200; Reitala 1990, 224; Viljanen 1924, 80–86.

Tulenkantajat-eksotiikka

Tulenkantajat saivat vaikutteensa eurooppalaisten romaanien, aikakauslehtien ja ulkomaanmatkojen välityksellä. Puutteellinen kielitaito esti heitä tutustumasta syvällisesti modernismiin. Toisinaan tietoa uutuuksista kantautui naapurimai-
den kautta. Nuori suomalainen kansainvälisiä vaikutteita saanut lyriikka joutui pilkan kohteeksi lehdistössä, sillä sisällissodan jälkeen kansa haluttiin eheyttää luomalla kulttuuria, jossa ei olisi sijaa erilaisuudelle eikä erimielisyydelle.²²⁰

Tulenkantajat uudistivat suomalaista kulttuuria kahdessa vaiheessa. Ensimmäinen vaihe ajoittui 1920-luvun lopulle *Tulenkantajat*-lehden syntyyn, jolloin ryhmä halusi vapaamielistää kulttuuria. 1930-luvun lamavuosina Suomen poliittinen ilmapiiri kiristyi ja kääntyi sisäänpäin oikeistolaisuuden myötä. Perustettiin Lapuan liike. Tulenkantajien tiet erkanivat aatteellisten syiden vuoksi. 1930-luvulle ajoittuneessa toisessa vaiheessa osa tulenkantajista valitsi vasemmiston poliittiseksi näkemykseksen. Olavi Paavolainen samastui perinnekulttuuria ja vanhoillista kristillistä moralismia vastustaneisiin virtauksiin sekä kaipasi kirjallisuuteen lyyrisyyden tilalle uusasiallisuudeksi kutsumaansa uutta tyyliä ja psykologisuutta.²²¹

Paavolainen kirjoitti vuonna 1932, miten käännöskirjallisuuden vähäisyys heikensi suomalaista kirjallisuutta, jonka ihmiskuvauksista puuttui sen vuoksi Freudin teorioihin perustunut psykologinen ote. 1920-luvun alussa suomennettiin runsaasti ulkomaista kirjallisuutta, mutta tilanne muuttui vuosikymmenen lopulla Bernin sopimuksen alkaessa rajoittaa käännöskirjallisuuden määrää.²²²

Vesa Maurialan mukaan perimmältään tulenkantajuudessa oli kyse uudenlaisena ihmisenä elämisestä. Kyse oli elämäntunteesta ja kaupunkimaisen maailmankuvan tuomasta yhteisöllisyydentunteesta: Eurooppa oli tavoitettavissa ja läsnä. Tulenkantajat loivat esikuvan heitä seuranneille nuorille taiteilijoille näiden etsiessä vapauttaan ja taiteilijaidentiteettiään. Tulenkantajia yhdisti ajatus, että elämä on hurmiota, joka eletään mielikuvitusmaailmassa.²²³

1920-luvun tulenkantajuus oli kaupunkiromantiikkaa, jossa ihanteellisen luontokuvan perustalle kehittyi eksotismin innoittamana ihanteellinen kuva uudesta maailmasta. Tulenkantajat vetivät suomenkieliseen kulttuuriin myöhäisromantiikan ja modernismin alun välistä rajaa. Ennen toista maailmansotaa

220 Enäjärvi 1925, 52–53; Koivisto 1992, 42; Mauriala 2005, 247–314.

221 Junttila 1998, 36; Mauriala 2005, 305, 322.

222 Paavolainen [1932] 1961, 491–497; Saarenheimo 1966, 29.

223 Mauriala 2005 306.

suomalaiseen kirjallisuuteen vaadittiin uutta ilmaisuja. Taideongelmia pohdittiin lähinnä nuorten parissa, vanhemman polven taiteilijat olivat löytäneet jo yksilötyylinsä. Nuoret eivät halunneet kokonaan hävittää perinteisiä arvoja. Suomalaiset nuoret taiteilijat olivat maltillisempia kuin eurooppalaiset modernistit. Tulenkantajiin ja Pariisin surrealismiin liittyneet romanttis-ekspressionistiset ajatukset, luonnonmystiikka ja panteismi virisivät Suomessa uudestaan 1940-luvulla.²²⁴

Paavolaisen nuoruusvuosien yksilöllisyydenetsintään lukeutuivat ekspressiiviset tunnekokemukset, boheemius, homoseksuaalisten kokemusten estetisointi, päihitteet tunteidenvahvistajina ja alastomuuskulttuuri. Kyseessä oli kapina vallinneita tukahduttavina pidettyjä moraaliarvoja kohtaan. Tunteita vapautettiin myös menneisyyden ja kaukaisuuden avulla. Niinpä Karjalan Kivennavalla sijainneessa Vienola-kodissaan Paavolainen pakeni todellisuutta itämaiseen eksotiikkaan sekä romantiikan ja symbolismin kirjallisuuteen.²²⁵

Itämaisuus ja eksotismin ihailu tulivat Euroopassa muotiin, kun Venäläinen baletti saapui Pariisiin vuonna 1909. Itämaisuus ja Venäläinen baletti innoitti muotitaiteilija Paul Poiret'ta, joka järjesti pukujuhlan ja muotinäytöksen nimeltä *1002. yö*. Näytöksessään hän esitteli suunnittelemaansa itämaisia vaatteita sulnaaniksi pukeutuneena. Venäläinen baletti vaikutti lämpimillä väreillään ja itämaisilla kuvioinneillaan sisustukseen, kankaisiin ja koruihin levittämällä muodin Pariisista ympäri Eurooppaa. Venäläisen baletin *Schéhérazade*-näytös tuotiin Helsingin Suomalaiseen Oopperaan vuonna 1946.²²⁶

Itämaisuuden ja eksotismin ihailuun vaikutti myös englantilaisen Howard Carterin vuonna 1922 Theban länsipuolelta löytämä Tutankhamonin hauta. Tieto levisi ympäri maailmaa, ja suomalaiset lehdet kirjoittivat kaivauksista, poikafaaraan elämästä ja hänen hautansa kätkemistä aarteista. Aarteet herättivät kiinnostusta Egyptin vanhaa taidetta kohtaan, mikä vaikutti muotiin. Kankaiden dekoraatioina oli hieroglyfejä, Apis-härkiä, ibislintuja ja sfinksejä. Puvut nimettiin faaraoiden mukaan. Eksotismi vaikutti suomalaisiin kankaisiin, huonekaluihin ja ravintoloiden nimiin. Näihin aikoihin ensimmäiset amerikkalaiset

224 Anttonen 2006, 84; Mauriala 2005, 307; Ojanperä 1997, 121; Saarenheimo 1966, 131–132.

225 Karjalan kannasta pidettiin eksoottisena ja mystisenä paikkana, josta oli tullut useita huomattavia kirjailijoita. Karjala kiehtoi myös tulenkantajien esikuvia suomenruotsalaisia modernisteja Edith Södergrania ja Hagar Olssonia. Olsson koki astuvansa Karjalassa kulttuuriin, joka oli kääntynyt kohti itämaita muiden muassa Novgorodin ristiretkeläisten tuoman kristinuskon kautta. (Saarenheimo 1966, 35–36.)

226 Orvokki ja Klaus Schéhérazadessa 1946, 5; Shead 1989, 32–57.

elokuvat saapuivat Suomeen. Sheikkiä näytellyt Rudolph Valentino ja eksoottisennäköinen Gloria Swanson (1899–1983) olivat ihailtuja elokuvatahtiä. Katri Vala ja Elina Vaara korostivat ulkonäköjensä itämaisia piirteitä, ja punahiuksinen Vala sai eksoottisten vaatteidensa vuoksi aistillisuuden papittaren maineen. Itämaisuus ja runous olivat tulenkantajille pakoa todellisuudesta. Paavolainen sisusti itämaisen huoneensa leposohvalla, patjoilla, punaisella lyhydellä, metalliastioilla, seiniä peittävillä kirjavilla kankailla, tyynyillä ja matoilla.²²⁷

Nuoren Voiman Liitto järjesti Viipurissa vuonna 1925 talvipäivät, jotka saivat tarunhoitoisen maineen. Katri Vala teki vaikuttavan sisääntulon juhliin. Hän oli pukeutunut mustaan, edestä egyptiläis-draperioidin koristeltuun pukuun. Juhlien jälkeen vierailtiin Paavolaisen kotona. Vieraille oli valmisteltu vinttikamariin itämainen teltta vanhoista oviverhoista. Teltan oviaukon reunoille oli aseteltu viuhkapalmun lehdet. Vieraat pukeutuivat Paavolaisen ja Pimiän suunnittelemiin itämaisiin pukuihin.²²⁸ Juhlan aikana päätettiin julkaista *Hurmioituneet kasvot* -antologia, jonka runoissa oli vastakohtaisuuksia. Elina Vaaran unista kummunneissa runoissa kerrottiin palmurannoista, Katri Vala kirjoitti oleanderisadun, Paavolaisen runoissa vilahtelivat rypäletertut, kun taas Yrjö Jylhän aiheena olivat painajaiset. Arvostelijat pitivät antologiaa pinnallisena.²²⁹

Tulenkantajat matkustivat ulkomaille usein verrattuna muihin aikalaisiin. Paavolainen matkusti Pariisiin vuosina 1927 ja 1928. Erkki Vala, Lauri Viljanen ja Ilmari Pimiä²³⁰ vierailivat siellä vuonna 1929²³¹. Katri Vala kävi Pariisissa vuonna 1928 ja Elina Vaara vuonna 1929. Ranskan-matkansa aikana naistulenkantajat kiertelivät vaatekaupoissa ja istuskelivat Montparnassen kahviloissa, joissa he näkivät kohtalokkaita naisia.²³²

227 Mauriala 2005, 78–83, 307; Saarenheimo 1984, 83–84; Saarenheimo 1966, 73, 162–186.

228 Mauriala 2005, 166–169; Saarenheimo 1966, 154.

229 Mauriala 2005, 167–172; Saarenheimo 1966, 142, 154.

230 Ilmari Pimiä kävi Saksassa, Belgiassa ja Hollannissa sekä Virossa, Latviassa, Liettuassa, Puolassa, Tšekkoslovakiassa, Unkarissa, Itävallassa ja Saksassa (Mauriala 2005, 247–248; Saarenheimo 1966, 163–212).

231 Pariisin-matkansa lisäksi Viljanen matkusti Viroon, Saksaan, Tukholmaan ja Kööpenhaminaan (Mauriala 2005, 247–248; Saarenheimo 1966, 211–212).

232 Mauriala 2005, 247–248; Saarenheimo 1966, 211–212.

Turun surrealismi

Pariisin surrealismi kansainvälistyi 1930-luvulla kuvataiteen ja muodin välityksellä. Suomalaisessa taiteessa tunnettiin tuolloin alitajunta, jota suomenkieliset taiteilijat käsittelivät vähemmän kuin ruotsinkieliset. Turku oli suomalaisen surrealistisen taiteen keskus. Turkuun oli perustettu vuonna 1830 Suomen ensimmäinen taideoppilaitos eli Turun Piirustuskoulu. Koulussa sallittiin erilaiset taiteelliset näkemykset. Turun Taideyhdistys järjesti näyttelyitä ja hallinnoi kaupungin taide-elämää. Turun ruotsinkielistä kulttuuripiiriä ei kahlinnut pääkaupungin kansallismielisyys, vaan se kykeni antamaan tilaa modernismille Ruotsin suhteidensa kautta, ja 1940-luvulla Turun taidetta luonnehdittiin surrealistiseksi.²³³

Taiteilijoiden johtohahmona toimi Edwin Lydén. Münchenin taideakatemiasta vaikutteita saanut taiteilija, opettaja ja taidearvostelija Lydén muokkasi Turun modernismia useiden vuosikymmenten ajan. Hänen taiteensa ilmensi uskonnollismystisiä aiheita, mutta hän maalasi vuonna 1931 surrealistisia teoksia. Lydénin kirjoitukset taiteesta auttoivat turkulaisen modernismin läpimurrossa 1930–1940-luvuilla.²³⁴

Surrealismista vaikutteita saaneita suomalaisia taiteilijoita olivat Otto Mäkilä, Birger Jarl Carlstedt (1907–1975), Ole Kandelin (1920–1947) ja Arvid Broms (1910–1968). Vaikka tulenkantajat vaikuttivat Turun taide-elämään vähän, heidän pyrkimyksensä psykologiseen ihmiskuvaukseen, ajan ja paikan kyseenalaistamiseen sekä kaipuu eksotiikkaan, elämän nostaminen myytiksi ja järjettömyys näkyivät vuonna 1926 debytoineen Mäkilän tuotannossa. Mäkilä tutki olemassaolon metafysisiä ulottuvuuksia uusromantiikan ja symbolismin mukaan.²³⁵

Mäkilän käyttämä metafysisyys liittyi Pariisin surrealismiin Giorgio de Chiricon metafyyssisten teosten kautta. Niiden metafyyssistä tunnelmaa lisäsivät mallinukkemaiset ihmisfiguurit. Mäkilä maalasi *Hyljätty*-teokseensa (1938,

233 Chénieux-Gendron 1990, 75; Mauriala 2005, 200; Rosenlöf 2011, 13–21.

234 Kruskopf 2010, 59; Reitala 1990, 228; Rosenlöf 2011, 13–14; Vihanta 2011, 49.

235 Vihanta 2011, 53, 55.



Kuva 3. Otto Mäkilä: *Hyljätty*, 1938 (Vesa Aaltonen 2011. Yksityiskokoelma). Nainen, kuolema ja luonto olivat suosittuja aiheita modernismissa.

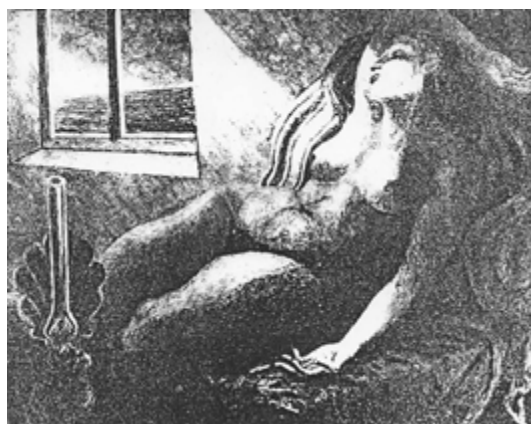
kuva 3) tyylieltyyn maassa makaavan mallinukkemaisen naisen. Naisen silmät ovat auki ja hän vaikuttaa olevan elossa, mutta hänen toinen kätensä ja molemmat jalkateränsä ovat uponneet maahan kuin hän olisi luopumassa elämästään.

Mäkilä käytti sinisen ja vihreän kylmiä sävyjä *Hyljätty*-maalauksessaan, jossa lämpiminä sävyinä erottuvat naisen mekko, toinen käsivarsi ja sääret sekä taustalla häämöttävä latomainen rakennus. Naisen kasvot ovat saaneet kylmän sävyn. siveltimenvedot tuovat teokseen toden ja epätoden vaihtelevan tunnelman, kun naisen vartalo erottuu teräväreunaisena ekspressiivisesti maalattua maisemaa vasten. Suomalaiset taidearvostelijat kutsuivat Mäkilää 1940-luvulla johtavaksi suomalaiseksi surrealistiksi. Suomalaisen surrealismin haluttiin eroavan pariisilaisesta suuntauksesta, sillä täällä taiteen tuli heijastaa kansallisia arvoja.²³⁶

Helsinkiläinen Birger Jarl Carlstedt suuntautui kansainvälisesti 1930-luvulla, matkusti Saksaan ja Ranskaan sekä tutustui surrealismiin. Carlstedtia innoit-

²³⁶ Kruskopf 2010, 70; Rosenlöf 2011, 19.

tivat Le Corbusier (1887–1965), Sonia ja Robert Delaunay, René Magritte, Giorgio de Chirico sekä Pablo Picasso. Salvador Dalísta hän ei pitänyt, vaikka sai tältä vaikutteita. Carlstedt suunnitteli sisustuksen äitinsä *Chat Doré* -ravintolaan vuonna 1929. Sisustustyylissä yhdistyivät art deco ja funktionalismi. 1940-luvun sotien aikana hän kiinnostui surrealismista ja italialaisesta *pittura metafisica* -maalauksesta. Hänen maalaustyyliinsä oli kubistista, puoliabstraktia ja abstraktia. Toisinaan se sai piirteitä eksotiikasta, kuten itämaisestä ja afrikkalaisesta taiteesta.²³⁷



Kuva 4. Birger Jarl Carlstedt: *Venus*, 1944 (Kuvaaja tuntematon. Suomen taiteen vuosikirja 1945, 135). Venus oli surrealistien suosima aihe. Maalauksessa antiikin aihe ja modernismi yhdistyvät toisiinsa.

Carlstedt maalasi *Venus*-teokseensa (1944, kuva 4) simpukan muotoisen öljylampun ja raukean naisen, jonka viereltä avautuu verhottoman ikkunan kautta näkymä merelle. Siveltemenvedot ovat lyhyitä ja maalaustyyli lähenee ekspressionismia. Esineet ja nainen on kuvattu pelkistetysti, ääriviivoja on korostettu paikoitellen pitkillä ja suorilla siveltemenvedoilla. Hänen väripalettinsa oli voimakas ja kirpeä.

Porvoolainen Ole Kandelin aloitti uransa naturalistina ja kehittyi kohti unien mystiikkaa ja nonfiguratismia. Hän oli mukana aktiivisesti taide-elämässä ja

²³⁷ von Bonsdorff 2007, 94–131; Kruskopf 2010, 59–63; Valkonen 2003, 72.



Kuva 5. Ole Kandelin: Tunne ja ajatus, 1943 (Kirsi Halkola s.a. Kansallisgalleria).

hankki kirjoista tietoa ulkomaisesta taiteesta. Hän kiinnostui dadasta, kubismista ja bysanttilaisesta taiteesta. Hänen maalauksissaan vaelsivat tyylieltyt figuurit italialaista renessanssiarkkitehtuuria muistuttavassa ympäristössä, jonka perspektiivi oli vääristynyt. Vuoden 1944 Strindbergin Taidesalongissa pitämänsä näyttelyn jälkeen Kandelinia alettiin kutsua surrealistiksi.²³⁸ Kandelin maalasi *Tunne ja ajatus* -teokseensa (1943, kuva 5) naisen antiikin Kreikan patsaan hahmoon. Patsas on herännyt eloon, ja se pitelee kädessään taskulamppua. Lamppu se valaisee rakennelmaa, joka on puoliksi portaikko ja puoliksi pöytä. Maalauksessa on käytetty kylmiä sävyjä. Siveltimenvedot erottuvat selkeästi. Maalinpintaa on raaputettu, jotta tyylieltyjen figuurien ääriviivat erottuisivat terävinä. Kandelinin maalausten uusklassiset arkkitehtuurimaisemat ja unenomainen tunnelma muistuttivat de Chiricon metafyysisiä teoksia. Kandelinin opettajana toimi Vapaassa taidekoulussa unkarilainen Endre Nemes (1909–1985), joka maalasi surrealistisia kuvia. Varsinaista alitajuntaan ja tajunnanvirran avulla maalaamiseen perustunutta pariisilaista surrealismia ei ilmennyt Suomessa, eikä meillä tiettävästi harjoitettu transsi-istuntoja pariisilaissurrealistien tavoin.²³⁹

²³⁸ Kruskopf 2010, 70; Savelainen 2008, 7–47.

²³⁹ Ahtola-Moorhouse 2003, 417; Anttonen 1997, 90, 97; Savelainen 2008, 7–47.

Surrealisin vastaanotto Suomessa

Lehdistön taidearvostelu vaikutti suomalaisten taiteilijoiden menestymiseen 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Taidearvostelijat suhtautuivat surrealismiin vaihdellen. Ludvig Wennervirta (1882–1959) oli saksalaismielinen, Onni Okkonen ihaili antiikin Kreikkaa ja Antero Rinne (1896–1950) puolusti modernismia. Taiteilijat ja taidearvostelijat joutuivat sekä reagoimaan uusiin taidesuuntauksiin että selvittämään suhteensa 1800-luvun eurooppalaiseen taiteeseen ja Suomen taiteen kultakauteen.²⁴⁰

Helsinkiläiset taidearvostelijat eivät olleet vielä valmiita käsittelemään kansallisromantiikkaa ja symbolismia menneinä ilmiöinä, vaan he etsivät aikalais-taiteelle taustaksi klassikoita ja yrittivät vakiinnuttaa perinteeksi kultakauden teokset²⁴¹. 1920-luvun *Ultra*-lehdessä harmiteltiin, että maassamme taidearvostelu oli jäljessä eurooppalaisesta kehityksestä:

Mutta taistelua omien taidepyrkimyksiensä puolesta eivät voi välttää meidänkään aikamme nuoret, eivätkä tahdo välttää, yhtä vähän kuin edellistenkään taideaikojen nuoret. [...] Nuoria suuntia kannattavia lehtiä on syntynyt kaikissa maissa. Virossakin ovat nuoret kirjalliset voimat alkaneet jo ryhmittyä. Mutta meidän maamme on kulkenut jälleen jäljessä. Meillä ei ole tähän mennessä saatu syntymään vapaita palstoja, joilla ennakkoluuloton taiteellisen tuotantomme kritiikki ja kannanotto eurooppalaisiin taiteellishenkisiin liikkeisiin nähden olisi lähimainkaan mahdollinen. Tätä turmiollista puutetta ja yleistä latteutta ja laimeutta on pyrittävä poistamaan.²⁴²

Ennakkoluuloton taidearvostelu ja kannanotto eurooppalaisiin taideliikkeisiin ei ollut nimettömänä pysytelleen kirjoittajan mielestä mahdollista. 1930-luvulle olivat ominaisia oikeistolaisuus ja bolsevismin pelko, joten surrealismiin suhtauduttiin kielteisesti. Uudet aatteet kulkeutuivat maahamme kuvataiteen sijaan muotoilun ja arkkitehtuurin kautta functionalismina.²⁴³

240 Levanto 1991, 2; Reitala 1990, 225–226.

241 Levanto 1991, 2.

242 Mitä varten 1922, 2.

295 Junttila 1998, 36; Reitala 1990, 226; Valjakka 2009, 146.

243 Levanto 1991, 3, 22; Wennervirta 1942, 6–18.

Taidearvostelija Ludvig Wennervirta piti taiteessa keskiajasta, sillä hänen mielestään se sisälsi kansallisia piirteitä. Hän tarkasteli ekspressionismia keskiaikaisen kulttuuriperinteen jatkajana. Kirjoittaessaan taiteesta keskeisissä lehdissä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä hän pohti taiteemme kehityksen saksalaisia juuria²⁴⁴. Hän halusi liittää pohjoisuuden suomalaisen taiteen ominaispiirteeksi. Wennervirta arveli suomalaisella taiteella olevan paikkansa suurten eurooppalaisten kulttuurimaiden rinnalla.²⁴⁵ Wennervirta suhtautui surrealismiin kielteisesti, vaikka piti sitä elinvoimaisena. Arvostellessaan vuonna 1934 Halmstad-ryhmän näyttelyä hän leimasi ryhmän surrealismiin yksipuoliseksi aivotyöksi, jossa ei piitattu todellisuudesta. Wennervirta suhtautui kielteisesti ranskalaiseen taiteeseen, johon hän liitti vastustamansa juutalaisuuden ja pan-eurooppalaisuuden. Hän sitoutui kirjoituksissaan kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropagandaan, jonka tavoitteena oli nostaa Saksa Euroopan johtavaksi valtioksi liittolaisinaan rodullisesti ja aatteellisesti puhdistetut pohjoiset kansat. Hitler ja Josef Göbbels valvoivat taidenäyttelyitä. Taiteilijoiden sukutaustat selvitettiin ja työt valokuvattiin, sillä tavoitteena oli palauttaa taide rotupohjalle. Tähän liittyi *Entartete Kunst* eli rappiotaide-näyttelyt.²⁴⁶

Suomalaiseen kuvataiteeseen vaikutti 1930-luvulla taidehistorian professori Onni Okkonen, joka kirjoitti *Uuteen Suomettareen/Suomeen*. Hän piti Suomea merkittävänä eurooppalaisena kulttuurimaana, ja kansallinen sekä kansakunta olivat hänelle keskeisiä käsitteitä. Taustalla vaikuttivat Suur-Suomi- ja Pohjolan Hellas -haaveet. Okkonen ihaili Edwin Lydénin taidetta, taustalla vaikuttivat ehkä tämän henkevät tavoitteet. Hän näki yhteiskunnan keskiössä taiteilijat, joiden tuli unohtaa yksilölliset ilmaisutarpeensa kansallisen edun vuoksi. Taiteilijoiden tuli ammentaa aiheensa luonnosta, ihmistyypeistä ja Kalevalasta.²⁴⁷ Okkonen kannatti kansainvälistymistä, mutta muita ei saanut jäljitellä, ja kansainvälisiä uusia taidesuuntauksia tuli välttää.²⁴⁸

Kauan *Helsingin Sanomiin* kirjoittanut Edvard Richter (1880–1956) jakoi samankaltaisen taidekäsityksen Okkosen kanssa²⁴⁹. Hän sivuutti teosten sisällöt ja huomioi niiden formaalit ominaisuudet. Niinpä Richter suhtautui Halmstad-

244 Wennervirta kirjoitti taidearvostelija seuraaviin lehtiin: *Uusi Suometar/Suomi* (1910–1920) ja *Suomenmaa* (1929–1932) sekä *Ajan Sana* (1932) ja *Ajan Suunta* (1932–1944).

245 Levanto 1991, 3, 22; Wennervirta 1942, 6–18.

246 Caws 2004, 38; Levanto 1997, 29–55; Levanto 1991, 23, 170–171; Kallio 1997, 76–77.

247 Kallio 1999a, 130–134; Kallio 1997, 68–74.

248 Okkonen 1944, 6.

249 Richter toimi arvostelijana vuodet 1904–1952.

ryhmän näyttelyyn myönteisesti teosten värimaailman ja teknisen tason vuoksi. Hän ei tiettävästi arvostanut Edwin Lydénin taidetta; Otto Mäkilän ja Arvid Bromsin teoksia hän arvioi niiden formaalien ominaisuuksien osalta.²⁵⁰

Taide-lehteä (1945) toimittanut Einari Vehmas²⁵¹ (1902–1980) piti taiteen parhaimmistona realistista kuvanveistoa.²⁵² Hän kirjoitti *Suomen taiteen vuosikirjassa* suomalaisen taiteen kultakaudesta ja kansainvälisistä vaikutteista:

Jos ajattelemme taiteemme kukoistusaikaa viime vuosisadan lopulla, niin täytyy myöntää, että silloin taiteilijoillamme tosiaan oli hyvin kiinteä yhteys Eurooppaan, varsinkin Pariisiin, ja sieltä saadut vaikutteet herättivät toisaalta yhä kiihkeämmän halun syventyä omaan luontoon ja kansaan [...] Myöhemmin kosketus on ollut hajanaisempaa [...] Tavallisesti on tehty lyhyitä pikakäyntejä, jolloin uudet impulssit ovat tunkeneet mieleen enemmän sekoittaen ja hämmentäen kuin hedelmöittävästi, koska ei ole ennätetty tai kyetty syventymään niiden olemukseen.²⁵³

Vehmakselle oli ratkaisevaa huolellinen syventyminen taiteeseen. Uusien taidesuuntausten omaksumista hän piti pinnallisena. Hän kirjoitti artikkelissaan Oslolla järjestetystä Pohjoismaiden taideliiton yhteisnäyttelystä. Vehmas totesi surrealismiin näivettyneen, vaikka hänen mielestään Otto Mäkilän esillä olleet teokset olivat ilmentäneet lyyrillistä hentoutta ja sisäänpäin kääntynyttä mieltiskelyä.²⁵⁴

Myönteisesti surrealismista kirjoittivat Olavi Paavolainen ja Jarno Pennanen (1906–1969). Paavolainen kirjotti 1920–1940-luvuilla useaan julkaisuun ja välitti kirjoituksissaan tietoa dadasta ja muista ajankohtaisista eurooppalaisen kulttuurin ilmiöistä²⁵⁵. Hän suhtautui myönteisesti surrealismiin, vaikka hän esitteli ja arvosteli sitä harvoin.²⁵⁶ Paavolaisen mukaan suomalaiset leimasivat ymmärtämättömyyttään uudet taidesuuntaukset taidearvosteluissa pinnallisek-

250 Ahtola-Moorhouse 2003, 417; Anttonen 1997, 83–98.

251 Vehmas kirjoitti esseitä *Suomen taiteen vuosikirjaan* ja arvosteluja *Uuteen Suomeen* (1945–1967).

252 Ojanperä 2010, 14, 56, 93, 181, 186.

253 Vehmas 1946, 21–22.

254 Vehmas 1946, 22, 24, 34.

255 Paavolainen kirjoitti *Uuteen Suomeen*, *Ylioppilaslehteen*, *Karjalaan*, *Aittaan* ja *Tulenkantajiin*.

256 Valkonen 1998a, 63–70.

si muodiksi.²⁵⁷ Tulenkantajat tuntenut, Pariisissa vieraillut ja paneurooppalaisuutta kannattanut Pennanen kirjoitti *Aamulehteen* vuodesta 1929 lähtien ja 1930-luvulla neuvostoliittolaisesta taiteesta kertoneeseen *Kirjallisuuslehteen*. Siinä julkaistiin vuonna 1937 Espanjalle omistettu numero, jossa oli kuvia espanjalaisista surrealistisista teoksista. Hän julkaisi vuonna 1945 rakkausrunoja, joiden arvoituksellinen kieli muistutti surrealismia.²⁵⁸ Eräs 1940–1950-lukujen aktiivisimmista taidearvostelijoista oli Eila Pajastie²⁵⁹ (1918–1994). Pajastie halusi Suomeen ulkomaisia taidenäyttelyitä, sillä hän pelkäsi taiteilijoidemme jäävän jälkeen eurooppalaisesta kehityksestä, mutta pariisilaista surrealismia hän piti pinnallisena.²⁶⁰

Ruotsinkieliset ja turkulaiset taidearvostelijat suhtautuivat surrealismiin myönteisesti. Taiteesta vuodesta 1949 lähtien kirjoittanut freelancer Carl-Johan af Forselles (1923–2010) oli opiskellut Helsingin yliopistossa estetiikkaa ja taidehistoriaa. Hän arvosti modernismia. Hän puolusti taiteilijoiden irrottautumista perinteistä. Af Forselles piti Ole Kandelina uuden taiteen edelläkävijyyden sanarina ja Birger Carlstedtia taiteen marttyyrina.²⁶¹

Taiteilija Signe Tandefeltin (1879–1943) arvostelut painottuivat formalismiin, ja hän suhtautui taiteen uutuuksiin uteliaan myönteisesti²⁶². Vaikka hän vierasti taiteessa mystisyyttä, hän koki surrealismien tarkoituksiperät vakavasti otettavina ja Halmstad-ryhmän taiteen virkistävänä²⁶³. *Dagens Press* -lehteen²⁶⁴ kirjoittanut Sigrid Schauman (1877–1979) oli opiskellut taidetta Pariisissa, ja Ranska merkitsi hänelle henkisen sivistyksen kehtoa. Schauman kuvaili surrealismien arvoitukselliseksi suuntaukseksi.²⁶⁵

Edwin Lydén kirjoitti vuodesta 1901 lähtien *Uuteen Auraan*. Hänen esteettisiin arvoihinsa vaikuttivat taideopinnot Münchenin taideakatemiassa, jossa oltiin kiinnostuneita psykologiasta. Lydén arvosti modernismia, joka merkitsi

257 Paavolainen [1929] 1961, 20, 22.

258 Valkonen 1998b, 79–86.

259 Pajastie kirjoitti suomen- ja ruotsinkielisiin sanoma- sekä aikakauslehtiin, kuten *Nya Presse-niin* ja *Taide*-lehteen, *Ilta-Sanomiin*, *Arkkitehtiin* ja *Suomalaiseen Suomeen*.

260 Lindgren 1997, 148–163.

261 Lindgren 1998, 120–122.

262 Tandefelt kirjoitti vuodesta 1912 lähtien *Hufvudstadsbladetin*, *Dagens Pressiin* ja *Nya Pressiin*.

263 Kallio 1998b, 11–14.

264 *Dagens Press* -lehden nimi muuttui myöhemmin *Svenska Presseniksi* ja edelleen *Nya Presseniksi*. Schauman kirjoitti lehteen vuosina 1920–1955.

265 Rajakari 1997, 103–113; Vihanta 1992, 33–34, 243.

hänelle yksilön omaa maailmankuvaa. Hän piti Otto Mäkilän surrealistisesta taiteesta. Tosin hän suhtautui pariisilaiseen surrealismiin kielteisesti ja rinnasti sen harhaanjohtavasti uusasiallisuuteen sekä erotti siitä turkulaisen surrealismin, jota hän piti henkevä. Lydén vaikutti vielä 1940-luvulla turkulaisten taiteilijoiden teosten uskonnollismystiseen ja metafyyssiseen tunnelmaan.²⁶⁶

Sosiologian ja sosiaalipsykologian professori Antero Rinne suhtautui varoen surrealismiin²⁶⁷. Kuitenkin hän kannusti Turun taiteilijoita ja arvosti Mäkilän surrealismia. Ranskan kielitaidostaan ja kansainvälisyydestään huolimatta hän ei tiettävästi esitellyt kirjoituksissaan Pariisin surrealismia. Pariisin maailmannäyttelyssä (1937) näkemensä surrealististen teosten jälkeen hän alkoi vaatia Suomen taiteeseen uusia virikkeitä. Otto Mäkilän ja Arvid Bromsin yhteisnäytelyn (1939) arvostelussaan hän korvasi surrealismi-termin mielikuvituksella. Ole Kandelinin taiteessa Rinne havaitsi nerokkuutta sen omaperäisyyden ja sisäisen maailman vuoksi. Rinne yhdisti Kandelinin surrealistiset teokset primitiiviseen taiteeseen ja erotti ne Salvador Dalin teoksista.²⁶⁸

Maassamme julkaistujen taidearvostelujen kansallisesti sävyttyneiden asenteiden ja erheellisten kuvausten vuoksi suomalainen kulttuurieliitti ei Ulla Vihannan mukaan omaksunut ajankohtaista ja puolueetonta kokonaiskuvaa 1920-luvun Pariisin taide-elämästä²⁶⁹. Suomalaiset taidearvostelijat näyttävät perehtyneen modernismiin mahdollisuuksiensa ja kiinnostuksensa mukaan.

²⁶⁶ Vihanta 2001, 11–29.

²⁶⁷ Rinne kirjoitti *Uuteen Auraan* (1924–1931) ja *Suomen Sosialidemokraattiin* (1933–1950).

²⁶⁸ Vihanta 1998, 21–36.

²⁶⁹ Vihanta 1992, 33.

Tutkimuksen strategia

Analysoin suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemat surrealististyylliset vaatteet Adele Clarken grounded theoryn mukaan. Clarke jakaa grounded theoryssaan visuaalisen aineiston analyysin aloitusvaiheen neljään osaan, joita ovat aineistosta päättäminen [deciding], aineiston paikantaminen [locating], aineiston kerääminen [collecting] ja aineiston seuraaminen [tracking]²⁷⁰. Nämä vaiheet edeltävät varsinaista analyysia, sillä ne liittyvät aineiston hankkimiseen. Visuaalisen aineiston tulee sopia tutkittavaan aiheeseen. Aineiston kerääminen ja seuraaminen voivat kestää koko tutkimuksen ajan. Seuraamiseen liittyvät seuraavat kysymykset visuaalisen aineiston alkuperästä: kuka, mitä, missä, milloin, miten ja kuinka paljon.²⁷¹

Aloitusvaiheen neljää osaa seuraava visuaalisen aineiston analyysivaihe jakautuu Clarken grounded theoryssa kolmeen osaan, joita ovat kuvan sisältö, kuvan tarkoite ja kuvan konteksti. Clarken visuaalisen aineiston analysoiminen toteutetaan analyttisin muistiinpanoin, joiden avulla kehitetään useita eri kertomuksia kuvista. Tutkija kirjoittaa näkemästään ja kokemastaan kolmen eri muistiinpanotekniikan avulla. Nämä ovat paikannusmuistiinpanot [locating memo], muistiinpanot kuvan kokonaisuudesta [big picture memo] ja yksityiskohtaiset muistiinpanot [specification memo]. Nämä vaiheet korvaavat sana sanalta, rivi riviltä ja segmentti segmentiltä lukemisen.²⁷²

Paikannusmuistiinpanoissa kerrotaan, miten kuva sijoittuu tutkimukseen. Seuraavaksi kerrotaan, miksi kuva valittiin, mistä se saatiin, kuka sen tuotti, millaiselle yleisölle se tuotettiin sekä minkä vuoksi se tuotettiin. Muistiinpanot kuvan kokonaisuudesta -osiossa analysoidaan, mitä visuaalisessa aineistossa tapahtuu. Myös siihen kuuluu kolme vaihetta: ensivaikutelma kuvasta [first impressions], kuva kokonaisuutena [big picture] ja kuvan yksityiskohdat [little picture]. Ensivaikutelma kuvasta -vaiheessa kerrotaan lyhyesti, mitä kuva esittää. Kuva kokonaisuutena -vaiheessa selostetaan kuva kokonaan ja muutetaan kuva

270 Hakasulkeisiin merkittyjen grounded theoryn nimien suomennokset Suvi Sandvik.

271 Clarke 2005, 223–224.

272 Clarke 2005, 224–225.

kirjalliseen muotoon. Kuvan yksityiskohdat -vaiheessa tavoitteena on nähdä kuva monin eri tavoin. Kuva jaetaan osiin eli segmentteihin, joita tarkastellaan yksitellen. Tarkoituksena on kertoa omin sanoin, mitä segmentit kuvaavat.²⁷³ Jaan kuvan taustaan eli mallin taakse jäävään alueeseen, keskiosaan eli vaatetta kantavaan malliin ja etuosaan, jossa ovat mallin eteen asetetut asiat. Lisäksi jaan analysoitavat puvut osiin, jolloin tarkasti kuvatut alueet asettuvat etualalle viiteenomaaisesti kuvattujen osien jäädessä taka-alalle.

Muistiinpanot kuvan kokonaisuudesta -osiota seuraavassa yksityiskohtaiset muistiinpanot -osiossa tutkija murtaa kuvan tekijän haluaman tavan nähdä kuva esittämällä kuvalle kysymyksiä, kuten: mitä kuva esittää, miten aihe on rajattu, mitä on näkyvissä etualalla, keskellä ja taka-alalla. Seuraavaksi kysytään: mikä on valittu kuvakulmaksi, millaista valaistusta on käytetty, miten väriä on käytetty, mitkä osat on kuvattu tarksti ja mitkä on jätetty epätarkoiksi. Tutkijan tulee myös huomata, puuttuuko kuvasta jotain siihen liittyvää ja mikä on kuvan oletettu ja ei-oletettu yleisö, kompositio, tekstuuri, mittasuhteet, tekniset elementit ja käytetyt mediat. Viimeiseksi selvitetään kuvan yhteydet muihin samantapaisiin teoksiin, viittaukset eli onko vanha kuva muokattu uudelle tekniikalle, kuvan sijainti historiassa, maantieteessä ja aikakaudessa, yhteys visuaalisiin kulttuureihin, yleisyys ja uniikkisuus, tarkoite sekä viesti katsojille.²⁷⁴ Analysoin tutkimuksessani kuvaa kokonaisuutena segmenteittäin huomioiden vaatteet, asusteet, mallin, asennon ja taustan.

Clarke kehottaa tutkijaa yhdistämään muistiinpanonsa alustavista vaikutelmallisista tulkinnoista järjestelmällisiin muistiinpanoihin, sillä tarkoituksena on avata visuaalinen aineisto analyysille. Kuvan katsomisessa on hänen mukaansa hyödyllistä kirjoittaa muistiin tulkintoja kokonaisuuksista, osista ja yksityiskohdista, sillä muistiinpanot toimivat koodattavana narratiivisena aineistona.²⁷⁵ Koodauksen jälkeen tutkija tekee narratiivisesta aineistosta tilannekaavion [situational map], jonka avulla hän pohtii eri tilanteiden osa-alueita ja tutkii osa-alueiden välisiä suhteita. Tavoitteena on kuvailla tutkimuksen herättämiä tärkeimpiä ihmisiin ja asioihin liittyviä seikkoja. Tärkeitä kysymyksiä ovat: kuka ja mikä on läsnä jossain tilanteessa, kuka ja mikä on tärkeä tilanteessa sekä mitkä asiat muuttavat tilannetta. Lopuksi pohditaan osa-alueiden suhteita toisiinsa ja suhteiden luonteita. Kaikkia osa-alueita ei tarvitse kuljettaa tutkimuksen läpi. Tilannekaaviot jaetaan järjestäytymättömään ja järjestettyyn versioon. Ensimmä-

273 Clarke 2005, 225–226.

274 Clarke 2005, 227–228.

275 Clarke 2005, 19, 223.

mäisessä versiossa ihmiset ja asiat sijoitetaan kaavioon epäjärjestyksessä, jolloin kaavio on manipuloitavissa. Järjestetty versio jaetaan tutkimuksesta syntyviin kategorioihin, joiden avulla käydään läpi tutkittavaa tilannetta. Tilannekaavio auttaa tutkimusongelman taustoituksessa, koska se korostaa muodin, taiteen ja yhteiskunnan vuoropuhelua. Kategorioita saa purkaa, laajentaa, lisätä ja poistaa tarpeen tullen. Tilannekaavio on valmis, kun saturaatiopiste on saavutettu eli tutkijasta ei ole ollut tarpeen tehdä muutoksia pitkään aikaan.²⁷⁶

Analyysi etenee sosiaaliset ryhmät ja alueet -kaaviolla [social worlds/arenas map], jossa tarkastelun kohteena on ihmisten ja ryhmien välinen vuorovaikutus ja tarkoituksena on merkityksellistää sosiaalisia ryhmiä ja yhteisöllistä toimintaa. Siihen liittyy valta, kun pohditaan, miten jokin ryhmä organisoi itsensä, miten toiset yrittävät organisoida sen eri tavalla ja miten ryhmä organisoi itsensä suhteessa johonkin laajaan rakenteelliseen tilanteeseen, joka vaikuttaa ryhmään. Tarkoituksena on kehystää sosiaalisia tilanteita ja paikkoja, jotka vaikuttavat ryhmään suoraan tai toimivat välikäsinä. Kaavio näyttää, miten yksilöt toimivat yksilöinä tai yhteisön jäseninä. Tärkeitä kysymyksiä ovat: mikä on kuvassa käytetty näkökulma, kenelle se on tarkoitettu, ketkä ovat yleisönä, viittaa-ko kuva kollektiiviseen toimintaan, millaiseen toimintaan se viittaa ja millaisia sosiaalisia ryhmiä siihen liittyy. Kaaviossa ympyröidään sosiaalisia ryhmiä eri vahvuisin ääriviivoin, jotka symboloivat vuorovaikutuksen voimakkuutta. Lisäksi kaaviossa voi huomioida sosiaalisten ryhmien sijoittumisen historialliselle aikajanelle.²⁷⁷

Lopulta asemakaaviossa [positional map] esitellään yksinkertaistetusti analysoitavien aiheiden asemat diskurssissa. Tutkija esittelee oman ymmärryksensä mukaisesti kuvallisesta aineistosta nousseita pääaiheita, toisinaan myös kiistanalaisia aiheita. Huomion kohteina ovat tutkittavat aiheet, aiheiden asemat diskurssissa, aiheiden erot ja jonkin aiheeseen kuuluvan osion puuttuminen, mihin kiinnitetään tietoisesti huomiota. Asemakaavio tuo esiin aiheiden asemien heterogeenisyyden. Aiheen asema kaaviossa on aiheen asema tutkimuksessa. Aloittaessaan asemakaavion kokoamista tutkija selvittää, mitkä ovat aineiston pääaiheet, ja asettaa ne analyysinsä mukaisesti suuruusjärjestykseen kaavion akselleille. Akselit etenevät vähäisestä määrästä suureen määrään.²⁷⁸

Jaan tutkimuksessani analysoitavat 24 kuvaa aiheiden mukaan neljään avain-aiheeseen: rusetti/perhos-, lintu-, kasvi- ja meriaihe. Jako nousi aineistosta.

276 Clarke 2005, 89–108.

277 Clarke 2005, 86 – 124, 230.

278 Clarke 2005, 86 – 136.

Tilannekaavion, sosiaaliset ryhmät ja alueet -kaavion sekä asemakaavion liitän tutkimuksessani päättämään pohdinnaksi.

Työni semiosiksena on kysymys: miten ihmisten yllään kantamat vaatteet reagoivat aikaan. Suomalaiset muotitaiteilijat seurasivat eurooppalaista muotia sekä ottivat siihen osaa ja kantaa töissään. Semiosis tarkoittaa merkityksellistämistekoa. Semiosis on jatkuva tapahtumasarja, jossa merkkien havainnointi ja tulkinta mahdollistavat olemisen jatkumisen. Merkkiluonne hallitsee maailmaa, josta ei voi olla tietoinen ilman aistihavainnot ja käsitteellisen ajattelun yhdistävää semiosista. Se muuttaa aineellisen todellisuuden kulttuurille ominaiseksi henkiseksi ja suhteelliseksi maailmaksi. Semiosis on kaksisuuntainen tapahtumasarja, joka välittää tietoa todellisuudesta sekä muokkaa todellisuuden käsitystemme mukaiseksi maailmaksi.²⁷⁹

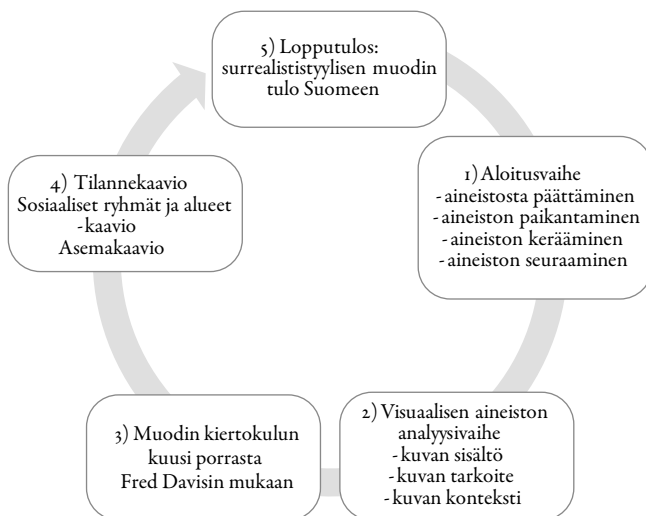
Kyseessä on aineistolähtöinen teema-analyysi. Kerron tutkimuksessani 1930–1950-lukujen aikakaudesta, muodista, muotitaiteilijoiden kulttuurisuhteista ulkomaille, kansallisista virtauksista Suomen taiteesta ja taideteollisuudessa sekä surrealismista kansainvälisine ja suomalaisine piirteineen. Päättätöluvussa *Missä todellisuus ja uni kohtaavat* havainnoin surrealististyyllisen muodin tuloa Suomeen Fred Davisin kuusiportaisen muodin kiertokulkukaavion mukaan. Olen esitellyt muodin kiertokulkukaavion luvussa *Muoti ja taidettyli kertautuvat*. Muodin kiertokulkukaaviota seuraa Clarken tilannekaavio, sosiaaliset ryhmät ja alueet -kaavio ja asemakaavio.

Monimetodisuus tarkoittaa tutkimukseni analyysiosuutta siirtämällä katsettani kuvan eri osa-alueilla pinnasta taustaan, detaljeihin, bibelot’ihin, symboleihin, konteksteihin, ajankuvaan ja muodin kiertokulkuun. Clarken grounded theory on nähdäkseni ennen kaikkea luokittelumetodi, joka jakaa analysoitavan kuvan segmentteihin, mikä tarkoittaa kuvankatsontaa ja kiinnittää huomion sekä kokonaisuuteen että yksityiskohtiin. Davisin kuusiportainen muodin kiertokulkukaavio auttaa havainnoimaan, miten surrealististyyllinen muoti eli ajassaan.

Analysoin kuvia ja pukuja kokonaisuuksina sekä haen niistä surrealististyyllisiä piirteitä. Käytän tutkimusaineistona lehdissä julkaistuja kuvia vaatteista ja museoiden kokoelmissa olevia pukuja. Kuvat ja puvut ovat analyysiini ydinkuvia, joiden rinnalle otan vertailuaineistoksi ulkomaisia kuvia ja taideteoksia havainnollistaakseni surrealististyyllisiä piirteitä suomalaisessa muodissa. Analysoitavi-

279 Fiske 1992, 69; Veivo & Huttunen 1999, 14–15.

en vaatteiden tulee ajoittua 1930–1950-luvuille. Seuraava kaavio havainnollistaa visuaalisen aineiston analyysimalliani:



Kaavio 3. Kuva-analyysimalli Adele Clarkea ja Fred Davisia soveltaen.

Anna Kortelainen soveltaa väitöstyössään *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo* (2002) Carlo Ginzburgin johtolankaparadigmaa, joka perustuu Morellin metodiin, Sigmund Freudin tekemiin sovelluksiin kyseisestä metodista ja kaunokirjallisuuden salapoliisien työskentelyyn²⁸⁰. Kortelaisen väitöstyön tavoin myös tässä työssä salapoliisin ennakkoluuloton johtolankavainu on tarpeen käyttämäni kuvallisen, mutta myös moninaisen kirjallisen aineiston luonteen vuoksi. Arkiset ja vähäpätöisiltä vaikuttavat pienet asiat voivat osoittautua arvokkaiksi johtolangoiksi ja jäänteiksi historiasta tulkitessani vaatteiden yksityiskohtia sekä vaatteita ja kuvia kokonaisuuksina, mutta myös verratessani niitä kansainvälisiin muotivaatteisiin ja -kuviin sekä taideteoksiin.

²⁸⁰ Kortelainen 2002, 52–53.

Vaateruno kannanottona säröilevään aikakauteen – muotivaate analyysin kohteena

Nainen muuttuu taideteokseksi ja yliluonnolliseksi kaunottareksi

Eurooppalaisten todellisuuteen kuuluivat 1930-luvulla epävarmuus tulevasta ja lama. Uutuudet – kuten autot ja kodinkoneet – valoivat uskoa tulevaisuuteen. Silti kärsittiin inflaatiosta, työttömyydestä, aliravitsemuksesta ja levottomuuksista. New Yorkissa koettiin vuonna 1929 Wall Streetin pörssiromahdus, mikä syyti laman myös Atlantin tälle puolen. Lamaa pahensivat ensimmäisestä maailmansodasta aiheutuneet sotakorvaukset ja rakennemuutos, kun maatalousvaltaiset Euroopan maat teollistuivat.²⁸¹

Aikakauden epävarmuutta kasvattivat laman ohella valtioiden epäluulo toisiaan kohtaan. Euroopan valtioiden tulehtuneita välejä yritettiin parantaa pohjimalla Euroopan Yhdysvaltojen perustamista. Aika ei kuitenkaan ollut kypsä Euroopan Yhdysvalloille, sillä maanosaamme hallitsi kansallismielisyys, mikä ennemmin jakoi valtioita kuin kannusti niitä liittymään yhteen. Aikakauden yhteiskunnallista jännitettä lisäsi poliittinen vastakkainasettelu oikeiston ja vasemmiston välillä. Suomessakin oikeisto ja vasemmisto kamppailivat vallassa. Tilanne kiristyi 1930-luvun alussa osin pula-ajan ja Lapuan liikkeen vuoksi. Maassamme pelättiin kommunistista vallankumousta, jota estämään säädettiin kommunistilait. Jopa presidentti Ståhlberg (1865–1952) puolisoineen kyydittiin itärajalles. Vuonna 1937 tapahtui muutos, kun poliittinen keskusta ja Sosialidemokraattinen puolue muodostivat punamultahallituksen.²⁸²

Suomen itsenäistyminen tiivistyi yhteiskunnallisia suhteita Saksaan. Hessenin prinssi Friedrich Karl (1868–1940) valittiin Suomen Väinö-kuninkaaksi, mutta hän luopui kruunustaan Saksan antauduttua ensimmäisessä maailmansodassa. Suomen ja Saksan yhteiskunnalliset suhteet murtuivat 1930-luvun puolivälissä, mutta vahvistuivat jälleen 1940-luvun alussa ja kestivät loppukesän 1944 aselepoon asti. Saksan kieli oli eniten opiskeltu vieras kieli Suomessa. Ranskan kieltä

281 Maailmanpulan pääte ei ole vielä sivuutettu 1931, 1; Seeling 2001, 85–86.

282 Anttonen 2006, 23; Ulkomaan tapahtumia v. 1929 1930, 2.

pidettiin yläluokkaisena, olihan sitä käytetty menneinä vuosisatoina hovikiele-
nä.²⁸³

Samaan aikaan Pariisista vähenivät turistit, samalla tyhjenivät Montparnas-
sen kahvilat ja Montmartre. *Le Boeuf sur le Toit* -taiteilijakahvila alkoi tuntua
sopimattomalta ajanvietepaikalta. Kadut autioituivat jo alkuillasta, kun huvit-
telu ei enää houkutellut ihmisiä. Kansallistunne vaikutti vaatetusalaan, sillä ih-
misten haluttiin ostavan kotimaista. Pariisin vaatetusala oli riippuvainen vien-
nistä Amerikan Yhdysvaltoihin. Laman myötä vienti väheni ja valmisvaatteiden
tuotanto kasvoi.²⁸⁴

Naistenvaatteet olivat 1920-luvun lopulla muodoiltaan kulmikkaita, kun
muodissa olivat suoralinjaiset neulepaidat ja -takit sekä polvipituiset charles-
ton-mekot, joissa oli toisinaan laskoksia. Ihannevirtalon siluetti oli hoikka.
Värit vaihtelivat kirkkaista vaaleanruskean sävyihin. Muodikkaita jakkupukuja
käyttivät ansiotyössä käyvät naiset. Jakkupukuun yhdistettiin hattu, valkoinen
silkkipaita, helminauhat ja valkoiset käsiineet. Laman vuoksi 1930-luvulla vaat-
teista karsittiin työläästä dekoraatiosta, kuten koruompeleista, ja jäljelle jäi pelkistetty
pinta. Vaatteet myötäilivät pehmeästi kantajansa vartaloa. Pääntiellä suositettiin
huivikaulusta. Pohkeisiin yltävät hameet olivat kapeita lantiolta ja vyötäröltä,
mutta helmaa kellotettiin. Kangas leikattiin usein täysvinoon langansuuntaan.
Jakkupukuihin lisättiin olkatoppaukset ja lampaanlapahihat korostamaan vyö-
tärön kapeutta. Jakkupukujen tyyli oli muistuma belle époquein²⁸⁵ puvuista. Il-
tapuvuissa jätettiin selkä paljaaksi ja pääntie kuositeltiin halter neck -muotoon.
Dekoraatioina käytettiin tekokukkia, nyörejä, huiveja, strutsinsulkia ja turkik-
sia. Haute couturessa heijasteltiin talouskriisin tunnelmaa hillityillä vaatteilla,
kunnes seurapiiri-ihmiset alkoivat kaivata romantiikkaa elämäänsä. Elsa Schia-
parelli vastasi kysyntään surrealististisilla vaatteillaan.²⁸⁶

Pietisen valokuvaamossa ikuistettiin nainen pukeutuneena Ilmon²⁸⁷ suunnit-
telemaan leveälieriseen mustaan hattuun ja pitkään kukkaleninkiin vuonna 1938
(kuva 6). Totinen nainen seisoo huoneen nurkassa. Naisen taustana on itämais-
tyylinen tapetti, johon on maalattu kurkia ja kukkia spiraaleiksi. Lattiaa peittää

283 Forsen 2003, 190–191; Kolbe 2003, 33, 35.

284 Seeling 2001, 129–140, 149; White 1995, 71, 93–94.

285 Antiikin Kreikasta saadut vaikutteet näkyivät belle époque -vaatetustyyli-
ssä (1880–1914). Belle époque -vaatteiden linjakkuus perustui ranskalaisen empire-tyylin
(1795–1799) elpymi-
seen, mikä puolestaan perustui antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten asujen liioittelevaan
tulkintaan. (Buckley & Fawcett 2002, 108; Ewing 2001, 108–115.)

286 Buckley & Fawcett 2002, 108; Ewing 2001, 105–115.

287 En löytänyt Ilmo-nimen statusta, joten kutsun Ilmoa salongiksi.

itämainen matto. Naisella on yllään nilkat peittävä tumma kukallinen leninki, jossa on valkoinen paitakaulus ja lyhyet lampaanlapahihat. Leningin helmaa on kellotettu, siten että pukuun muodostuu uusklassistinen draperia, muistuma antiikin Kreikan veistoksista. Puvun yläosaa kiertää yksivärisestä kankaasta valmistettu trompe-l'oeil-rusetti, joka peittää koko ylävartalon ja muodostaa pukuun surrealististyyllisen bibelot'n. Vaaletta poimutettu rusetti nousee teräväpiirteisenä näkyviin tummaa leninkiä vasten. Rusetin reunat on kiinnitetty rintalaskokseen, ja rusetin nauhat kiertyvät leningin taakse vyötärölle. Kuvan tunnelma on kontrasti, jonka muodostaa mallin arvokas poseeraus ja leninginkuosittelemuksen liioitteleva humoristisuus kookkaine rusetteineen.

Toisen maailmansodan aikana naiset puukeutuivat työvaatteisiin ja väliin housuihin.

Vaatteet olivat suoralinjaisia ja pelkistettyjä. Toinen maailmansota päättyi Saksan antautumiseen vuonna 1945. Voittajavaltioiden välien viileneminen aloitti kylmän sodan, joka hallitsi 1940–1950-lukuja. Suomi alkoi muuttua: maata jälleenrakennettiin ja maatalousvaltainen Suomi alkoi teollistua sekä kaupungistua. Ihmiset muuttivat maaseudulta kaupunkien lähiöihin, ja osa naisista lähti ansiotyöhön kodin ulkopuolelle osan palatessa sota-ajan työtehtävistä kotiäideiksi. Naisten yhteiskunnallista asemaa ansiotyön ja kotityön keskellä pohdittiin. Sodanjälkeiset vuodet olivat levottomia. Luovutettujen alueiden siirtoväki tuli asuttaa ja sotakorvaukset maksaa. Kuitenkin koulutuksen taso parani, ja ihmiset ansaitsivat yhä enemmän rahaa.²⁸⁸

Muodissa oli new look. Olkalinja oli pyöreä, rinnankohtaa ja lantiota korostettiin toppauksin, mutta vyötärö oli kapea. Polvipituiset hameet olivat muodoiltaan joko muhkeita tai kapeita. Hameiden kanssa käytettiin stiletto-korkokenkiä. Takeissa oli lepakkohihat ja säkkelilätkät. Paitakaulukset olivat



Kuva 6. Ilmon suunnittelema kukallinen leninki trompe-l'oeil-rusettilla, 1938 (Pietinen 1938. Museovirasto 17689). Rusetti kietoo naisen sisään.

²⁸⁸ Alkaako uusi kausi idän ja lännen suhteissa 1956, 29; Naisasiaa tienhaarassa 1959, 14–15; Utrio 2006, 101.

muodikkaita. Iltapuvut olivat olkaimettomia ja kureliivillisiä. Huolella suunniteltu ja muodollinen muoti heijasti sodanjälkeistä tahtoa palata vakaaseen elämäntapaan. Pariisi oli jälleen haute couture -muodin pääkaupunki, mutta Lontoo vaikutti nuorten vaatetukseen ja Amerikan Yhdysvallat vapaa-ajanpukeutumiseen.²⁸⁹

Linda Eerikäinen piirsi vierailupuvun *Muotikuva*-lehdelle vuonna 1945 (kuva 7a–b). Pohjoisinta Lappia lukuun ottamatta Suomessa oli jo rauha. Kuvassa nainen seisoo ystävättärensä vierellä. Vasemmanpuoleisella naisella on päässään hattu, jossa on ruusukkeita. Hattu viittaa belle époque -tyyliin. Naisella on yllään vaalea jakkupuku, joka myötäää vartaloa. Jakkua hallitsee trompe-l’oeil-rusetti, jonka nauhat on kiidottu rinnan ympärille. Rusetti on surrealististyylinen bibelot. Hameen poimutus muodostaa draperian puvun alaosaan. Vierailupuvussa toteutuu trompe-l’oeil, kun kaksiosaiselta näyttävä puku onkin yksiosainen²⁹⁰. Piirroksen oikeanpuoleisella naisella on päässään silinterihattu. Tälläkin naisella on yllään vaalea jakkupuku. Vartaloa myötäävän jakun peilisaumaiseen taiteviivakaulukseen on kiinnitetty iso trompe-l’oeil-rusetti, joka on surrealististyylinen bibelot. Polvipituisessa hameessa on kaksi vastalaskosta draperiana. Eerikäinen ei piirtänyt taustaa vierailupuvuilleen. Sen sijaan hän asetteli piirroksen ympärille valokuvia kaupunkitiloista, joissa naismallit esittelivät wieniläisiä ja geneveläisiä vaatteita taustoinaan ooppera, teatteri tai tavaratalo.



Kuva 7a–b. Linda Eerikäisen suunnittelemat vierailupuvut, 1945 (Linda Eerikäinen 1945. Rippikoulusta naistenkutsuihin 1945, 11). 1930–1950-luvuilla naiset pukeutuivat jakkupukuun lähtiessään kotinsa ulkopuolelle. Pukuun yhdistettiin hattu, käsineet ja matalakantaiset tai puolikorkeakantaiset kengät. (Ahde 1948, 243; Kangas 1933, 39–40.)

289 Ewing 2001, 166–180; Steele 2006, 270.

290 Eerikäinen 1945, 11.



Kuva 8. Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelema trompe-l'oeil-juhlapuku, 1948 (Pietinen 1948. Museovirasto 62302).



Kuva 9. Ilmon suunnittelema röyhelöhelmainen leninki, 1938 (Pietinen 1938. Museovirasto 17688). Rusetti rikkoo hennon kukallisen ilta-puvun harmonian raskaalla muodollaan ja tummalla värillään.

Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelemasta trompe-l'oeil-juhlapuvusta (1948, kuva 8) otettu valokuva sijoittuu askeettiseen huoneeseen, jossa on betoniseinät ja -lattia. Pinnoilla leikittelee heittovarjojen verkosto, joka saa alkunsa keikahtamaisillaan olevasta wieniläistuolista. Tuolia keikuttelee kädellään nainen, joka seisoo kontrapostoasennossa. Puvussa on kimonohihat ja korotettu pääntie. Rintalaskos on käännetty vyötärölle, johon kiinnittyy puvun alaosaa kiertävä trompe-l'oeil-rusetti, surrealististyylinen bibelot. Rusetti ryöpsähtää vedoksena puvun sivuille ja taakse sekä muodostaa pukuun draperian. Etuosassa rusetin alta paljastuu kapea hame. Heittovarjot, keikkuva tuoli, hymyilevä malli ja puvun valtaisa rusetti saavat aikaan leikkisän tunnelman.

Edellä mainituissa puvuissa kookkaat surrealististyylliset rusetti-bibelot kietovat naisen sisäänsä. Kahdessa seuraavassa puvussa surrealististyyllistä rusetti-bibelot'ta on käsitelty toisella tavalla: rusetti rikkoo hennon kukallisen ilta-puvun harmonian raskaalla muodollaan ja tummalla värillään. Pietisen valokuvaamossa ikuistettiin kuvaan Ilmon röyhelöhelmainen leninki sisätilassa, jossa seinää peittää itämaistyylinen kukka- ja kurkikuviainen tapetti (1938, kuva 9). Malli on pukeutunut vaaleaan nilkat peittävään leninkiin, jonka avarrettua pääntietä ja kädenteitä reunustavat röyhelöt. Sama draperian muodostava röyhelöaihe toistuu leningin helmassa, jossa röyhelö nousee halkioksi polven

korkeudelle. Halkion yläreunassa on tyytely iso ja tumma trompe-l’oeil-rusetti, surrealististyylinen bibelot, joka vangitsee katseen.

Kaarina Kivikataja pukeutui *Domina*-iltapukuun, jonka hän oli tilannut Nina Bergmanilta (1940-luvun puoliväli, kuva 10). Iltapuvussa on avarrettu pääntie, joka paljastaa olkapäät. Biedermeier-tyylisen puvun yläosa myötää vartaloa, ja ala-



Kuva 11. Ammattienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku, 1941 (Paajala 1941. Hopeapeili 1941, 21). Rusetti on pujoteltu puvun miehustaan kengännauhojen tavoin.



Kuva 10. Nina Bergmanin suunnittelema *Domina*-iltapuku, 1940-luvun puoliväli (Museovirasto 93030:1). 1930–1950-luvuilla juhlapuvut olivat lähinnä tanssiaispukuja, joita käytettiin suurilla juhlapäivällisillä ja muissa juhlavissa tilaisuuksissa (Eklöf 1953, 27).

osaa on kellotettu, poimutettu sekä viistottu, mikä antaa vaikutelman draperiasta. Puku on valmistettu kukallisesta kankaasta. Olkapäille on päällikeommeltu sinisestä kankaasta trompe-l’oeil-rusetit kuin liioitelluiksi sotilasunivormun epoleteiksi. Samanlaiset rusetit koristavat puvun alaosaa. Rusetit muodostavat pukuun surrealististyyllisen bibelot’n. Isot ja raskaat rusetit luovat hempeään kukkamekkoon erikoisen tunnelman.

Myös kahdessa seuraavassa kuvassa rusetti-bibelot’t rikkovat pukujen harmonian, mutta eri tavalla kuin edeltävissä puvuissa. Nyt kyseessä ovat todelliset

kolmiulotteiset rusetit, jotka on pujoteltu miehustaan kengännauhojen tavoin. Ammattienedistämislaitoksessa suunniteltu kesäinen vierailupuku on vartaloa myötäävä leninki, joka on toteutettu raidallisesta kankaasta (1941, kuva 11). Puvussa on lyhyet lampaanlapahihat ja hameosassa pehmeä laskos, joka muodostaa pukuun draperian. Puvun harmonian rikkoo kaksi valkoista surrealististyylistä rusetti-bibelot'ta, joista toinen on sidottu rinnan päälle ja toinen lantiolle. Rusetit on pujoteltu miehustakankaaseen kuin kengännauhat.

Eerikäinen piirsi *Hopeapeili*-lehteen kaksi silkkipukua (1941, kuva 12a–b). Hän on piirtänyt pukuja esittelevät mallit uusklassistiseen tilaan: toinen mal-



Kuva 12a–b. Linda Eerikäisen piirtämät silkkipuvut, 1941 (Linda Eerikäinen 1941. Viiva 1941b, 26). Piirros julkaistiin Sorja-kaavojen yhteydessä. Suomessa arvostettiin kotitekoista pukua yhtä paljon kuin pariisilaista haute couture -luomusta (Kangas 1933, 9–10).

li nojaa valkoista pylvästä vasten, toinen istuu muurin päällä. Puvut ovat yksiosaisia ja vartaloa myötääviä. Vasemmanpuoleisen puvun olkalinjaa korostaa poimutus, joka muodostaa pukuun draperian. Molempien pukujen etuosaan on liitetty leveästä pilkullisesta kankaasta solmittu surrealististyylinen rusetti-bibelot. Vaaleassa puvussa rusettinauhat risteävät rinnan päällä ja kiertyvät selän puolelle, jossa nauhat on solmittu rusetiksi. Tummassa puvussa nauhat risteävät puvun alla kaulan ympäri, minkä jälkeen ne on pujoteltu puvun päälle miehustaan leikattujen leveiden napinläpien kautta. Lopulta nauhat päättyvät vyötärölle rusetiksi. Eerikäisen suunnittelemissa puvuissa trompeloeil-rusetit ovat pienikokoisia ja puvun tyyliä.

Hopeapeili-lehdessä julkaistiin Eerikäisen piirros vaaleasta villapuvusta (1944, kuva



Kuva 13a–b. Linda Eerikäisen piirtämät vaalea villapuku ja musta puku, 1944 (Linda Eerikäinen 1944. Viiva 1944a, 24). Suomessa arveltiin, että onnistunut vaatetus oli sopusoinnussa käyttäjän luonteen ja vartalon kanssa (Kangas 1933, 9–10).

13a–b). Piirroksessa nainen on seisahtunut kontrapostiasentoon. Naisella on yllään vaalea villapuku, jonka helma on häivytetty kuvasta pois. Villapuvussa on levennetty olkalinja, ja vyötäröä korostaa musta liivivyö. Puvun yläosassa on kaksi surrealististyylistä trompe-l’oeil-rusetti-bibelot’ta rinnan alapuolella. Rusetit kiinnittävät poimutusta, joka lähtee olkasaumasta ja muodostaa pukuun draperian. Sama elementti rusetteineen ja pehmeine laskoksineen toistuu puvun alaosassa, jossa rusetit on kiinnitetty alalantiolle ja pehmeät laskokset aukeavat helmaa kohti draperiana. Eerikäinen piirsi vaalean villapuvun viereen mustan puvun. Nainen on pukeutunut vartaloa myötävään pukuun, jonka vyötäröä kiertää surrealististyylistä metalliketju. Puvun rinnan kohdalla ja lantiolla on neljä pilkullisesta kankaasta valmistettua surrealististyylistä rusetti-bibelot’ta, jotka toimivat taskuina. Kettinki ja rusettitaskut nousevat esiin yksivärisestä taustastaan.

Ranskan kielessä rusetti ja perhonen yhdistyvät muhkeaa rusettia tai solmuketta tarkoittavassa sanassa noeud papillon, kuten myös englannin kielisessä sanassa butterflybow. Helsingin leninkitehtaan ja Kaarlo Forsmanin suunnittelemissa puvuissa surrealististyylliset rusetti-bibelot’t saavat perhosen muodon.

Helsingin leninkitehtaassa (1929–1981) valmistettiin tumma iltapuku, jonka Pietisen valokuvaamo sai ikuistettavakseen (1933, kuva 14). Kuvan keskellä seisoo nainen kontrapostiasennossa. Taustana on yksivärinen vaalea seinä ja lattia, joita vasten tumman iltapuvun siluetti erottuu selkeänä. Naisen taakse jää heittovarjo, joka tuo kuvaan salamyhkäisen tunnelman. Nainen on pukeutunut mustaan nilkat paljastavaan iltapukuun, jossa on pitkät puhvihihat ja kelloitettu helma draperiana. Puvussa on veistoksellinen valkoinen kaulus, joka kaartuu leuan alta kapeana suikaleena kohti niskaa leventyen koko matkan ajan, kunnes se palaa takaisin lähtöpaikalleen leuan alle leveänä siivekkeenä. Siiveke liittyy miehustaan neljän valkoisen perhosnapin avulla, jotka muodostavat pukuun surrealististyyllisen bibelot’n.

Kaarlo Forsman kiinnitti valkoisesta kankaasta muotoiltuja pieniä surrealististyyllisiä perhosmaisia rusetti-bibelot’ita kukallisen iltapuvun avarretulle päntielle (1950-luku, kuva 15). Hän suunnittelei puvun Lili Rinteelle, joka työskenteli hänen salongissaan²⁹¹. Puvun yläosa myötäilee vartaloa, mutta alaosa on muhkea. Alaosan kukallinen päällikangas muodostuu leveistä kaistaleista, joiden alta paljastuu valkoisesta kankaasta ommeltuja kiiloja. Ne näyttävät pelkistetyiltä draperioilta. (Tässä luvussa käsiteltävien vaatteiden analyysi on liitteessä A: *Ru-*



Kuva 14. Helsingin leninkitehtaassa valmistettu perhosnappi-iltapuku, 1933 (Pietinen 1933, Museovirasto 8623). Perhoset kohoavat puvusta esiin kuin veistokset.



Kuva 15. Kaarlo Forsmanin suunnittelema perhos-iltapuku, 1950-luku (Museovirasto 94019:2).

291 Kopisto 1997, 92.

setti- ja perhos-bibelot-kategorian Paikannusmuistiinpanot sekä Yksityiskohtaiset muistiinpanot.)

Kulttuurisuhteet ulkomaille ja asiakkaina seurapiirinaiset

Rusetti- ja perhos-bibelot-pukujen valmistumiseen mennessä Pariisi oli hallinnut länsimaista muotia jo pitkään. Suomalaisissa salongeissa pidettiin yllä yhteyksiä Pariisiin 1930–1950-luvuilla, sillä suomalaisissa salongeissa samastuttiin haute coutureen.²⁹² Surrealistisista kuvataiteesta ja muodista saatiin tietoa matkojen ja aikakauslehtien välityksellä. Tutkimani suomalaiset muotitaiteilijat tutustuivat pariisilaisiin salonkeihin ja mallistoihin Gurli Sévon-Rosenbröjjerin avulla. Haute couture -mallistot esiteltiin asiakkaille, jotka olivat varanneet paikkansa iltapäivisin kello 15 esitettäviin näytöksiin. Matkoilla tutustuttiin Pariisin katukuvaan ja tavarataloihin, jotta tiedettäisiin, millaisia vaatteita kulluttajat suosivat. Lisäksi ennustettiin värien ja kangaslaatuojen suosiota sekä vertailtiin ja vahvistettiin omia ajatuksia muodista.²⁹³

Aili Salli Ahde-Kjälman teki opintomatkvoja Ranskaan, Italiaan, Saksaan, Itävaltaan, Espanjaan ja Pohjois-Afrikkaan, mistä hän sai vaikutteita työhönsä. Vaikutteet näkyivät hänen asuntonsa sisustuksessa, jota luonnehdittiin *Domus*-lehdessä ”hypermoderniksi”.²⁹⁴ Linda Eerikäinen puolestaan matkusti Italiaan, Baltian maihin, Pohjoismaihin ja Keski-Eurooppaan koko uransa ajan. Muotilehtien päätoimittajana hän sai matkustaa kerran vuodessa Pariisiin muotinäytöksiin. Myös Kaarlo Forsman kävi Pariisissa. Hän piti esikuvanaan Christian Dioria (1905–1957), joka tunsu pukeutumishistorian ja hyödynsi sitä suunnittellessaan vaatteita.²⁹⁵ Oletettavasti Marusa Brunowkin vieraili Pariisissa säännöllisesti toisten muotitaiteilijoiden tavoin.

Vaikka suomalaiset muotitaiteilijat ja toimittajat matkustivat Pariisiin, tietoa voi välittyä myös päinvastaiseen suuntaan, kun Elsa Schiaparelli matkusti Pohjoismaihin 1930-luvun puolivälissä. Pohjoismaiden jälkeen hän suuntasi kulkunsa vuonna 1936 kohti Moskovaa, jossa järjestettiin *La Foire d’échantillons de l’industrie légère de France* -näyttely. Josef Stalin (1879–1953) halusi avata Neuvostoliiton rajat länsimaille kohottaakseen maansa elintasoa, minkä vuoksi hän

292 Heikkilä-Rastas 2003, 83; Koskennurmi-Sivonen 2001, 6–7.

293 Heikkilä-Rastas 2003, 84–108.

294 Arkkitehtiesittely s.a.

295 Kopisto 1997, 70–72, 117; Malmberg 1991b, 206–227; von Bonsdorff & al. 1954, 50; Yksinkertaisuuden kauneutta 1948, 13.

järjesti tavaramessut. Näytteilleasettajien joukossa oli Schiaparelli, josta *Daily Express* uutisoi useissa numeroissaan.²⁹⁶

Ahde-Kjälmanin suunnittelemissa vaatteissa oli mielikuvituksellisuutta koko hänen uransa ajan. Hän sai vaikutteita modernismista, joka löysi tiensä suomalaiseen arkkitehtuuriin. Schiaparellin uran huippukautena pidetään 1930-luvun loppua, jolloin hän suunnitteli surrealististyyliä vaatteita ja mallistoja yhdessä Louis Aragonin, Jean Cocteaun ja Salvador Dalin kanssa. Jokaisella mallistolla oli oma aiheensa, kuten Sandro Botticellin (1445–1510) maalaukset, astrologia tai sirkus. Schiaparelli tarttui nopeasti surrealistien aiheisiin. Kukaan ei kyseenalaistanut tuolloin surrealististyyliä vaatteita, jotka kävivät jopa hänen yläluokkaisille asiakkailleen. Schiaparellin asiakkaina²⁹⁷ olivat seurapiirinaiset, kuten diplomaattien ja pankkiirien vaimot sekä Hollywoodin näyttelijättäret. Kuuluisat kansainväliset asiakkaat olivat hyviä mainostajia Schiaparellille, jonka suunnittelemissa vaatteita kopioitiin laajalti. Hänelle kopiointi oli osoitus hyvin tehdystä työstä.²⁹⁸

Myös suomalaisten muotitaiteilijoiden asiakaskunnat muodostuivat yläluokan naisista sekä taiteilijoiden puolisoista, jotka todennäköisesti matkustivat ulkomaille usein. Ahde-Kjälmanin asiakkaana oli Aino Sibelius (1871–1969). Muita hänen asiakkaitaan olivat arkkitehti Margareta Stigzelius sekä Aino ja Alvar Aallon tytär Hanna-Maija Aalto. Marusa Brunowin asiakkaana oli Maria Aleksejevna Fabergé. Salonkien valmistamat puvut olivat kalliita – ne maksoivat 20 000–30 000 mk – ja vain harvoilla oli varaa ostaa niitä.²⁹⁹

Ahde-Kjälman huomioi asiakkaansa yksilötyylin suunnitellessaan vaatteita, kuten hän kertoi haastattelussa:

Kun sitten tiedustan, millaisten ongelmien kanssa hän joutuu taistelemaan, hän naurahtaa, että jollei ole mitään muuta niin ainakin on ongelmia. Saan kuulla sellaisestakin pulmasta, että kun neljä kaunista nuorta naista meni yhdessä amerikkalaisen rakennusnäyttelyn avajais-tanssiaisiin Adloniin, oli heille jokaiselle keksittävä täysin erilaiset pu-

296 Schiaparelli 1954, 85, 91–92; White 1995, 115.

297 Asiakkaina olivat muiden muassa Gala Dali, Joan Crawford ja Wallis Simpson (Seeling 2001, 144; White 1995, 172).

298 Schiaparelli 1954, 53–54, 99.

299 Aikasalo 2000, 155; Kopisto 1997, 40, 54; Koskennummi-Sivonen 2001, 5–7; Lappalainen & Almay 1996, 18–20; 'Mielenkiintoista ja tyydytystä antavaa työtä' sanoo haastateltavamme 'La Roben' johtajatar arkkitehti Aili Salli Ahde 1945, 19.

vut, jotka kuitenkin väriensä puolesta sointuisivat hyvin yhteen. [...] Mutta itse asiassa se ei sittenkään tuottanut niin kovin suuria vaikeuksia, sillä tyyppihän ratkaisee värin sekä kuosin. Niinpä eräs kookas, tumma kaunotar puettiin keltaiseen paksuun silkkipukuun – 'Se oli kullankeltaista, sellaista kuin oljet auringossa,' arkkitehti Ahde selittää. Ja hihat valmistettiin siten, että pukua voi käyttää joko pitkä- tai lyhythihaisena. [...] Kuulen, että materiaalin puute pakottaa useinkin niin kekseliääksi, että yksinomaan siitä syystä saattaa syntyä hiha, joka muuten jäisi keksimättä, samoin kuin uusi hauska leikkaus tai muu yksityiskohta keksitään jonkin puutteen peittämiseksi ja korvaamiseksi ja sitten huomataankin, että taas syntyi uusi idea, 'löytö', joka luultavasti muuten olisi jäänyt löytämättä.³⁰⁰

Ahde-Kjälman ei paljastanut, mistä hän sai aiheet suunnittelemiinsa vaatteisiin. Hän vieraili Ranskassa, josta löytyi varmasti virikkeitä. Ahde-Kjälman valaisi suunnitteluperiaatteitaan pukeutumisosoppaasaan:

Nyt, jolloin elämme poikkeuksellista aikaa, jolloin pukeutumisen kulkutakausi hämöittää kaukana tulevaisuudessa, on syytä pyrkiä siihen, että pukumme suunnitellaan ajasta riippumattomiksi. Ajasta puhuesamme tarkoitamme lähinnä seuraavia vuosia. Kuitenkin on otettava huomioon, että vuodenajat ja vuorokauden eri tilaisuudet perintä- ja seuratapojen määrääminä sitovat asun omiin puitteisiinsa. / Pukeutumisen johdonmukaisuudessa on ajasta riippumattomuus toinen puoli ja persoonallinen tyylimme toinen puoli. Edellisen voi hyvän ompelijan kanssa yhteistyössä toimien helposti saavuttaa, jälkimmäinen on usein suuren työn ja etsimisen sekä sisäisen kypsymisen tulos. / Väärinkäsitysten välttämiseksi huomautettakoon heti, ettei tyyppi läheskään aina ole tyyliä. Etenkin nuoret naiset eksyvät usein tyyliä hakiessaan tyyppiin, jäljittelemään jotakin ihailemaansa esikuvaa, filminäyttelijää, taiteilijaa. Seurauksena on silloin konstruoitu kuva, monesti sängen epäonnistunutkin, joka ei millään lailla vastaa henkilön sisäistä olemusta. Nainen, joka on löytänyt tyyliinsä, saa esiintymisvarmuuden, joka opettaa häntä kantamaan pukunsa oikein.³⁰¹

300 'Mielenkiintoista ja tyydytystä antavaa työtä' sanoo haastateltavamme 'La Roben' johtajatar arkkitehti Aili Salli Ahde 1945, 18.

301 Ahde 1948, 242–243.

Ahde-Kjälmanin mukaan hyvän pukeutumisen periaatteina olivat sekä pukeutumisen johdonmukaisuus että vaateenkäyttäjän yksilötyyli, jotka olivat myös Schiaparellin lähtökohtina. Elokuvatähden, taiteilijan tai jonkun toisen kuuluisan henkilön tyylin jäljittely antoi epäaidon vaikutelman.

Uusklassismi ja -asiallisuus Euroopassa sekä Suomessa

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien pukujen draperioissa tulkitaan antiikin Kreikan veistotaiteen draperia-aihetta uudenaikaisen vaateen osana. Lisäksi Linda Eerikäisen piirrosten yhtenäisissä ääriviivoissa ja tasaisissa väripinnoissa on vaikutteita uusklassismista. Eurooppalaista taidetta hallitsivat ennen toista maailmansotaa muotoa korostanut estetiikka, mikä näkyi modernismin ja uusklassismin geometrisissa muodoissa. Tutankhamonin haudan ja Knossoksen palatsin löytyminen vaikuttivat osaltaan klassismin ihanteiden elpymiseen. Uusklassismiin lainattiin muotoaiheita antiikin taiteesta, johon liittyi mielikuva moraalisuudesta, loogisuudesta, selkeydestä ja symmetriasta: muotoja pelkistettiin ja dekoraatioita vähennettiin. Uusklassismia käytettiin uuden ja vahvan tulevaisuuden rakentamiseen. Suuntauksen avulla etsittiin yleisiä sääntöjä, joiden puitteissa taiteilija tai suunnittelija tuntisi itsensä juurevaksi ja vapaaksi. Taustalla vaikutti modernismin usko edistykseen ja taiteilijan yksilölliseen luomisvoimaan, mikä muutti antiikin jälkivaikutusten paikkaa kulttuurissa perinteiden vaalimisesta tulevaisuuden rakentamiseen. Ranskassa uusklassismi tuli esiin muun muassa art deco:ssa. Klassisen käsite ymmärrettiin väljästi: se kattoi sekä antiikin, renessanssin, barokin ja rokokoon että kirjailijat, jotka pitivät antiikin kulttuuria esikuvanaan. Niinpä klassismi voitiin tulkita eläväksi perinteeksi.³⁰²

Saksassa uusklassismiin liittyi uusasiallisuus. Uusasiallisuudessa vastustettiin ekspressionismin tunnekeskeistä taidekäsitystä ja pyrittiin kohti epäyksilöllistä ilmaisua ja puolueetonta realismia. Tyylin tunnisti kiinteistä ääriviivoista, tarakoista yksityiskohdista, pelkistyneistä muodoista, terävästä ja selkeästä valonkuvauksesta, hillitystä sommitelmasta sekä pysähtyneestä ja kalseasta tunnelmasta. Taiteilija häivytti työvaiheet pois ja viimeisteli pinnan sileäksi, koska tyyliuuntaus ilmensi kaipuuta rauhaan. Uusasiallisuudessa ilmeni toisilleen vastakkaisia pyrkimyksiä.³⁰³

³⁰² Kunnas 2000, 280.

³⁰³ Kallio 2001b, 148–149; Saarikangas 2004a, 29.

Saksalaisten kansallissosialistien historiakäsitys ja antiikinihailu poikkesivat ranskalaisesta, koska kansallissosialistit pyrkivät hyväksyttämään politiikkaansa ja vahvistamaan kansallista identiteettiä uusasiallisuuden avulla. Ranskalainen antiikinihailu oli kaipuuta menneisyyteen. Hitlerin esteettispoliittisessa lume-maailmassa vedottiin antiikin ihanteisiin harmonisuudesta, sulkeutuneisuudesta ja yhteisöllisyydestä. Hitler piti Rooman keisarikuntaa kaikkien aikojen suurimpana poliittisena luomuksena. Ateena, Rooma ja Sparta muodostivat hänelle antiikin pyhän kolminaisuuden, jonka pohjalta kansallissosialistien tuli luoda synteesi, jotta heidän valtakuntansa ei tuhoutuisi koskaan. Antiikki vaikutti arkkitehtuuriin ja taiteeseen, jossa kuvattiin kookkaita, alastomia ja liioitellun lihaksikkaita työnsankareita.³⁰⁴

Neuvostoliitossa usklassismi vaikutti Josef Stalinin kulttuuripolitiikkaan. Usklassismi näkyi arkkitehtuurissa ja taiteessa. Kuvataiteen socialistisessa realismissa pitäydettiin usklassistiseen muotoon. Socialistiseen realismiin vaikuttivat poliittisen johdon mieltymykset, joten maalauksissa kuvattiin iloisia ja vauraita ihmisiä sekä myönteisiä työ- ja taistelusankareita. Saksassa ja Neuvostoliitossa usklassismilla yritettiin palata modernismista länsimaisen kulttuurin turmeltumattomana pidetylle helleeniselle alkuperälle. Kansallissosialistit vastustivat modernismia, jonka he rinnastivat vasemmistoon ja juutalaisiin. Neuvostoliitossa modernisteja alettiin pitää oikeistolaisina ja sen vuoksi modernismia kielteisenä suuntauksena 1920-luvun puolivälissä.³⁰⁵ André Lhote (1885–1962) puolusti modernismia, mutta kehotti taiteilijoita yhdistämään modernismiin antiikin Kreikan taiteen harmonisuuden:

[U]distushaluisen maalarin panos ei ole siinä, että hän keksii uusia sääntöjä, vaan että hän uudella tavoin yhdistelee ikuisia sääntöjä. [...] [Taiteilijan] tehtävänä on päästää vapauteen ne sisäiset haavekuvat, jotka aina odottamattoman todellisuuden kosketus synnyttää salatajunnassa. [...] Kaiken kaikkiaan sanoisin, että nykyaikaisen maalarin on samalla kertaa omaksuttava ehdottomasti uusi asenne ja mukauduttava ehdottomasti klassillisiin sääntöihin.³⁰⁶

304 Härmänmaa 2000, 172; Kotkavirta 2000, 78; Kuparinen 2000, 178–190; Nyky-Saksan maalareita ja kuvanveistäjiä 1940, 1445.

305 Kotkavirta 2000, 64–78; Kuparinen 2000, 178–190; Vihavainen 2000, 216–249.

306 Lhote 1934, 1664–1665.

Kulttuurinmuutokset ilmenivät yleensä ensin Ranskassa, josta ne levisivät Saksaan ja sieltä edelleen Suomeen. Itsenäistymisen ja sisällissodan läpikäyneessä Suomessa kuvanveiston suosion seurauksena usklassismista tuli yleinen edustustyyli. Wäinö Aaltosen usklassistiset veistokset vastasivat Onni Okkosen odotuksia, joiden mukaan suomalaisten tuli suuntautua antiikin Kreikan esikuvien avulla kohti kauneutta ja totuutta. Aaltosen naisfiguurit yhdistettiin Kalevalan Ainin naisellisuuteen ja puhtauteen sekä Aleksis Kiven (1834–1872) kirjoituksiin palautuviksi suomalaisen naisen vertauskuviksi. Aaltosen tuotannossa suomalaisen naisen kuvaksi hahmottui jyrävä, vakava, lyyrinen, neitseellinen ja luonnonläheinen neito.³⁰⁷

Suomalaisten taiteilijoiden teosten formalistiset lähtökohdat yhtenivät ranskalaisten modernististen klassistien kanssa, mutta erosivat ranskalaisesta taiteesta aiheiltaan ja sisällöltään. Suomalaisessa taiteessa usklassismiin yhdistyi piirteitä muista suuntauksista, kuten realismista ja jälki-impressionistisesta värimaalauksesta. Aiheet saatiin useimmiten ympäristöstä.³⁰⁸

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien pukujen poimutukset hahmottuvat antiikin Kreikan veistotaiteesta omaksuttujen draperioiden kautta. Samalla tavalla taiteilija Yrjö Ollila maalasi Kansallisteatterin kattomaalaukseen antiikinomainen näkymän, jonka keskiössä on Ida Ahlberg (1857–1915) ikuistettuna Thalia-muusana kreikkalaistyyliin asuun verhottuna (1932, kuva 16). Kattomaalauksen figuurien asut muodostuvat valkoisista pitkistä mekoista, joissa on istutetut hihat toisin kuin antiikin Kreikan vaatteissa. Ollilan maalaamissa mekoissa



Kuva 16. Yrjö Ollila: Thalian peili, kokonaisluonnos Kansallisteatterin kattomaalausta varten, 1932 (Hannu Aaltonen s. a. Kansallisgalleria). Pukuihin on kuvattu antiikin Kreikan veistotaiteeseen palautuvia usklassistisia draperioita.

307 Ahtola-Moorhouse 2003, 416–417; Anttonen 2006, 87; Hyppönen 1994, 48–49; Kotkavirta 2000, 72; Vihanta 2000a, 347–353.

308 Anttonen 2006, 84–88.

on antiikin veistosten tavoin draperioita kuten suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa puvuissa. Maalauksen ja Ollilan tyylin eurooppalaisuutta ihailtiin. Hänen tyyliinsä läheni ranskalaista eleganssia, ja hän matkustikin usein Ranskaan.³⁰⁹

Uusasiallisuuden pelkistyneen muotoilun avulla Suomi halusi luoda kuvaa itsestään urheana, puhtaana, terveenä³¹⁰ ja järkevänä kansakuntana. Uusasiallisuus täytti klassismia ihaillen Okkosen tulevaisuudenuskolla. Ludvig Wennervirta puolestaan ihaili Saksaa ja puolusti kansallissosialistisen Saksan Suomeen kohdistamaa kulttuuripropagandaa. Suomessa uusklassistisella kuvanveistolla pyrittiin rakentamaan kansakunnan identiteettiä, sillä uusklassismin nähtiin välittävän ja luovan pysyviä arvoja.³¹¹

Rusetti- ja perhos-bibilot-puvuissa muotoilun pelkistyminen näkyy Aili Salin Ahde-Kjälmanin suunnittelemassa trompe-l'oeil-juhlapuvussa (1948, kuva 8) ja Kaarlo Forsmanin suunnittelemassa perhosiltapuvussa (1950-luku, kuva 15). Uusklassismi vaikutti suomalaiseen taideteollisuuteen, kun kansallisromanttinen ote vaihtui 1920-luvulla uusklassismiin. Toisen maailmansodan jälkeen tyyli näkyi teosten yksilöllisyytenä ja pelkistyneisyytenä. Suomi osallistui Milanon triennaalinäyttelyihin vuosina 1951 ja 1954 ja sai hyvät arvostelut eurooppalaisilta taidearvostelijoilta pelkistetyistä esillepanosta ja teoksista.³¹²

Rusetti- ja perhos-bibilot-pukujen antiikkiin palautuneet uusklassistiset draperiat olivat suomalaisille muotitaiteilijoille ehkä väline rakentaa tulevaisuutta naisille. Lisäksi uusklassistiset draperiat voivat ilmentää muotitaiteilijoiden tuntevan itsensä juureviksi ja vapaiksi.

309 Ahtola-Moorhouse 2003, 416–417; Reitala 1990, 238; Tirranen 1955, 99–100.

310 Taiteessa suositettiin alastonfigureja, joilla vedottiin klassisuuteen sekä siihen liitettyyn puhtauteen kauneuden ihanteeseen, luonnollisuuteen ja terveyteen. Euroopassa oli 1920-luvulla alastomuuskulttia harjoittavia reformiliikkeitä, joissa nähtiin fyysisesti vapaan ja terveen ihmisen korostavan luonnollista alastomuutta. Vallalla olivat vitaaliset elämänarvot, jotka perustuivat antiikin ajatukseen terveestä sielusta terveessä kehossa. Terveestä kehosta tuli esteettinen ihanne. Puhtauden avulla haluttiin vahvistaa yhteiskunnan tärkeitä rakenteita, sillä hygienia säästi ihmishenkiä ja ehkäisi tuberkuloosin leviämistä. Keuhkotautiparantoloita oli alettu rakentaa jo vuosisadan alussa. Kuuluisin suomalainen parantola lienee Alvar Aallon suunnittelema funktionalistinen Paimion parantola, joka valmistui vuonna 1933. (Hyppönen 1994, 48; Kormano 1994, 54; Meinander 2004, 436–438; Nikula 2000, 339; Nokela 2004, 293; Sarje 2009, 36, 38; Smeds 1996, 213, 277; Uimonen 2004, 452–456.)

311 Ahtola-Moorhouse 1990, 252–255; Hyppönen 1994, 47; Kallio 1997, 71, 73; Kervanto Nevanlinna 2003, 362–365; Levanto 1997, 54–55; Ringbom 1998a, 271; Saarikangas 2004a, 29.

312 Kalha 1997, 25–211, 264; Kruskopf 1998, 350; Nokela 2004, 304.

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa puvuissa liittyi yhteen surrealismin tavoitteen mukaisesti kaksi toisilleen vastakkaista asiaa erillistä taustaa vasten, kun rusetti- ja perhos-bibelor'ihin yhdistyi antiikin Kreikan veistoksissa käytetyt draperiat. Draperiat olivat luonteva keino luoda muotoa. Pukujen uusklassistiset draperiat ilmentävät ennen toista maailmansotaa arvostettua antiikin Kreikan klassisen kauden taidetta.

Uusklassismi näkyi art decon kuvastossa voimakaspiirteisinä draperioina. Surrealistit tuntenut taiteilija Tamara de Lempicka maalasi teoksiinsa yläluokkaisia naisia pukeutuneina muodikkaisiin vaatteisiin. *Portrait of Madame M.* -maalauksessa (1930, kuva 17) nainen on pukeutunut valkoiseen iltapukuun, joka draperioineen on kuin antiikin Kreikan veistoksesta. Naisen ympärillä leijailee painoton sininen huivi, ja taustalle on maalattu kubistisia kuvioita. Värisävyt ovat kylmiä, mikä tuo maalaukseen kalsean tunnelman yhdessä plastisen sivellintyöskentelyn ja mallin myrtyneen ilmeen kera.

Draperioita suosittiin myös vaatetuksessa ennen surrealistisyylistä muotia. Paul Poiret palkasi alaisekseen venäläisen muotitaiteilijan Ertén, jota innoittivat Poiret'n ja Leon Bakstin työt sekä eksotismi. Erté piirsi *Restless Sex* -elokuvan Athena-figuurille puvun, joka muodostuu vertikaaleista poimutuksista ja kiemurtelevista



Kuva 17. Tamara de Lempicka: *Portrait of Madame M.*, 1930 (Franco Maria Ricci 2000. Néret 2000, 43). Uusklassistisia draperioita art decossa.

dekoraatioista (1919, kuva 18). Hän piirsi useisiin pukuihin kreikkalaistyyllisiä draperioita, poimutuksia ja geometrisia dekoraatioita.³¹³

Myös surrealistit omaksuivat draperiat taiteeseensa. Sekä Pablo Picasson maalauksissa, kuten teoksessa *Veistos* (1925, kuva 19), että suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa puvuissa yhdistyvät antiikin veistotaiteen draperiat aikakauden uusiin suuntauksiin: Picasson kohdalla kyseessä ovat uudet maalausmetodit ja -tyylit, kun taas vaatteissa draperiat yhdistyvät uuteen naiseen ja tämän funktionalistiseen vaatetukseen. Surrealistit tulkitsivat useissa teoksissaan uudelleen antiikin Kreikan klassisen kauden veistoksia ja arkkitehtuuria. Picasso tulkitsi klassista taidetta primitiivisen taiteen keinoin³¹⁴, mikä näkyy hänen *Veistos*-maalauksessaan. Hän on kuvannut maalaukseensa ihmisfiguurin naivismin ja kubismin keinoin. Maalauksen figuuri istuu dekoratiivisen kaiteen edessä vartalo jäykkänä. Figuurilla on yllään vaalea puku, jonka alaosaan Picasso on piirtänyt draperian kolmen mustan viivan avulla. Aikalaiset pitivät Picasson teosten kubistisia ja usklassistisia piirteitä hämmäntävinä, mikä oli surrealistien tarkoituskin.

Aili Salli Ahde-Kjälman liioitteli draperia-bibelot'n mittakaavaa suunnittelemaansa trompe-l'oeil-juhlapuvussa (kuva 8) surrealismin menetelmien



Kuva 18. Ertén suunnittelema puku Athena-hahmole, 1919 (Erté 1919. Estorick 1979, 9). Kreikkalaistyylliset draperiat olivat muodissa 1900-luvun alussa.

³¹³ Watson 2004, 247.

³¹⁴ Kahnweiler & al. 1973, 84–163.



Kuva 19. Pablo Picasso: *Veistos*, 1925 (Scala Istituto Fotografico 1973, Kahnweiler & al. 1973, 149). Draperioita surrealismissa.

mukaisesti. Myös Linda Eerikäinen ja Kaarlo Forsman suunnittelivat dramaattiset draperia-bibelot't vaaleaan vil-lapukuun ja perhosiltapukuun (kuvat 13 a ja 15). Vaaleassa vil-lapuvussa käytettiin bibelot'n toteutuksen menetelmänä *trompe-l'oeil*'ta ja perhosiltapu-vussa hyödynnettiin liioitellun mittakaavan lisäksi naivismia. *Trompe-l'oeil*-juhlapuvun ja perhosiltapuvun draperia-bibelot't lähenyvät Picasson tapaa ilmaista draperia *Veistos*-teoksessa: sekä suomalaiset muotitaiteilijat että Picasso esittävät draperia-bibelot't voi-makkaasti pelkistäen. Forsman on vienyt pelkistämisen huip-puunsa perhosiltapuvussaan: toteutus on viivamainen kuten Picasson teoksessa. Kutsun suomalaisten muotitaiteilijoi-

den draperia-bibelot'ta surrealististyyliksi, koska heiltä todennäköisesti puut-tui tarkkaa tietoa surrealismien filosofiasta. Bibelot oli tietoinen valinta vastoin André Bretonin oppia, jonka mukaan surrealistinen kuva syntyi tiedostamatta.

Picasson tavoin Salvador Dali sai vaikutteita antiikin veistotaiteesta, joka yhdessä antiikin arkkitehtuurin kanssa muistutti häntä kuolleesta menneisyy-desstä. Dalin mukaan antiikin Kreikan dionyysiolaisuudessa ylitettiin liioittelun rajat, mikä näkyi erityisesti traagisessa mytologiassa. Liioittelu kuului surrea-lismien keinoihin. Surrealistit muokkasivat antiikin veistoksia ja arkkitehtuuria mielikuvitukselliseksi teoksiksi. He sovelsivat antiikin Kreikan arkkitehtuurin elementtejä teatterinäytelmiin, elokuvaan ja vaatteisiin. Etenkin pylväät olivat suosittuja elementtejä. Elsa Schiaparelli suunnitteli iltapukuun kuuluneen naa-mion, jota käyttäjä piteli silmiensä edessä antiikin pylvään muotoisen kannat-timen avulla. Giorgio de Chirico puolestaan suunnitteli Venäläisen baletin *Le Bal*-näytökseen (1929) lavastukselta näyttäneen puvustuksen, jossa tanssijoiden

puvut olivat arkkitehtuurin osia: pylväät ja temppelit muuttuivat baletissa eläviksi olennoiksi. Vaatteet, jotka näyttivät kovista rakennusaineista valmistetuilta pylväiltä, veistoksilta tai temppeleiltä, aiheuttivat illuusion, koska ajoittain oli vaikeaa tietää, milloin näyttämöllä oli elävä ihminen ja milloin eloton rakennelma. Puvut ilmensivät elämän ja kuolemattomuuden välistä liikettä. Jean Cocteau käsitteli elokuvassaan *Runoilijan veri* (1930) kreikkalaisista veistoksista saamaansa vaikutetta elävänä draperiana: asun draperia muodosti vartalon, kun taas veistos muodosti siirtymän todellisen ja keinotekoisen välille.³¹⁵

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien pukujen draperia-bibelot muodostavat hämmäntävän kokonaisuuden surrealististyyllisten rusetti- ja perhos-bibelot'iden kanssa. Draperioiden voi nähdä tuovan pukuihin muistuman antiikin Kreikan veistotaiteesta, mikä muuttaa naisen taiteeksi. Draperia muodostaa vartalon, josta puolestaan tulee siirtymä taideteoksen ja naisen välille. Kyseessä on bricolage, jossa draperia-bibelot saa uuden merkityksen metamorfoosin ilmentäjänä.

Suomalaisten muotitaiteilijoiden pukuja esittelevät mallit poseeraavat antiikin Kreikan veistotaiteesta omaksutussa kontrapostoasennossa. Surrealistien antiikin Kreikan klassisen kauden veistoksia kohtaan tuntema kiinnostus näkyi heidän teoksissaan patsasmaisesti poseeraavina malleinä. Mallit, draperiat ja antiikin veistokset havainnollistivat ihmisen muuntumista taiteeksi.³¹⁶

Suomalaiset tulenkantajat ammensivat vain harvoin antiikin Kreikan mytologias-
ta.³¹⁷ Sen sijaan Turun surrealisteihin kuuluneen Ole Kandelinin maalaus *Öinen katu* (kuva 20) kuvaa kahta mukulakivikatua pitkin etenevää tyylyteltyä antiikin naisfiguuria. Naiset ovat pukeutuneet pitkiin mekkoihin, joiden alaosiin on kuvattu muutamalla siveltimenvedolla pelkistettyjä draperioita, kuten Ahde-Kjälmanin suunnittelemassa trompe-l'oeil-juhlapuvussa, Eerikäisen piir-



Kuva 20. Ole Kandelin: *Öinen katu*, 1943 (Kari Siltala s. a. Amos Andersonin taidemuseo). Draperioita Turun surrealismissa.

315 Dali [1952] 1991, 103; Gale 2002, 226, 231; Mackrell 2005, 138; Martin 1996, 109, 114.

316 Mackrell 2005, 138.

317 Saarenheimo 1966, 200.

tämissä vierailupuvussa (kuva 7a–b) ja vaaleassa villapuvussa sekä Forsmanin perhosiltapuvussa. Maalauksessa on taustana autio kaupunkitila, johon on tyytelytaly italialaisia renessanssiarkkitehtuurirakennuksia. Kuvan perspektiivi on vääristynyt. Maalauksen elementit muistuttavat Kandelinin ihaileman Giorgio de Chiricon maalauksia. Olavi Paavolainen kirjoitti de Chiricon surrealistisista maalauksista: ”Giorgio de Chirico, väkevästi omaperäinen taiteilija, joka nykyään lukeutuu ranskalaisiin monesti mainittuihin ’surrealisteihin’. Hänen omituiset figuurinsa, puolittain ihmisiä, puolittain koneita ja rakennuksia, ovat täynnä monumentaalista mystiikkaa; niissä puhkeaa esille mitä itsenäisimmällä tavalla mitä itsenäisin pyrkimys etsiä modernille tunteelle klassillisia ja antikoivuvia muotoja.”³¹⁸ Suomalaiset taidearvostelijat kutsuivat 1940-luvun puolivälissä Kandelinia surrealistiksi. Hän käytti maalauksissaan surrealistien keinoja sekä etsi toista todellisuutta ja perimmäistä syytä unien takana. Kandelin tustui eurooppalaiseen modernismiin jouduttuaan Ruotsiin Hesslebyn parantolaan, jossa hän sai lainata taiteilija Sigurd Nybergin surrealismia käsitteleviä kirjoja.³¹⁹

Rusetti- ja perhos-bibelot-pukujen draperiat ehkä ilmensivät surrealistien pyrkimysten mukaisesti elämän ja kuolemattomuuden välistä liikettä. Maailmansodat ja kylmä sota toivat epävarmuuden tulevasta arkeen. Pukujen uusklassistiset bibelot’t liittivät ehkä yksilön hauraan elämän osaksi sukupolvien ketjua, jolloin puvut ilmensivät sekä omaa aikakauttaan ja tulevaisuudenodotusta että menneisyyttä. Ehkä suomalaiset muotitaiteilijat vastustivat sovinnasta estetiikkaa ja perinteistä naiskuvaa suunnittelemiensa rusetti- ja perhos-bibelot-pukujen avulla. He yhdistivät puvuissa antiikin Kreikkaan palautuvat draperia-bibelot’t rusetti- ja perhos-bibelot’ihin. Aikakaudet ennen toista maailmansotaa ja toisen maailmansodan jälkeen olivat nimekkäiden muotitaiteilijoiden menestysaikaa. Heitä pidettiin vapauttajina: Elsa Schiaparelli vastusti sovinnasta estetiikkaa vaatteiden avulla.³²⁰

Rusetti ja perhonen surrealismissa

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien pukujen laskosten muodostamat uusklassistiset draperiat sekä rusetti- ja perhos-bibelot’t viittaavat 1930–1950-lukujen surrealistisiin kuvataiteeseen ja muotiin. Rusetit, hyönteiset

318 Paavolainen [1929] 1961, 62.

319 Savelainen 2008, 28–62.

320 Evans 1999, 22.

ja trompe-l'oeil-kuvaustapa olivat yleisiä aiheita surrealistisissa kuvataiteessa ja muodoissa. Surrealismissa yhdistettiin kaksi toisilleen vastakkaista asiaa erillistä taustaa vasten, tässä tapauksessa draperia sekä rusetti- ja perhos-bibelot kohtaa-
vat toisensa naisvartalolla. Draperiat sekä rusetti- ja perhos-bibelot't kohoavat pukujen miehustoista esiin selkeästi.

Ennen surrealismia perhoset lentelivät vanhojen satujen sivuilla, jossa ne liittyivät metsien symboliikkaan. Pohjoismaisissa tarinoissa ne olivat hyväntah-
toisia henkiä. Henkiolennot, unenhal-
tijat, keijukaiset ja unen jumala hypnos
voitiin varustaa saduissa perhosen-
siivin. Toisinaan perhonen merkitsi
kuolemaa tai sielueläintä, joka kuljetti
sielun tuonpuoleiseen.³²¹

Perhonen ja nainen yhdistettiin
surrealismia edeltäneessä symbolis-
missa. Walter Runeberg (1838–1920)
ikuisti marmoriin Psykhen figuurin
Psykhe lamppu ja tikari kädessä -veis-
toksessaan (1878, kuva 21). Vaikkei
Runebergin teoksia yleensä luokitella
symbolistisiksi, hän ammensi antiikin
mytologiasta symbolistien tavoin. Ru-
neberg on veistänyt alastoman Psykhen
seisomaan antiikin taideteossa suosittuun
kontrapostoasentoon. Vasen käsi kan-
nattelee lamppua kasvojen korkeudel-
la, ja oikea käsi lepää vartalon sivulla.
Psykhen kasvot ovat painuneet alas.

Hänen jalkojensa juureen on aseteltu draperia antiikin Rooman veistotaiteen
mukaisesti, ja selkään on toteutettu pienet perhosensiivet. Psykhe oli kreikka-
laisessa mytologiassa sielun henkilöitymä, joka esitettiin taideteossa siivekkään
tytön, linnun tai perhosen hahmossa.

Taiteen ohella perhosenkuvia käytettiin vaatteissa ennen surrealististyylistä
muotia. Taiteilija ja muotitaiteilija Mariano Fortuny suunnitteli japanilaisvai-
kutteisen takin, jonka kankaaseen on toteutettu perhosia (1910, kuva 22). Siniset



Kuva 21. Walter Runeberg: Psykhe lamppu ja tikari kädessä, 1878 (Daniel Nyblin 1889. Kansallisgalleria). Psykhen, sielun henkilöitymän, selkään on toteutettu perhosensiivet.

321 Kivilaakso 2008, 75, 137–138.



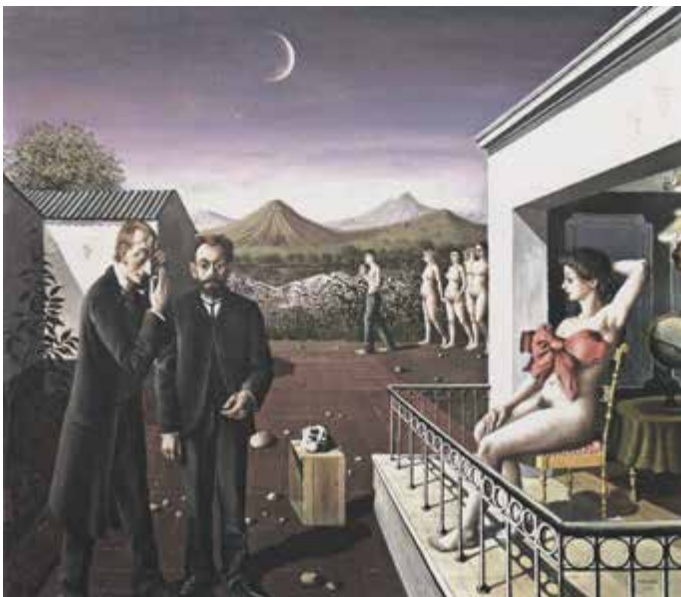
Kuva 22. Mariano Fortunyn suunnittelema japanilaisvaikutteinen takki, 1910 (Kazumi Kurigami 2002. Fukai 2002, 365). Kankaaseen on toteutettu sinisiä perhosia.

vussa ja silkkipuvuissa rusetti onkin trompe-l'oeil-kengännauha (kuvat 11–12). Nina Bergman puolestaan päällikeompeli iltapukuunsa kookkaita rusetteja, jotka hän sommitteli hajanaisesti miehustaan irrallisiksi elementeiksi, kuten Ilmo røyhelöhelmaisessa leningissään ja Eerikäinen vaaleassa villapuvussaan (kuvat 9–10, 13a). Paul Delvaux maalasi naisen ympärille rusetin *Kuun vaiheet* -teok-

perhoset liihottelevat kasvien keskellä spiraalimaisena kuviona. Kun takkiin pukeutunut nainen laskee kätensä alas, ylimääräinen kangas muodostaa draperian. Fortunyyyn vaikuttivat antiikin Kreikka, itämainen eksotiikka ja modernismi. Draperioita nähtiin 1930-luvulle asti hänen suunnittelemissaan delfos-puvuissa, joihin vaikuttivat antiikin Kreikan kore-veistokset ja joonialainen kitoni-asu.³²²

Rusetti on kiedottu naisvartalon yläosan ympärille Ilmon kukallisessa leningissä ja Linda Eerikäisen piirtämässä vierailupuvussa sekä silkkipuvuissa. Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelemassa trompe-l'oeil-juhlapuvussa rusetti on laskettu vartalolla hieman alemmaksi, mutta tämänkin puvun kookas rusetti on kiedottu naisvartalon ympärille (kuvat 6–8, 12a–b). Ammattienedistämislaitoksen kesäisessä vierailupu-

322 De Osma 1994, 84–88; Muvagh 1988, 7; Ylimartimo 1998, 27.



Kuva 23. Paul Delvaux: Kuun vaiheet, 1939 (The Museum of Modern Art 2010, Uzzani 2010, 162). Surrealistisessa teoksessa asian siirtäminen pois omasta ympäristöstään rikkoi asian roolin, assosiaation ja mittasuhteet. Samalla asian identiteetti muuttui. Asia oli ristiriidassa totutun merkityksensä ja uuden taidemerkityksensä kanssa. (Martin 1996, 107, 113.)

seensa (1939, kuva 23). Öiseen maisemaan sijoittuneen maalauksen vasemmassa reunassa seisoo kaksi miestä mustissa puvuissaan. Maalauksen oikeassa laidassa istuu parvekkeella kultaisella tuolilla vaaleanpunaisen pehmusteen päällä alaston nainen, jolla on belle epoque -tyylinen kampa. Hänen rintansa ympärille on kiedottu iso vaaleanpunainen rusetti.

Ilmon kukallisessa leningissä, Eerikäisen vierailupuvussa ja silkkipuvuissa, Ahde-Kjälmanin trompe-l'oeil-juhlapuvussa ja Ammattienedistämislaitoksen kesäisessä vierailupuvussa rusetti-bibelot't ovat mittakaavaltaan liioiteltuja, kuten Delvaux'n maalauksessa. Lisäksi Ilmon kukallisen leningin bibelot on toteutettu naivistisesti. Vaikuttaisi kuin Ilmon ja Eerikäisen vierailupukujen bibelot't olisivat pastisseja Delvaux'n maalauksesta, tosin Ilmon puku on valmistunut vuotta aiemmin kuin Delvaux'n maalaus. Ensimmäinen vaatteeseen liitetty rusetti-bibelot oli Elsa Schiaparellin vuonna 1927 suunnitteleman neulepaidan pääntielle toteutettu kookas trompe-l'oeil-rusetti (kuva 24). Schiaparelli

teki yhteistyötä Pariisin surrealistien kanssa, ja välillä oli vaikeaa tietää, keneltä aiheet olivat peräisin. Todennäköisesti Schiaparelli sai aiheet surrealisteilta, mikä voi selittää Ilmon kukallisen leningin bibelot'n aikaisen syntymän. Ilmo on voinut nähdä Pariisin surrealistien teoksia ja Schiaparellin vaatteita Pariisiin tekemillään matkoilla. Surrealistien ensimmäinen taidenäyttely järjestettiin Pariisissa vuonna 1925, ja surrealistit osallistuivat maailmannäyttelyyn vuonna 1937.

Vaatteessa surrealismiin kuvakieli muuttui kuvataiteesta, kun Schiaparelli muunsi ja väljensi André Bretonin surrealismia, minkä vuoksi vaatteessa surrealismi tulee tulkitta kuvataidetta väljemmin. Suomalaisen muotitaiteilijoiden puvuissa toteutuu rusetin dislokaatio: rusetti

on irrotettu paikaltaan, se ei sido vaatekappaleita toisiinsa. Samalla rusetiltä on poistettu funktio ja siitä on tullut dekoraatio. Rusetti-bibelot on bricolagen tulos: rusetti on saanut uuden merkityksen bibelot'na, joka sitookin naisen. Bibelot voi kuvastaa naisen sidottua asemaa yhteiskunnassa. Delvaux'n maalauksessa nainen on objekti, jota miehet tarkastelevat. Ehkä vaatteessa naisen ympärille kiedottu rusetti odottaa avaajaansa, joka vapauttaisi naisen yhteiskunnallisen aseman. Ilmon röyhelöhelmaisessa leningissä, Nina Bergmanin iltapuvussa ja Eerikäisen vaaleassa villapuvussa rusetti-bibelot't leijailevat puvun pinnalla, ne ovat jo irronneet naisen ympäriltä ja vapauttaneet hänet.

Suomalaiset muotitaiteilijat tuskin tunsivat Pariisin surrealistejä, mutta he voivat nähdä näiden teoksia matkoillaan. Heiltä todennäköisesti puuttui tietoa surrealismiin filosofiaan, ja he tuskin kokeilivat tajunnanvirtaa, mikä oli Bretonin ehto teoksen surrealistisuudelle. Ehkä suunnauksen visuaalinen kieli kuitenkin kiehtoi heitä. Bibelot'n käyttö oli todennäköisesti harkittua, jolloin kyseessä on surrealismiin sijaan surrealististisyys.



Kuva 24. Elsa Schiaparellin suunnittelema trompe-l'oeil-neulepaita, 1927 (Bonney s. a. White 1995, 61). Neulepaita on yksi varhaisimmista Schiaparellin suunnittelemissa surrealististisista vaateista.

Perhonen ja nainen yhdistyvät Eerikäisen piirtämän mustan puvun taskujen muodossa, Helsingin leninkitehtaan valmistamassa perhosnappi-iltapuvussa ja Kaarlo Forsmanin suunnittelemassa perhosiltapuvussa (kuvat 13b–15). Perhonen oli surrealismissa metamorfoosin symboli, kun maallinen muuttui yliluonnolliseksi. Perhonen symboloi naiskauneutta, mutta myös metamorfoosia, kun toukka muuttui kotelostaan kuoriutuessaan kauniiksi perhoseksi. Surrealistit kutsuivat keskiluokkaisia arvoja pilkkaavasti kyseenalaistavia lentolehtisiään perhosiksi. Mutta perhosella oli toisinaan myös uhkaava merkitys, jos se symboloi teoksessa hyönteisen kuolemaa. Perhosen lisäksi muutkin hyönteiset, kuten urokset syövät naarasrukoilijasirkat, kiehtoivat surrealisteja.³²³

Mustan puvun taskujen, Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvun ja Forsmanin perhosiltapuvun bibelot’issa tapahtuu perhosen dislokaatio, kun se on siirretty elinympäristöstään vartalolle. Mustan puvun ja Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvun bibelot’iden mittakaavaa on liioiteltu surrealismien menetelmien tavoin. Sen sijaan Forsmanin perhosiltapuvussa käytettiin menetelmänä naivismia.

Surrealistien näkökulmasta tarkasteltuna suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien vaatteiden perhos-bibelot’issa toteutuu bricolage: bibelot’ voivat tarkoittaa surrealististyyllisesti arkisen naisen metamorfoosia yliluonnolliseksi ja palvottavaksi kaunottareksi. Perhonen kerää katseita puoleensa ja tekee siten sekä puvusta että naisesta katseen kohteita. Surrealistien l’amour fous-sa, hullussa rakkaudessa, naisen arvoa joko alennettiin tai liioiteltiin. Uuteen naiseen liitetty dekadenssiajatus henkilöityi kuvataiteessa kohtalokkaaseen naiseen, joka oli kaunis, viettelevä ja tappava.³²⁴ Suomalaisten muotitaiteilijoiden rusetti- ja perhos-bibelot-vaatteissa kyseessä on todennäköisesti naisen arvon kohottaminen.

Suomessa perhoset lentelivät Juhani Linnovaaran (s. 1934) maalaamassa surrealistisessa *Tiskipöytä*-teoksessa (1953, kuva 25). Maalauksessa tiskipöytä leijuu ohuen pilviverhon varjostamalla taivaalla. Hanasta valuu vettä altaaseen. Pöydällä lojuu kananmunankuoria, rätti, kattilankansia, kulhoja, suppilo, puolililaan oleva viinilasi ja ruusunoksia. Tiskipöydän ympärillä lentelee sinisiä, keltaisia, ruskeita ja valkoisia perhosia. Ruusunoksat ja perhoset viittaavat kuvasta puuttuvaan naiseen, jonka kotitöihin tiskaaminen useimmiten kuului. Niinpä poissa oleva nainen voi olla kaipauksen kohde, jonka arvoa kohotetaan rinnas-

323 Klingsöhr-Leroy 2006, 17, 79; Martin 1996, 141.

324 Chénieux-Gendron 1990, 25; Lyytikäinen 1998a, 8–13.



Kuva 25. Juhani Linnovaara: Tiskipöytä, 1953 (Kansalliskallio s. a. Yksityiskallioelma). Perhonen Turun surrealismissa.

tamalla hänet arkisen raadannan keskellä ruusuun ja perhoseen. Taivaalla leijuva tiskipöytä, perhoset ja kukat voivat viitata myös naisen kuolemaan.

Rusetti surrealististyyllisessä muodissa

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemaat rusetti-bibeloit olivat trompe-l'oeil-rusetteja. Trompe-l'oeil-rusetteja liitettiin osaksi surrealistisia taideteoksia 1920-luvulta lähtien. Elsa Schiaparelli suunnitteli ensimmäisen rusettiaiheisen trompe-l'oeil-neulepaitansa vuonna 1927 (kuva 24). Hän näki amerikkalaisen ystävänsä yllä käsin neulotun paidan, joka poikkesi hänen siihen mennessä näkemistään neulepaidoista. Paidan oli valmistanut armenialainen maalaisnainen, joka ryhtyi valmistamaan Schiaparellin suunnittelemaa vaatteita. Schiaparelli piirsi paidan etuosaan kookkaan rusetin kuin huiviksi kaulaan. Hän pukeutui vaatteeseen lounastaessaan Ritz-hotellissa ja aiheutti siellä kohun. Neulepaidasta tuli suosittu. Newyorkilaisen Straussin tavaratalon sisäänostaja tilasi neulepaitoja, joiden surrealististyyllisinä bibeloit'ina oli rusetti- en ohella trompe-l'oeil-huiveja ja -solmioita. Schiaparellin suunnittelemaa vaatetta alettiin esitellä useissa kansainvälisissä laajaleikkisissä aikakauslehdissä vuosittain.³²⁵

³²⁵ Schiaparelli 1954, 46–49; White 1995, passim.



Kuva 26. Ministeri Hackzellin tytär Karin rusettipaidassaan, 1933 (Kuvaaja tuntematon. Ministeri koteja 1933, 393). Paita muistuttaa Schiaparellin suunnittelemaa trompe-l'oeil-neulepaitaa.

Suomen Kuvalehdessä julkaistiin mielenkiintoinen kuva vuonna 1933. Artikkelissa esiteltiin ulkoasiainministeri Antti Hackzellin koti³²⁶. Artikkelin yhteydessä julkaistuun valokuvaan on ikuistettu Hackzellin tytär Karin, joka on pukeutunut neulepaitaan, joka on lähes samanlainen kuin Schiaparellin suunnittelema trompe-l'oeil-neulepaita: paidan pääntielle ja hihansuihin on neulottu valkoiset trompe-l'oeil-rusetit (kuva 26).

Ilmon kukallisessa leningissä sekä Linda Eerikäisen piirtämässä vierailupuvussa ja silkkipuvuissa rusetit on kiedottu naisten ympärille (kuvat 6, 7a, 12a–b). Schiaparelli jatkoi rusettiaiheen parissa suunnitteleamalla iltapukuunsa 1930-luvulla trompe-l'oeil-rusetin. Hän kietoi iltapuvussaan ison vaaleanpunai-

sen rusetin naisvartalon ympärille Paul Delvaux'n *Kuun vaiheet* -maalaukseen (kuva 23) nähden päinvastaisessa suunnassa, sillä hän satoi rusetin vartalon taakse. Schiaparellin rusetti-bibeloit' olivat kolmiulotteisia, mutta niiltä puuttuivat funktiot kuten suomalaisista puvuistakin. Hän kirjoitti elämäkerrassaan suunnitelleensa mustan iltapuvun, jonka valkoisen jakun pitkät nauhat ristesivät sen lään puolella ja sidottiin rusetiksi puvun etuosassa. Schiaparellin mukaan puku kohahdutti kansainvälistä muotimaailmaa, ja puvusta tuli hänen uransa menestynein vaate.³²⁷ Ehkä Ilmossa nähtiin nämä puvut, ja niistä saatiin vaikutteita kukalliseen leninkiin.

Rusetit leijailevat Ilmon röyhelöhelmaisessa leningissä, Nina Bergmanin *Dolina*-iltapuvussa ja Eerikäisen piirtämässä vaaleassa villapuvussa (kuvat 9–10, 13a) kuten Schiaparellin vuonna 1938 suunnittelemassa keeppissä (kuva 27). Keeppi on toteutettu yksivärisestä pohjakankaasta, jolle on päällikeommeltu paljettirusetteja. Rusetit on sommiteltu epäsymmetrisesti keeppin pinnalle, ja

³²⁶ Ministeri koteja 1933, 393.

³²⁷ Schiaparelli 1954, 51.

näyttää kuin rusetit leijailisivat ilmassa kuten suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa puvuissa.

Bergman suunnitteli rusettiaiheisen *Domina*-iltapuvun Kaarina Kivikatajalle, joka käytti pukua Ritarihuoneen aatelistanssiaisissa. Bergman oli venäläinen maahanmuuttaja. Hänen ateljeessaan työskenteli kirjojana Venäjän vallankumousta Suomeen paennut Elisabet Bogdanoff. Kirjonta liittyi oleellisesti ranskalaiseen haute coutureen kuten myös suomalaiseen salonkimuotiin.³²⁸ Bergman seurasi pariisilaista muotia:

Pariisin ratsastuskilpailuissa näkyi paljon naisia mustissa hatuissa, joissa oli syklaaminvärinen nauha, käsineissä, joiden toinen puoli oli musta, toinen syklaaminvärinen. Eräässä näyttelyssä herätti suurta ihailua syklaaminvärinen kaulaliina, jonka kuvioiden aiheena olivat vanhojen tyylikausien vaunut. – Mutta tämän kirjoittaja ei voisi kuvitella itseään tuollainen kaulaliina kaulassa kiipeämässä raitiotievaunuun eikä viilettämään auton ohjauspyörässä!³²⁹

Pariisissa ratsastuskilpailut toimivat muodin areenana. Muotitaiteilijat esittelivät kilpailuissa viimeisimpiä luomuksiaan, joihin pukeutuneet mallit kilpailivat huomiosta seurapiirinaisten kanssa.³³⁰ Bergmanin suunnittelutyöhön vaikutti ehkä venäläissyntyinen Leon Bakst. Bakst työskenteli Pariisissa, jossa hän oli kuuluisa seurapiirihenkilö. Hän piirsi kuvia kuuluisiin muotijulkaisuihin, kuten *La Gazette du Bon Ton*iin. Lisäksi hän puvusti Venäläisen baletin näytöksiä ja kuului Paul Poiret'n lähipiiriin. Venäläisyys vai-



Kuva 27. Elsa Schiaparellin suunnittelema keppi, 1938 (Hachette, Femina 1938. White 1995, 44). Schiaparellia innoittivat antiikin Kreikan veistokset (Schiaparelli 1955, passim.), minkä voi havaita puvun veistoksellisista muodoista.

328 Koskennurmi-Sivonen 2008, 58.

329 Bergman 1938, 752–753.

330 Sevón-Rosenbröijer 1928, 82.

kutti pariisilaiseen muotiin,³³¹ minkä kautta venäläisyys vaikutti myös suomalaiseen muotiin.

Rusetti- ja perhos-bibelot-vaatteita suomalaisissa artikkeleissa

Linda Eerikäisen mustassa puvussa, Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvussa ja Kaarlo Forsmanin perhosiltapuvussa on surrealististyyllisiä perhos-bibelot’ita (kuvat 13b–15). Perhonen oli suosittu bibelot Elsa Schiaparellin mal-



Kuva 28. Elsa Schiaparellin suunnittelema perhos-bibelot-iltapuku, 1937 (UFAC s.a. Baudot 1997b, [29]). Surrealististyyllisessä muodissa perhonen viittasi elämään.

listoissa ennen toista maailmansotaa. Hänen suunnittelemassaan mustassa iltapuvussa kookkaat valkoiset painokuviperhoset kieppuvat ylösalasin helmassa ja vatsan päällä (kuva 28). Syyn perhos-bibelot’n valintaan hän jätti salaisuudeksi ja viittasi ainoastaan uutuudenviehätykseen sekä aikakauteen, jolloin tuolit näyttivät dadan jäljiltä pöydiltä³³².

Eerikäisen, Helsingin leninkitehtaan ja Forsmanin suunnittelemien pukujen perhos-bibelot’t voivat viitata elämään ja rikkoa naisten ulkonäköön liitettyjä tulkintoja käänteisellä tavalla, mikä oli ominaista surrealisille. Schiaparellin suunnittelemissa vaatteissa perhonen viittasi elämään. Hän liitti perhosia lähes jokaiseen vaateenosaan, sillä hän näki luonnon syntyvän uudelleen vaatteessa. Perhoset nousivat kankaan pinnasta

kolmiulotteisiksi veistoksellisiksi hahmoiksi.³³³ Schiaparellin naistenvaatetukseen ja koruihin liittämät hyönteiset häiritsivät sovinnasta tapaa assosoida naisellisuuteen pehmeys, sillä osaa hyönteisistä suojaa kova kuori – myös perhosta kotilovaiheessa. Caroline Evansin mukaan vaatteiden perhoset antavat suoja-

³³¹ Weill 2000, 182.

³³² Schiaparelli 1954, 49.

³³³ Martin 1996, 141, 171, 206.

kuoren miesten katseita vastaan. Kuoren alta löytyy yksilö, uusi nainen, joka pyrkii tasa-arvoiseen asemaan miesten kanssa ja rikkoo naisten ulkonäköön liitettyjä tulkintoja.³³⁴

Suomalaisten aikakauslehtien muotikatsauksissa surrealististyylliset rusetti- ja perhos-bibelot’ olivat vaatteiden ajankohtaisia dekoraatioita sekä ennen toista maailmansotaa että toisen maailmansodan jälkeen. *Hopeapeili*-lehdessä esiteltiin kuva surrealististyyllisestä perhos-bibelot-hatusta (1937, kuva 29). Paramountin elokuvanäyttelijä Arline Judge (1912–1974) istuu nojatuolin selkänojalla ja hymyilee veikeästi. Hänen päässään on musta hattu, johon on asetettu kookkaat perhosensiivet. Eerikäinen ohjeisti kuvan yhteydessä lehden lukijoita valitsemaan pukuun sopivan hatun: ”Hattu on valittava sopivaksi juuri siihen pukuun tai takkiin, jonka kanssa aikoo sitä käyttää, eikä auta vain ajatuksissa kuvittelemisen, vaan hattua koetellessa on oltava uusi puku yllä. [...] Se, joka hankkii kaudessa vain yhden hatun, tekee ehkä viisaammin valitessaan mielikuvituksellisen mallin, joka sopii useampaan pukuun ja kaikkialla käytettäväksi.”³³⁵ Surrealististyylinen hattu oli hyvä valinta, jos oli mahdollista ostaa vain yksi hattu kaudessa, lisäksi hattu viimeisteli puvun. Huhtikuussa 1941 *Hopeapeili*-lehdessä pohdittiin vaatetuksen mielikuvituksellisuutta käyttäjän näkökulmasta:

Useat naiset suosivat vaistomaisesti luonteensa perusteella sekä käytännöllisyyden vuoksi yksinkertaisen suoraviivaista, kestävää kuosia. Mutta toisille taas sopii paremmin mielikuvituksellinen pukeutumistyyli, jossa naisellisen olemuksen herkkyyks ehkä paremmin pääsee oikeuksiinsa. Jokaisen on tärkeää oppia tuntemaan itsensä ja valikoimaan monenlaisista tarjolla olevista muotipiirteistä ja -tyyleistä juuri sen, joka miellyttävästi



Kuva 29. Perhoshattu Hollywoodin elokuvatahden päässä, 1937 (Kuvaaja tuntematon. Viiva 1937d, 23). Muotia levitettiin elokuvien avulla 1930–1950-luvuilla.

334 Evans 1999, 8.

335 Viiva 1937d, 23.

tehostaa yksilöllisyyttä. Kuitenkin on otettava huomioon, että aamupäivä- ja arkipuvuissa on varottava liikaa mielikuvituksellisuutta. On aina varmintä antaa etusija suoraviivaiselle yksinkertaisuudelle, vaikka luonteeltaan yleensä kuuluisikin toisenlaisen tyylin suosijoihin. Iltaapäivä- ja vierailupuvuissa mielikuvituksellinen leikittely sen sijaan on viehättävää ja sallittua meidänkin asiallisena aikakautenamme.³³⁶

Surrealistitzylliset vaatteet korostivat kirjoittajan mukaan naisellista herkkyyttä. Toimittajan mukaan vaatetta valittaessa oli tärkeää huomioida yksilöllisyys. Iltaapäivisin puvussa sai näkyä surrealistinen tyyli sota-ajasta huolimatta. Samassa *Hopeapeili*-lehden numerossa esiteltiin musta hattu, jonka laella istui kookas surrealistitzyllinen perhos-bibelot siivet auki levitettyinä.

Toisesta maailmansodasta huolimatta surrealistitzyllinen muoti jatkoi eloaan. Nina Bergman käsitteli rusetti-bibelot'ta ja vaatteiden mielikuvituksellisuutta *Kotilieteen* kirjoittamassaan artikkelissa: ”Kyllä mielikuvitus on hyvä asia, mutta sitä ei pidä sekoittaa liian suurta annosta arkipukuun. Arkisen asun täytyy olla ehdottoman siisti ja sieväkin kernaasti, mutta sitä parempi, mitä pikemmin sen unohtaa.”³³⁷ Artikkelin perusteella Bergman suosi pelkistettyjä arkivaatteita, mutta salli surrealistisen tyylin juhla-vaatteissa.

Eerikäinen kirjoitti vuonna 1945 *Hopeapeili*-lehdessä pariisilaisesta muodista. Hän asettui kannanotossaan toisen maailmansodan voittajavaltioiden Ranskan, Ison-Britannian ja Amerikan Yhdysvaltojen väliin toteamalla, että Suomessa ihailtiin ranskalaista mielikuvituksen sallintua muotia.³³⁸ Surrealistitzyllisiä rusetti-bibelot'ta liitettiin vaatetukseen



Kuva 30. Ruotsalainen neulepuku, jossa on trompe-l'oeil-rusetit, 1946 (Kuvaaja tuntematon. Uusia aiheita ja siroa koruttomuutta 1946, 9). Suomeen välitettiin tietoa muodista Ruotsin kautta.

336 Luontemme mukaan valikoimme tyylin 1941, 22–23.

337 Bergman 1941, 630–631.

338 Viiva 1945c, 19.

myös toisen maailmansodan jälkeen. *Muotikuvassa* oli vuonna 1946 valokuva ruotsalaisesta neulepuvusta, jossa on bibelot’na miehustaan vyötärön kohdalle päällekkömmellut rusetit³³⁹ (kuva 30). Neulepuvun vyötärön muotolaskos on päällystetty nauhalla, joka päättyy rusetteihin. Lisäksi pukuun on yhdistetty ruusuista muodostuva hattu. Rusetit on toteutettu yhtä hillitysti ja aseteltu puvulle yhtä symmetrisesti kuin Linda Eerikäisen piirtämässä vaaleassa villapuvussa (kuva 13a).

Ammattienedistämislaitoksen kesäisessä vierailupuvussa (1941, kuva 11) valkoiset rusetit on pujoteltu puvun miehustaan kengännauhojen tapaan. Linda



Kuva 31. Germaine Lecomten suunnittelema iltapäiväpuku, 1947 (Kuvaaja tuntematon. Ranskalainen muoti muistaa matkustusta ja maanteitä, puistokatuja ja kaupunkielämää 1947, 5). Rusetti on pujoteltu puvun miehustaan kengännauhojen tavoin.

Eerikäinen pujotteli rusettinauhan piirtämien silkkipukujen miehustakankaaseen hieman maltillisemmin: nauhat risteävät vain kerran pukujen etuosissa, minkä jälkeen ne on solmittu ruseteille (1941, kuva 12a–b). Kesällä 1947 *Muotikuvassa* esiteltiin ranskalaista muotia. Aukeamalla esiteltiin valokuva Germaine Lecomten (1889–1966) suunnittelema iltapäiväpuvusta (kuva 31)³⁴⁰. Pukua hallitsee raidallinen nauha, joka on pujoteltu surrealististisesti puvun keskietusaamaan kengännauhojen tavoin. Lopuksi nauha on solmittu muhkeaksi rusetiksi lantiolle puvun etuosaan.

Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnitteleman trompe-l’oeil-juhlapuvun rusetti peittää puvun alaosan kokonaan (1948, kuva 8). *Suomen Kuva-lehden* muotikatsauksessa vuonna 1950 toimittajan kirjoitussävy muuttuu ihailevasta ilkeäksi, kun hän kuvailee surrealististyylistä muotia ot-sikolla ”Äärimmäistä”. Eräässä valokuvassa malli esitteli tummaa iltapukua. Iltapuku oli kuvattu takaa, jonne oli kiinnitetty koko puvun peittävä

339 Uusia aiheita ja siroa koruttomuutta 1946, 9.

340 Ranskalainen muoti muistaa matkustusta ja maanteitä, puistokatuja ja kaupunkielämää 1947, 5.

rusetti. Toimittajan mukaan: ”[l]eveimmät lepakonsiivet ovat Adrianin salon-
gin valmistamat – 110 senttiä”³⁴¹.

Vielä vuonna 1955 *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin valokuva Jacques Fathin (1912–1954) suunnittelemaasta iltapuvusta, jonka lantiolle oli sommiteltu kookas surrealististyylinen rusetti, joka kietoi naisen sisäänsä. Rusetti ei ollut ainoastaan pukuun lisätty bibelot, vaan siihen sisältyi funktio: rusetti toimi taskuina. Tällä kertaa *Suomen Kuvalehden* toimittaja kirjoitti myönteisesti ja kehui Fathin pukua näytöksen kauneimmaksi.³⁴² Rusetti-bibelot sai yhä hurjempia mittasuhteita ja muotoja toisen maailmansodan jälkeen verrattuna sotaä edeltäneisiin vuosiin. Perhos-bibelot’n muotoilu vaihteli realistisesta muotoilusta Kaarlo Forsmanin perhosiltapuvun pelkistyneeseen tyyliin.

Trompe-l’oeil surrealismista vaatteeseen ja vaate naamiona

Suomalaisten muotitaiteilijoiden ja Elsa Schiaparellin suunnitteleminen pukujen rusetit ja perhoset olivat trompe-l’oeil-bibelot’ita, ne olivat illusionistisia dekooraatioita vailla funktiota. André Breton liitti surrealismiin metodiksi trompe-l’oeil’n, joka toimi taideteoksen surrealistisuuden tunnuksena. Trompe-l’oeil’stä tuli kuitenkin 1940-luvulla Bretonille ongelma, sillä tyylistä tuli helposti manneeri ja surrealismien ajatus katosi. Trompe-l’oeil’tä käytettiin surrealististyyllisissä vaatteissa ja valokuvissa, joita Man Ray, Cecil Beaton (1904–1980) ja Horst P. Horst (1906–1999) ottivat. Katsojaa harhauttaneet illusionistiset kuvat ympäröivät teokset vaikeaselkoisin kertomuksin ja arvoituksin.³⁴³

Linda Eerikäisen piirtämän mustan puvun (1944, kuva 13b) vyötäröä kiertää kettinki. Schiaparelli käytti toisen maailmansodan aikana vaatteissa kiinnittiminä koirientalutushihnoja, sillä hakaneuloista ja napeista oli pulaa. Yhteistyö Schiaparellin ja Salvador Dalin välillä oli tiivistä ja ideat mielikuvituksellisia. He suunnittelivat kengänmuotoisen hatun, jossa oli pinkki kanta. Reginald Fel-
lowes (1890–1962), aikakauden muoti-ikoni, käytti hattua julkisesti. Surrealismi näkyi myös Schiaparellin vaatteiden napeissa, jotka olivat eläinten, sulkien, paperipainojen, lukkojen ja tikkukaramellien muotoisia.³⁴⁴

341 Ranskalainen muoti muistaa matkustusta ja maanteitä, puistokatuja ja kaupunkielämää 1947, 5.

342 Valkoista ja mustaa 1955, 35.

343 Breton 1945, 68–94; Breton [1924] 1988, 337–338; Breton [1935] 1992, 491; Martin 1996, 17.

344 Schiaparelli 1954, 97–115; White 1995, 140, 164.

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemat surrealististyylliset vaatteet liittyivät ehkä kiistelyyn naisesta ja tämän ulkoisesta olemuksesta. Surrealististyyllisissä vaatteissa arkinen muuttui ihmeelliseksi, kun asioita ja esineitä siirrettiin pois totutuilta paikoiltaan: rusetit eivät olleetkaan kiinnittimiä, ruusukimppu muodosti hatun tai kettinki toimi vyönä ja perhonen muuttui taskuiksi. Surrealististyylliset vaatteet voi nähdä uuden naisen naamioina. Schiaparellin suunnittelemat vaatteet liittyivät naamioasujen konseptillaan psykoanalyttikko Jacques Lacanin³⁴⁵ (1901–1981) yksilökäsitteeseen. Surrealistit ihailivat Lacania, ja hän vaikutti erityisesti Daliin, jonka kautta hän tuli kosketuksiin surrealistien kanssa ennen toista maailmansotaa. Lacan vaikutti Dalin paranoiakriittiseen menetelmään. Dali hyödynsi paranoiaa luovana voimavarana, jonka Lacan puolestaan valjasti teoriaksi. Lacanin yhteydet surrealisteihin saivat hänet kirjoittamaan kirjan *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932). Lacan määritteli identiteetin rikkonaiseksi ja vieraantuneeksi. Schiaparellin surrealististyylliset vaatteet liittyivät kiistelyyn naisesta, tämän pukeutumisesta ja ulkoisesta olemuksesta. Naamioituminen liittyi naisten nopeasti muuttuneeseen elämäntapaan.³⁴⁶

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien pukujen rusetti-bibelot’³⁴⁷ olivat mittakaavoiltaan liioitellun suuria tai pieniä, ja ne toivat pukuihin humoristisuutta kolmiulotteisten perhos-bibelot’iden, erikoisten hattujen ja vöiden kanssa. Schiaparelli suhtautui naiskehoon humoristisesti. Hän ulkoisti naisen identiteetin suunnittelemiinsa vaatteisiin. Vaatteiden tehtävänä oli horjuttaa perinteistä naiskuvaa, jolloin vaatteita voi käyttää naamioina. Ajatukset ihmisen yksilöllisyydestä muuttuivat tuona aikakautena nopeasti. Yksilökäsitystä muokkasivat useat eri diskurssit. Diskursseihin liittyivät taide, filosofia, psykiatria, psykoanalyysi ja kriminologia. Lacan osallistui keskusteluun. Maailmansotien välillä elämä koettiin epävakana, mikä sai aikakauden tuntumaan vaihtelevalta, turvattomalta, juurettomalta ja pinnalliselta. Muoti oli aikakauden epävakauden symboli.³⁴⁷

Tutkimissani rusetti- ja perhos-bibelot-puvuissa leikiteltiin naisvartalolla: bibelot’iden avulla ehkä ilmaistiin naisellisuuden rakentamisen vaatetuksen avulla olevan keinotekoista. Schiaparellin tapa käyttää trompe-l’œil’ta valjas-

345 Lacan oli Schiaparellin aikalainen. Heidän työuransa, kiinnostuksenkohteensa ja sosiaaliset suhteensa eivät kohdanneet, mutta he molemmat tutustuivat surrealisteihin 1930-luvulla (Evans 1999, 9).

346 Caws 2004, 29; Evans 1999, 5–9; Gale 2002, 292.

347 Evans 1999, 4–7.

ti naisvartalot pinnoiksi, joilla voi leikitellä. Juutalaisuudessa ja kristinuskossa naiset on kautta aikojen nähty kaksoismerkityksessä joko neitsyinä tai huorina. Schiaparellin töissä naisellisuuden keinotekoinen rakentaminen vaatetuksen avulla oli tietoista ja kriittistä toimintaa. Hän rikkoi todellisuuden ja illuusion välistä rajaa sekä ilmaisi naisellisuuden olevan representaatiota. Naamioasu muodosti paradoksin naisen yksilöllisyydestä ei-yksilöllisyytenä. Jos vaatetukseen liittyvä yksilötyyli ymmärretään liimana, joka pitää yksilöllisyyden koossa, Schiaparelli teki siitä liuottimen, jonka kautta petkutukset, vihjaukset ja monikerrokset merkitykset kehittyivät muotoiluksi, joka rikkoi yksilöllisyyttä. Yksilö muuttui jatkuvasti.³⁴⁸

Suomalaiset muotitaiteilijat olivat vaatetussuunnittelijoina lähinnä itse opineita. Lisäksi he muuttivat työnsä vuoksi Helsinkiin, jossa he ehkä joutuivat rakentamaan yksilöllisyytensä ja yksilötyylinsä uudelleen, mikä ehkä mahdollisti surrealistisen tyylin omaksumisen. Georg Simmel kirjoitti ihmisten käyttävän muotia ulkoisena suojana, koska he pelkäsivät jonkin ulkoisen asian paljastavan heidän sisimmän olemuksensa³⁴⁹. Caroline Evans näkee Schiaparellin tähdentäneen suunnittelemisessaan vaatteissa surrealismista omaksumiaan metamorfoosia, transformaatiota, naamiointia, leikkiä ja illuusiota, koska hän oli Pariisissa työskennellessään ulkopuolinen sekä syntyperältään että ammattitaidoltaan. Schiaparelli oli syntynyt Roomassa yläluokkaiseen perheeseen, eikä hänellä ollut vaatetussuunnittelijan koulutusta. Tämä liittyisi Evansin mukaan tiedostettuun kulttuurisesti rakennettuun yksilöllisyyteen ja vaatteeseen yksilöllisyyden ilmaisijana, mihin voi osaltaan liittyä kannanotot yhteiskuntaan.³⁵⁰ Yksilöllisyyden ilmaisu ja kannanotot yhteiskuntaan ilmenivät ehkä suomalaisen muotitaiteilijoiden suunnittelemien pukujen bibelot’issa, jolloin vaatteesta voi tulla vaateruno. Draperia, rusetti ja perhonen muodostivat vaatteessa uuden merkitysten verkoston, bricolagen, jonka tavoitteena oli kohottaa naisten asemaa yhteiskunnassa.

Suomessa vaatteiden trompe-l’oeil-piirteet liittyivät sekä uusiin vaatteisiin että vanhojen vaatteiden uusintamiseen. Vaatteiden uusintamiseen vaikutti toisen maailmansodan aiheuttama materiaalipula. Kauppateiden varsilla olleet miinakentät tekivät vesiteistä vaarallisia. Merenkulun lisääntyneet riskit yhdessä kohonneiden kustannusten kanssa korottivat rahteja, mikä nosti tavaranhintoja.³⁵¹

348 Evans 1999, 7–8.

349 Simmel [1895–1917] 2005, 108.

350 Evans 1999, 21, 28.

351 Talouselämämme horoskooppi 1939, 1402.

Linda Eerikäisen mukaan sota-aikana mitkään yllättävät tyyliiliiotittelut eivät miellyttäneet naisia heidän etsiessään vakavaa ja kaunista muotokieltä niihin harvoihin vaatteisiin, joita he joutuivat hankkimaan: ”Vanhaa pukua uusiessa voi sen sijaan kernaasti antaa vallan mielikuvitukselleen, joka uutta suunnitellussa aina on pidettävä liiankin kovassa kurissa. Ja juuri tämän vuoksi vanhan puvun korjaaminen on monen taiteellisesti lahjakkaan, mutta silti käytännöllisen naisen ja ompelijan mielestä paljon kiintoisampaa kuin uuden ompeleminen.”³⁵²

Tieto, jota suomalaiset muotitaiteilijat etsivät pariisilaisen haute couture -muodin muutoksista, välittyi heille muotinäytöksistä, näyteikkunoista, tavarataloista ja aikakauslehdistä. Tuon tiedon he sitten muokkasivat suunnitteleksi vaatteisiin haluamallaan tavalla. Samalla kehittyi vaisto, jonka avulla he kykenivät arvioimaan, millainen vaate kulloinkin näyttäisi hyvältä sekä yhteiskuntaan ja aikakauteen sopivalta.

Lintu naisen symbolina

Marraskuussa 1941 esiteltiin *Hopeapeili*-lehdessä kuva Ikan salongissa suunnitellusta villapuvusta. Toimittaja Linda Eerikäinen haastatteli valokuvan yhteydessä julkaistussa *Kuin morsiamia ajatellen* -artikkelissaan Ikan johtajaa Marusa Brunowia, joka kertoi morsiamilla olevan kiire saada vihkipukuja, koska sulhaset pääsivät lomalle jatkosodan rintamalta vain lyhyeksi ajaksi. Vaikeanakin aikakautena Ikan tuotannolle oli ominaista hillitty hienous. Jatkosodan aikaan juhlapuvuille oli vain vähän käyttöä, siitä huolimatta osa naisista halusi pukeutua tilaisuuden tullen hienoimpiinsa.³⁵³ Brunow huokaa:

Tietenkin on olemassa naisia, jotka kerta kaikkiaan eivät halua luopua pitkästä iltapuvusta, vaikka ei olisi autoja eikä paljon muitakaan ajoneuvoja käytettävissä teatterimatkoilla. Samoin saattaa tavanomainen juhmallinen morsiuspuku olla jollekulle nuorelle sellainen tunneasia, jota mitkään järkisyyt eivät voita. Mutta tietenkin suurin osa morsiamia haluaa nykyään mennä vihille yksinkertaiseen pikkupukuun pukeutuneena.³⁵⁴

352 Viiva 1941d, 26–28.

353 Viiva 1941c, 22.

354 sit. Viiva 1941c, 22–23.

Kuvassa nainen on seisahtanut betonilaatalle (kuva 32). Iloiset kasvot ovat kohti päivänpaistetta, varjot jäävät hänen taakseen. Nainen on pukeutunut yksiosaiseen villapukuun, joka myötää vartaloa. Polvipituudessa puvussa on lampaanlapahihat, toispuoleinen leikkaus, ohut vyö ja pehmeä laskos hameosassa. Kolme valkoista kyyhkysenmuotoista lintunappia kiinnittää puvun yläosan kappaleet toisiinsa. Napit muodostavat pukuun surrealististyyllisen bibelot'n. Seuraavat kolme lintunappia kannattelevat hameosaa lantionlailla. Kirkollisen vihkimisen rinnalla sota-aikana suosittiin pormestarin toimittamaa siviilivihkimistä, joka järjestettiin aamupäivällä. Vihkimisen jälkeen aviopari joko meni ravintolaan tai morsiamen kotiin lounaalle.³⁵⁵

Tammikuussa 1953 esiteltiin *Hopeapeili*-lehdessä kuva, jossa Brita Nyman on pukeutunut Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelemaan silkkisatiini-iltapukuun (kuva 33). Nymanin pää on painunut alas. Hän seisoo kontrapostoasennossa. Oikea käsivarsi on taivutettu selän taakse vyötärölle, ja vasen käsi nojaa raukeasti valkoisen patsaan jalustaa vasten. Nyman on kääntynyt kohti uusklassistista veistosta. Nilkkoihin yltävä silkkisatiini-iltapuku myötää vartaloa. Helmaosan viistotus muodostaa draperian, joka on kontrasti puvun yläosan kahdelle mustalle siivelle. Ne muodostavat pukuun surrealististyyllisen bibelot'n.

Ahde-Kjälman muisteli elämäkerrassaan lapsuutensa ja nuoruutensa muotreja. Hän piti vitalismia ja tasa-arvoistumista merkinneistä lyhyistä charlestonhameista. Hän arvosti myös new lookia.³⁵⁶ Hänen mukaansa muodikas vaatetus tarkoitti huolellista pukeutumista:



Kuva 32. Marusa Brunowin suunnittelema villapuku, 1941 (Kuvaaja tuntematon. Viiva 1941C, 23). Uuden aikakauden muotitaiteilijat tulkitsivat modernismia vaatetuksen pelkistymisen avulla.

³⁵⁵ Ivalo 1948, 174.

³⁵⁶ Ahde-Kjälman 1964, 159–160.

Ei hyvä toimittaja, enhän minä nyt juuri niin sanonut, että muodikkaasti pukeutuva nainen olisi huonosti pukeutuva, vaan ettei hän ole lähimainkaan aina hyvin pukeutuva. [---]. [H]änellä on joka tilaisuudessa asiallinen puku, että puku on hyvin ja hyvistä aineista tehty, niin ja tietysti, että hän kantaa sen hyvin ja arvokkaasti. [---] Juuri äsken keskustelin rouvan kanssa, jolla oli yllään kolme vuotta vanha vierailupuku, ja se oli niin chic ja muodikas, että sitä olisi voinut luulla eilen tehdyksi.³⁵⁷



Kuva 33. Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelema silkki-iltapuku, 1953 (Maja Eklöf 1953, Eklöf 1953, 27). 1930–1950-lukujen Suomessa hienot iltapuvut teetettiin salongeissa. Silloin oli tärkeää, että vaatteesta tuli muodikas mutta kuitenkin yksilöllinen. (Aikasalo 2000, 180–194.)

Ahde-Kjälman neuvoi naisia ostamaan pelkistettyjä vaatteita, jotka kestäisivät ajan hammasta muutamia vuosia. Elsa Schiaparellilla oli sama periaate hänen suunnitellessaan vaatteita: vaateen tuli muodostaa pelkistetty pohja surrealististyylliselle bibelot’lle. Ahde-Kjälmanin antamat pukeutumisohjeet olivat jossain määrin ristiriidassa hänen suunnittelemiensa vaatteiden kanssa: ohjeet olivat pidättyviä, kun taas osa vaatteista oli surrealististyyllisiä. Ohjeet oli tarkoitettu naisille auttamaan heitä pukeutumaan etiketinmukaisesti. Leikittely bibelot’lla vaati vaateen kantajalta taitoa, jottei lopputuloksesta olisi tullut parodiaa.

Muodoiltaan silkkisatiini-iltapuku noudatti aikakautensa yleistä vaateustyyliä. Puvun pelkistetty muotoilu liittyi funktionalismin ihanteisiin. Suomalaisessa arkkitehtuurissa ja taideteollisuudessa suhtauduttiin myönteisesti kansainvälisyyteen, samalla perinteet hylännyt ja muodoiltaan pelkistynyt funktionalismi innoitti suomalaisia. Funktionalismissa pyrkimyksenä oli saada aikaan kokonaistaideteos, jonka kohteena olivat keskiluokkaiset ihmiset. Materiaaleina käytettiin terästä, betonia, lasia ja koivua.³⁵⁸

357 sit. Chic 1939, 584–585.

358 Hagelstam & Hämäläinen 2004, 119–128; Kalha 1997, 63–204; Maunula 1990, 167; Nikula 1990, 92–94; Setälä 1930, 10, 29.

Elitistisiksi mielletty taidetekstiilit poikkesivat funktionalismin ihanteista, koska tekstiileissä oli reliefimäinen struktuuri. Josef Franck (1885–1967) piti funktionalismia näivettymisen tyylinä. Taidearvostelija, sisustusarkkitehti ja lasimuotoilija Arttu Brummer (1891–1951) arvosti yksilöllistä ilmaisuja. Silkkisatiini-iltapuku on muodoltaan pitkä ja kapea. Luonnosta poimittu lintuaihe näkyy yläosan linjakkaana siipi-bibelot’na. Myös aikakauden taideteollisuusesineet olivat muodoiltaan siroja, kapeita, korkeita ja luontoon assosioituvia. Toini Muona (1904–1987) ja Tapio Wirkkala (1915–1985) käyttivät teoksissaan epäsymmetristä ääriviivaa. Taideteollisuuden muotokieli jakautui sekä funktionalismiin että romanttiseen ja dekoratiiviseen tyyliin, joka ilmeni Arttu Brummerin teosten rehevissä muodoissa.³⁵⁹ Taideteollisuusesineiden materiaalikoikeilut ja orgaaniset muodot saivat toisinaan nihkeän vastaanoton taidearvostelijoilta. Taideteollisuusesineet menestyivät kuitenkin useissa kansainvälisissä näyttelyissä, kuten Pariisin maailmannäyttelyissä (1937).³⁶⁰ Siellä oli ollut esillä surrealistien teoksia ja Elsa Schiaparellin suunnittelempia vaatteita. Maailmannäyttelyt olivat valtioiden mielikuvamarkkinointia, jonka välineiksi otettiin teknologian ja taiteen uutuudet.

Ahde-Kjälman yhdisti salongissaan alkuperäisen ammattinsa arkkitehtinä uuteen ammatissaan muotitaiteilijana: arkkitehdin tavoin hän suunnitteli vaatteita harpin ja mittatikun avulla³⁶¹:

Rakennustaide – muotitaide. Mitäpä tekemistä kahdella näin erilaisella ja toisistaan kaukana olevalla taidehaaralla saattaisi olla toistensa kanssa? Ja sitä paitsi kaikki tuskin edes kunnioittavat viimeainittua nimellä taide. Kuitenkin on arkkitehti Aili Salli Ahteen onnistunut todistaa, että juuri nämä kaksi alaa vaeltavat erikoisen sopusointuisesti käsikädessä, vieläpä auttavat ja tukevat toinen toistaan. Tästä on vakuuttavana esimerkkinä hänen johtamansa muotiliike ’La Robe’, josta on tullut pääkaupungin suosituimpia ja tunnetuimpia ja joka näihin aikoihin täyttää kymmenennen ikävuotensa.³⁶²

359 Aarnio 1953, 16–17; Kalha 1997, 25–211, 264; Kruskopf 1998, 350–352; Nokela 2004, 304.

360 Brummer 1943, 80–81; Kalha 1997, 63–226; Kallio 1997, 68–69.

361 Kopisto 1997, 60.

362 ’Mielenkiintoista ja tyydytystä antavaa työtä’ sanoo haastateltavamme ’La Roben’ johtajatar arkkitehti Aili Salli Ahde 1945, 18.

Sotien jälkeen modernismin usko edistykseen ja taiteen kehitykseen sopivat Suomen jälleenrakentamiseen. Taidetta uudistivat opetuksella ja näyttelyillä Vapaa Taidekoulu (1935), Nykytaide ry (1939), Artek (1935) ja Galerie Artek (1950). Modernismiin yhdistetty Prisma-ryhmä perustettiin vuonna 1956. Ryhmä merkitsi kotimaassa ja ulkomailla menestyneillä näyttelyillään vuosikymmenen suomalaista taidetta.³⁶³

(Tässä luvussa käsiteltävien vaatteiden analyysi on liitteessä B: *Lintu-bibilot-kategorian Paikannusmuistiinpanot ja Yksityiskohtaiset muistiinpanot.*)

Naisen metamorfoosi linnuksi surrealismissa

Villapuvun ja silkki satiini-iltapuvun hameosien usklassistiset draperiat asetuvat vastakkain surrealististyylisten lintu-bibilot’iden kanssa, jotka kohoavat taustoistaan selkeinä esiin. Silkki satiini-iltapuvun draperia on kuin jalusta siiville, jotka kohottavat naisen lentoon. Lintuaihe omaksuttiin eurooppalaiseen



Kuva 34. Akseli Gallén-Kallela: Probleemi, 1894 (Ateneum s. a. Ringbom 1998b, 222). Osiriksen siivet symbolistisessa teoksessa.

³⁶³ Karjalainen 2004, 129–135; Kruskopf 2010, 35, 39, 55, 85, 158.

taiteeseen jo varhain. Kristinuskossa kyyhkynen symboloi pelastussanomaa. Naisen ja linnun yhdistäminen oli yleinen aihe surrealistisissa kuvataiteessa ja muodissa 1930–1950-luvuilla.

Lintu ja nainen yhdistettiin surrealismiin vaikuttaneessa symbolismissa, jossa joutsen, vesi ja nainen olivat suosittuja aiheita. Joutsen oli henkisyys ja puhtauden symboli.³⁶⁴ Linnunsiivet pääsivät suomalaiseen symbolismiin, kun Akseli Gallén-Kallela maalasi pitkistä ja kapeista sulista muodostuvat Osiriksen tummat siivet *Probleemi*-teokseensa (1894, kuva 34). Osiriksen siivet ovat kuin silkkisatiini-iltapuvun pääntien mustina kaartuvat siivet. Osiris oli muinaisen Egyptin jumalhahmo, joka oli manalan hallitsija ja kuolleiden tuomitsija. Osiris liitettiin myös maahan kylvetyn siemenen itämiseen ja viljan kasvuun Niilin tulvien synnyttämässä hedelmällisessä maaperässä. Maalaukseen on kuvattu



Kuva 35. Paul Poiret'n suunnittelema pella-valeninki, 1923 (Takashi Hatakeyama 2002. Fukai & al. 2002, 427). Kyyhkysaiheisessa puvussa on havaittavissa sekä symbolismin että art nouveau ja art decon vaikutteita.

taiteilijatoverukset Gallén-Kallela, Robert Kajanus (1856–1933), Oskar Merikanto (1868–1924) ja Jean Sibelius (1865–1957) ravintolapöydän ääreen loppuillan tunnelmaan. Tai-vaalla loistaa täysikuu, jota varjostaa pilvenriekale. Osiriksen teräväpiirteiset siivet avautuvat kuvan vasemmallalla reunalla toverusten ylle.

Symbolistisen kuvataiteen lisäksi linnut pyrähtivät symbolististen satujen sivuille, joilla linnut yhdistyivät naisiin. Lintunaisten mykkyys oli rangaistus salaisuuden rikkomisesta tai seksuaalisesta kujeilusta. Symbolismissa oli tavanomaista, että yleismaailmallisia aiheita käsiteltiin symbolien avulla. Antiikin Kreikka tai jokin toinen lähde tehtiin vaihdettavaksi, kuten Eino Leino (1878–1926) runonäytelmässään *Tuonelan joutsen* (1898), joka perustui suomalaiseen mytologiaan ja toi samanaikaisesti

364 Lyytikäinen 1998b, 32–35; Ringbom 1998b, 216; Stewen 2001, 232; Valkonen 2001, 58.

esiin maamme ajankohtaisen tilan.³⁶⁵ Lintuaihetta käytettiin myös vaatetuksessa. Paul Poiret suunnitteli 1920-luvulla leningin, johon on koristeommeltu tyylieltyjä kyyhkysiä³⁶⁶ (kuva 35). Valkoiset kyyhkyset kirmaavat leningissä rinnankohdalla siivet levitettynä. Sulat on eroteltu toisistaan koristeompeleella ja helmillä. Myös villapuvun lintunapit on muotoiltu tyylielten.

Surrealisti Max Ernstin sekatekniikkateoksessa *Lähestyvä puberteetti tai Plejadit* (1921, kuva 36) kasvoton nainen leijailee sinistä taustaa vasten, johon on maalattu aaltoilevia kuvioita.

Teokseen liittyy kreikkalaiseen mytologiaan kuuluva tarina, jossa Atlaksella oli seitsemän tytärtä, joista yhtä Orion ahdisteli. Suojellakseen tyttäriään Zeus muutti heidät tähtikuvioksi taivaalle. Alkujaan sana plejadi tarkoitti kyyhkysparvea.³⁶⁷ Tulkitsen Ernstin teoksen yläosan vaaleat hahmot kyyhkysparveksi: kuvioista voi havaita isoista vaaleista sulista muodostuvat siivet, jotka yhdistävät maalauksen villapuvun lintu-bibelot'ihin. Vaatteen harmaansinisen värin voi tulkita taivaaksi, jota vasten nappien valkeat kyyhkyset lentävät kuten Ernstin teoksessa. Ernstin alastonta ja kasvotonta taivaalla leijailevaa naisfiguuria vastaa villapukua kantava vaatetettu nainen. Ernstin teoksessa linnut ovat saaneet abstraktin muodon, toisin kuin Gallén-Kalle-



Kuva 36. Max Ernst: Lähestyvä puberteetti tai Plejadit, 1921 (Archiv für Kunst und Geschichte s. a. Caws 2004, 73). Surrealistit maalasivat sekä fotorealistisesti että tyylieltysti.

365 Kivilaakso 2008, 117, 166; Lyytikäinen 1998b, 32–35.

366 Kyyhkyset ovat olleet symboleita arkuudelle, laupeudelle ja rakkaudelle useissa eri kulttuureissa eri aikakausina. Kyyhkyset on myös liitetty sakraalimenoihin. Muinaisessa Egyptissä kirjekyyhkyset välittivät sanomia, antiikin Kreikassa kyyhkynen oli oraakkelilintu, mutta sitä käytettiin myös rakastetun hellittelynimenä. Intialaisille kyyhkyset ovat sielulintuja. Raamatussa kyyhkynen on Pyhän Hengen vertauskuva. (Kivilaakso 2008, 117, 166.)

367 Klingsöhr-Leroy 2006, 48.

lan *Probleemi*-maalauksessa tai Poirer'n pellavaleningissä. Ernst liittyi surrealisteihin suuntauksen alkuvaiheessa ystävästytyttyään Bretonin kanssa. Häntä kiinnostivat Freudin kirjoitukset, ja hänen maalaustyyliinsä oli ilmeikäs.³⁶⁸

Villapuvun ja silkki-satiini-iltapuvun lintu-bibelot'iden mittakaavoja on liioiteltu surrealismien menetelmien mukaisesti, toisin kuin Ernstin teoksessa, jossa kyyhkys on kuvattu abstraktisti. Pukujen kohdalla kyseessä on surrealististyylinen linnun dislokaatio elinympäristöstään naisvartalolle. Villapuvussa kyyhkys-bibelot voi symboloida rauhansanomaa, jota sota-ajan morsian välittää. Silkki-satiini-iltapuvussa lintu-bibelot on puolestaan kiedottu naisen ympärille, mikä symboloi metamorfoosia: nainen muuttuu linnuksi. Lintu-bibelot'n myötä nainen voi saada uuden merkityksen jumalhahmona tai hedelmällisyyden symbolina bricolagen avulla. Todennäköisesti muotitaiteilijat omaksuivat bibelot't tietoisesti, minkä vuoksi puvut ovat surrealististyyllisiä surrealistisen sijaan.

Silkki-satiini-iltapuvun veistoksellinen avaritettu pääntie muodostuu kahdesta siivestä, joiden yhtenäiset muodot kaartuvat tummina linjoina mallin vartalolla. Tummia ja teräväpiirteisiä linnunsiipiä on havaittavissa aikakauden taideteoksissa, kun muotiin virisi tutmania Tutankhamonin haudan löydyttyä 1920-luvulla. Linnut kuvattiin eri tavoin eri taidetyyleissä. Surrealistinen lintu ei eronnut muiden taidetyyliin linnuista kuvaustyylin perusteella, koska surrealistit maalasivat sekä tyylielityksi että fotorealistisesti, vaan tavalla, jolla lintu yhdistettiin teoksessa muihin aiheisiin, jotka olivat linnulle vastakkaisia. Surrealistisissa korvattiin realistinen esitystapa epäsuorilla symbolisilla viittauksilla. Surrealistiselle kuvarunolle oli olennaista tahallinen hämmäntäminen ja totunnaisten asiayhteyksien korvaaminen epätodennäköisillä yhteyksillä.³⁶⁹ Ernstin kollaasit ja Pierre Reverdyn (1889–1960) kirjoitukset muodostivat perustan André Bretonin kuvarunoteorialle. Reverdy yhdisti toisiinsa liittymättömiä asioita erillistä taustaa vasten. Asioiden suhteet vaikuttivat teoksen tunnelmaan. Myös kuvarunossa yhdistettävien asioiden tuli olla toisilleen vieraita. Kuvarunojen tehtävänä oli syventää mielen ymmärrystä ja paljastaa asioiden välisiä suhteita.³⁷⁰

Breton tarkasteli taiteen ja moraalien välisiä jännitteitä. Surrealistit kyseenalaistivat sovinnasta moraalialue havainnollistamalla moraalialue ja moraalittomuut-

368 Carriere & al. 2004, 192–195; Gale 2002, 221–222; Klingsöhr-Leroy 2006, 48.

369 Breton [1934] 1992, 276–277.

370 Breton 1945, 68, 70–94; Breton [1935] 1992, 491; Breton [1929] 305; Breton [1924] 1988, 324–337.

ta estetiikan säännöt rikkoneella taiteellaan. He käyttivät symboleita ja metaforia rikkoakseen teostensa formaaleja rajoitteita ja kehittääkseen uudenlaista estetiikkaa, joka oli yhtä aikaa sekä ärsyttävää että innoittavaa. Surrealismiin tarkoituksena oli kääntää huomio massasta yksilöön.³⁷¹

Estetiikan rikkominen jatkui surrealistisesta kuvataiteesta vaatteisiin, jotka olivat ihmisen symboleita. Surrealistit käänsivät aforismin ”puku tekee miehen” muotoon ”ompelukone tekee naisen”. Surrealistien mukaan miesten valmistama ompelukone liitti naisen, vaateen ja kauneuden lujasti toisiinsa, mikä viittasi Raamatun luomismyyttiin, jossa Aatamin kylkikuusta syntyi Eeva.³⁷² Muodista kiinnostuneet surrealistit pitivät vaatetussuunnittelua taiteena ja liittivät taiteeseensa muodin ominaisuuksia, kuten nopean vaihtelun. Salvador Dali oli dandy ja kiinnostunut muodista. Hänen lisäksi Jean Cocteau suunnitteli surrealistisia vaatteita.³⁷³

Dali sai vaikutteita Ernstilta. Dali maalasi kyyhkysii ja joutsenia teoksiinsa koko uransa ajan. Hän suunnitteli lavastuksen Venäläisen baletin *Bacchanale*-näytökseen (1930-luku). Hän suunnitteli lavalle kookkaan joutsenen, joka perustui antiikin Kreikan mytologian tarinaan Ledasta. Tarinassa Spartan kuninkaalla Tyndareoksella oli kaunis puoliso Leda, johon Zeus rakastui. Zeus muutti itsensä joutseneksi päästäkseen Ledan luo. Kotkan hahmon ottanut Afrodite ahdisteli joutsenta, joka etsi turvaa uimassa olleen Ledan sylistä. Ennen pitkää Leda synnytti kaksi munaa, joista hautuivat esiin kaksoset Polydeukes ja Helene sekä Kastor ja Klytaimnestra. Dali mielsi itsensä ja puolisonsa Galan kaksosiksi.³⁷⁴ Dali luki Sigmund Freudin kirjoituksia, kiinnostui surrealismista ja liittyi surrealistien joukkoon vuonna 1929³⁷⁵. Hän maalasi teoksensa fotorealisticalla tyyllillä, jonka taustalla vaikuttivat uusasiallisuuden tarkat ääriviivat, viileät värit ja plastisuus. Suuri yleisö ei aina ymmärtänyt Ernstin vaikeaselkoisia teoksia, mutta Dalin teokset niittivät suosiota.³⁷⁶

Linnun ja naisen rinnastaminen kuului surrealismien metamorfoosiaiheisiin. Päähineissä ja vaatteissa käytetyt linnut, sulat ja lintuhäkit olivat naiskauneuden symboleita sekä metamorfoosi maanpäällisestä ihmeellisestä, metafysisestä ja

371 Halliwell 2006, 69–71.

372 Martin 1996, 14.

373 Evans 1999, 29; Martin 1996, 50.

374 Henrikson 1991, 376; Swinglehurst 1996, 99; Weyers 2000, 54.

375 Vuosikymmen myöhemmin Dali erotettiin liikkeestä, koska hän ei vastustanut kenraali Franco Espanjan sisällissodan aikana (Carriere & al. 2004, 254–264).

376 Carriere & al. 2004, 254–264.

yliluonnolliseen.³⁷⁷ Breton rinnasti *L'amour fou* (1937) -romaanissaan kyyhkysen suosiolliseen ihmiseen.³⁷⁸ Surrealistien tulkintaa seuraten villapuku ja silkkisatiini-iltapuku voivat ilmentää naiskauneutta, naisen metamorfoosia linnuksi, todellisuuden metamorfoosia yliluonnolliseksi ja pakoa todellisuudesta. Bretonin tulkinnan mukaisesti pukujen linnut voivat kertoa katsojalle naisten olevan suosiollisia ihmisiä.

Suomessa Einari Vehmas tutustui 1920-luvulla tulenkantajiin ja liittyi ryhmään jäseneksi. Aloittaessaan taidearvostelijanuransa vuonna 1937 *Suomalainen Suomi* -lehdessä hän noudatti tulenkantajalaista kulttuuriliberalismia. Taide oli hänelle korkeimmassa ilmenemismuodossaan runoutta, jonka tuli valaista elämää. Vehmas kiinnostui psykologiasta, mutta Freudin viettiteoriat jäivät hänelle etäisiksi.³⁷⁹ Väljästi ymmärrettävän surrealismien esittelyn voi havaita vuonna 1925 julkaistussa *Tulenkantajat*-albumissa. Elsa Enäjärvi kirjoitti artikkelissaan tunnetusta virolaisesta kirjailijasta Albert Kivikasista (1898–1978). Enäjärvi kuvaili Kivikasin *Lentävät siat* -teosta (1919), joka koostui surrealistisiksi luonnehdittavista teksteistä. Hän jätti mainitsematta surrealismia nimeltä, tosin surrealismien ensimmäinen manifesti oli kirjoitettu vain vuotta aiemmin.³⁸⁰

Suomessa surrealismiin siirryttiin saksalaisen ekspressionismin kautta dadan jättyä melko vieraaksi. Ekspressionismin läpimurtoon maassamme vaikuttivat 1910-luvulla järjestetyt taidenäyttelyt ja Wassily Kandinsky, jonka ekspressiivisiä maalauksiaan nähtiin Helsingissä järjestetyissä näyttelyissä. Suuntaus ymmärrettiin Suomessa väljästi, esimerkiksi Aaro Hellaakoski (1893–1952) luki sen alalajiksi dadan.³⁸¹

Nainen johdattaa surrealistin luovuudenlähteelle

Villapuku ja silkkisatiini-iltapuku on puettu naismallien ylle. André Breton kirjoitti ensimmäisessä surrealismien manifestissaan käsitteestä ihmeellinen, joka oli osa sekä näkyvää että näkymätöntä todellisuutta ja josta oli tiedossa vain yksityiskohtia. Tällaisia yksityiskohtia olivat tavaratalojen näyteikkunoissa ja

377 Martin 1996, 141.

378 Breton [1937] 2010, 81.

379 Ojanperä 2010, 29–59, 109, 178.

380 Enäjärvi 1925, 49–64.

381 Ahtola-Moorhouse 2003, 414–416; Mauriala 2005, 238; Saarenheimo 1966, 53, 55; Vihanta 2001, 11–29; Vihanta 1992, 241.

vaatetusosastoilla käytetyt mallinuket, jotka innoittivat taiteilijoita. Ihmeellisen yksityiskohtiin piirtyi Bretonin mukaan inhimillinen levottomuus.³⁸²

Mallinuket ilmestyivät vaeltamaan Giorgio de Chiricon metafyyssiin maalauksiin vuodesta 1915 lähtien standardinmukaisina ihmisinä. Naisten ja mallinukkejen tehtävänä oli johdattaa surrealistit todellisuuden tuolle puolen ylittömyyteen, jossa tosi ja epätoisi yhdistyisivät, koska surrealistit näkivät naisten olevan miehiä lähempänä unimaailmaa. Surrealistit pitivät naista muusana, joka johdatti heidät taiteellisen luovuuden lähteelle. Salvador Dali kohotti vaimonsa Galan ylinaiseksi.³⁸³ Vaikka surrealistit pitivät naista muusana, oli aikakausille ennen toista maailmansotaa ja toisen maailmasodan jälkeen ominaista vihamielisyys naisia kohtaan. Uudet naiset koettiin uhiksi, jotka yrittivät valloittaa miesten aseman yhteiskunnassa.

Silkkiatiniipuvun naismalli on poissaoleva, hän on painanut kasvonsa alas. Ehkä hän vaeltaa unimaailmassa, todellisuuden tuolla puolen arkihuolien saavuttamattomissa. Mallinuket merkitsivät surrealismissa poissaoloa, tyhjyyteen tuijottaneen mallinukkeen mieli vaelsi unimaailmassa. Elsa Schiaparelli käsitteli mallinukkeja surrealistisella otteella Pariisin maailmannäyttelyssä (1937), johon Suomikin osallistui. Chambre Syndicale de la Couture Parisiennella oli maailmannäyttelyssä osasto, jossa esiteltiin järjestöön kuuluneiden muotitaiteilijoiden suunnittelempia iltapukuja. Järjestö osti näyttelyyn massatuotettuja muovisia mallinukkeja, joiden vartalot oli venytetty luonnottoman pitkiksi ja jotka asetettiin liioitteleviin asentoihin, mikä ei miellyttänyt Schiaparellia. Hän asetti mallinuket esille alastomina ja koristeli ne kukilla. Schiaparelli ripusti suunnittelempiansa vaatteet aina alusvaatteita, sukkahousuja ja jalkineita myöten näyttelytilan läpi pingottamalleen pyykkinarulle. Santarmin oli tultava pitämään yleisö poissa installaation luota, niin kohahduttava installaatio oli aikaisten mielestä.³⁸⁴

Pariisissa järjestetty *Exposition Internationale de Surréalisme* -näyttely (1938) heijasti edellisen vuoden maailmannäyttelyssä esillä ollutta Schiaparellin installaatiota. Surrealisminäyttely järjestettiin Galerie Beaux-Artsissa, ja se oli viimeinen laaja surrealistisen taiteen näyttely ennen toisen maailmansodan puhkeamista. Surrealistit asettivat esille mallinukkeja, jotka he vaatettivat mielikuvituksellisesti ja asettelivat näyttelyyn rakennetun *Rue Surréaliste* -kadun varrelle. Salvador Dali asetti näyttelyssä pingviinipäisen mallinukkensa päähän

382 Breton [1924] 1988, 321.

383 Dali 1962, passim.; Bradley 1997, 46–47; Martin 1996, 49.

384 Schiaparelli 1954, 78–79.

Schiaparellin suunnitteleman hatun ja koristeli torson teelusikoilla. Schiaparelli ei varsinaisesti osallistunut näyttelyyn, mutta hänen töitään oli esillä.³⁸⁵

Caroline Evans kirjoittaa, että surrealisminäyttelyn kadulla seisoskelleet malinuket assosioituivat muodikkaasti pukeutuviin naisiin ja prostituoituihin³⁸⁶. 1800-luvulla prostituoituidut olivat erottuneet kunniallisista naisista muodikkaalla vaatetuksellaan ja kuljeskelemalla katuja pitkin asiakkaita etsien. 1900-luvulla näin ei enää yksiselitteisesti ollut. Vaatteiden tuotantotapa muuttui ja hinnat halpenivat, joten keskiluokan naisetkin voivat pukeutua muodikkaasti. Lisäksi naisten paikka yhteiskunnassa muuttui sekä sosiaalisesti että fyysisesti, koska heidän työskentelynsä kodin ulkopuolella yleistyi, ja niinpä kaduilla yksin kulkeneet naiset olivat useimmiten työhönsä kiiruhtaneita naisia. *Rue Surrealiste* -kadulla seisoneet naiset ja mallit voivat kuvastaa suurkaupunkia, jota naiset symboloivat ja jonka katuja kunniallisetkin keskiluokkaiset naiset täyttivät pukeutuneina muotivaatteisiin. Koska surrealistit kiinnostuivat muodista, kuvastivat näyttelyn puetut mallinuket muodin ja taiteen vuorovaikutusta surrealismissa.

Keskustelu naisten kunniallisuudesta jatkui taideteoksissa. Prostituoituidut olivat 1800-luvulla toisinaan päätyneet kadulta taiteilijoiden alastonmalleiksi. Man Ray vangitsi alastomia naisvartaloita valokuvuihinsa, joissa hän liitti todellisuuden fragmentit Bretonin ihmeellinen-käsitteeseen. Hänen alastonkuvansa olivat tutkielmia estetiikan ja naisvartalon herättämien mielipiteiden välillä. Kuvat tekivät naisvartaloista miesten katseiden kohteita. Samaan aikaan kuvat oirehtivat joidenkin keskiluokkaan kuuluneiden naistaiteilijoiden tasa-arvoistumista, koska osa Man Rayn naismalleista oli surrealistitaiteilijoita.³⁸⁷

Silkisatiini-iltapuvun valokuvassa on asetettu rinnakkain sekä elävä malli että ihmisfiguuria esittävä veistos, joka ilmentää aikakauden suosimaa antiikin Kreikan kauneusihannetta. Naismallin vasen käsi kiinnittää ohuena säikeenä elävän vartalon veistokseen. Naisen suljetut silmät ja alas painunut pää antavat jähmeän vaikutelman. Aivan kuin kosketus veistokseen muuttaisi naisen ja hänen pukunsa taideteokseksi. Mallinuket, vaatteet ja antiikin Kreikan klassisen kauden veistokset merkitsivät surrealisteille ihmistä, joka oli kokenut metamorfoosin taiteeksi. Jean Cocteau'n *The Blood of a Poet* (1930) -elokuvassa elävä vartalo näytti muuttuvan usklassistiseksi veistokseksi. Elävän vartalon muuttumisen veistokseksi ilmaisi todellisen muuttumista keinotekoiseksi. Metamorfoosi

³⁸⁵ Evans 1999, 24; Martin 1996, 50.

³⁸⁶ Evans 1999, 24.

³⁸⁷ Gale 2002, 235–236.

kulki surrealismissa myös päinvastaiseen suuntaan, kun Horst P. Horst kuvasi *Vogue*-lehdelle vuonna 1936 kreikkalaista veistosta esittävän elävän mallin no-jaamaan draperioin koristeltua pylvästä vasten. Silloin keinotekoinen muuttui-kin todelliseksi.³⁸⁸

Villapuvun naismalli on matkalla vihkitilaisuuteen. Rakkaudella, etenkin rakastuneella ihmisellä, oli liittymäkohtansa surrealismiin. André Breton liitti ihmeellinen-käsitteensä kauneuteen, koska hänen mielestään ihmeellinen oli kaunista. Surrealistit liittivät kauneuden esteettiseen mielihyvään, joka syntyi ihmeellisen kokemisesta. Taustalla vaikuttivat esoteeriset ajatukset ihmismielen ja -käytöksen taianomaisuudesta sekä ulkoeurooppalainen taide ja normien ulkopuoliset taiteet, kuten lasten ja mielisairaiden tekemä taide, jotka saivat surrealismiin poikkeamaan taiteen kaanonista. Breton'lle kaunis oli kouristavaa: se havaittiin muotojen liikkeenä, nykäyksinä, sekä liikkeen yhteydestä ihmisen tunteisiin.³⁸⁹

Surrealistit ajattelivat, että rakkaus muodostaa surreaaliteetin, koska rakastunut henkilö yhdistää unelmansa ja todellisuuden toisiinsa. Breton yhdisti ihmeellinen-käsitteensä kauneuteen ja l'amour fouhun, hulluun rakkauteen. Surrealistinen teos tai kokemushan oli tarkoitus tunnistaa ihmeellisyydestä. Surrealismissa rakkaus yhdistettiin luovuuteen, koska surrealistien mielestään tunteisuus oli mielikuvituksen ydinaluetta.³⁹⁰

Breton uskoi yhteen ihmiseen kohdistuvaan uskolliseen rakkauteen. Hänen periaatteinaan olivat vapaus valita kumppani ja sitoutuminen tehtyyn valintaan. Hänen rakkaus-käsitteensä poikkesi symbolistien suosimasta platonisesta ideasta, joka oli todellisia ihmisiä täydellisempi.³⁹¹ Uusplatonismi ilmeni symbolismissa ajatuksena, jonka mukaan näkyvän todellisuuden tuolla puolen hallitsi ideoiden maailma, joka heijastui aineelliseen maailmaan. Rakkaus johdatti sielun yhteyteen Jumalan luoman ideamaailman kanssa, mikä tarkoitti henkistä ja muuttumatonta olevaisuutta. Platoninen rakkaus oli poikarakkautta, joka oli rakkautta kauneuden ideaan. Rakkauden määränpäänä oli tieto kauneuden ideasta, mikä saavutettiin etenemällä yksityisen kauneuden muodoista kauniisiin kehoihin, kauniisiin elämäntapoihin ja kauniisiin tietoihin päätyessä lopulta tietoon täydellisestä kauneudesta.³⁹²

388 Martin 1996, 49.

389 Breton [1928] 2007, 132–134; Breton [1924] 1988, 319; Chénieux-Genron 1990, 158–162.

390 Breton [1937] 2010, 110; Chénieux-Gendron 1990, 159; Halliwell 2006, 86.

391 Breton [1937] 2010, 7, 9, 106, 127; Breton [1928] 2007, 131.

392 Sarajas-Korte 1966, 29–31.

Bretonille rakastetun tuli olla todellinen ja ainutkertainen henkilö. Rakkaus pysyi Bretonilla samana rakkaudenkohteen vaihtuessakin, koska muutokset olivat osa rakkauden historiaa. Katsoessaan kaikkien rakastamiensa henkilöiden kasvoja rivissä hän näki lopulta vain yhdet kasvot, jotka kuuluivat viimeismälle rakastetulle. Aiemmat rakastetut olivat olleet ennakkoaavistuksia viimeisestä rakastetusta, joka ei ollut enää korvattavissa kuten aiemmat rakkaudenkohteet.³⁹³

Luis Buñuel käsitteli elokuvassaan *Kulta-aika* (1930) l'amour fouta ja hyökkäsi siinä perhettä, politiikkaa ja uskontoa vastaan. L'amour foun taustalla oli gnostilainen ajatus naisen roolista. Gnostilaisuudessa joko vähäteltiin tai liioiteltiin naisen arvoa.³⁹⁴ Gnostilaisuuden perintö tuli näkyviin, kun osa surrealisteista päätti pitää raikkaimpiaan pyhinä ja asetti heidät luovan toiminnan keskiöön. He sallivat naisten tulla mukaan liikkeeseen rakastajina, ystävinä, osallistujina ja taiteilijoina. Niinpä jotkut naiset ja naistaiteilijat, kuten Meret Oppenheim, Valentine Hugo (1887–1968), Leonora Carrington (1917–2011) ja Salvador Dalin vaimo Gala Dali, saivat liikkeessä erityisaseman.³⁹⁵

Suomessa tulenkantajat innoittuivat 1920-luvulla romanttisesta rakkaudesta. He nostivat rakkaudenkohteensa jalustalle, kuten Dali teki Galalleen. Romantinen ja traaginen rakkaus oli yleinen aihe elokuvissa ja romaaneissa. Rakkaudesta tuli palvonnankohde, mikä liittyi uuteen aikakauteen, koska romanttinen rakkaus oli yksilöllistä. Puolisoa etsittiin tunteiden perusteella, kun aiemmin valintaan oli vaikuttanut perhe. Etenkin Elina Vaara ihannoii rakkaudenkokeuksiaan ja nosti rakkaudenkohteensa Lauri Viljasen todellisuutta suuremmaksi runoilijaksi, mitä tämä kauhisteli.³⁹⁶

Villapukuun pukeutunut nainen on laskeutunut jalustalta kadulle. Sota-aikana elämän äkillinen päättymisen oli uhka. Avioliittoja solmittiin toisinaan nopeasti, kun haluttiin ehtiä kokea rakkaus. Naisen hymy paljastaa onnen traagisen aikakauden keskellä. Hänen olemuksessaan yhdistyvät sota-aika ja haaveet tulevasta elämästä itse valitun puolison kanssa. Silkkisatiini-iltapukua yllään kantava nainen puolestaan koskettaa kädellään veistoksen jalustaa. Hänessä voi nähdä surrealistien tulkintaa seuraten rakkaudenpalvonnankohteen.

393 Breton [1937] 2010, 7, 9, 106, 127; Breton [1928] 2007, 131.

394 Chénieux-Gendron 1990, 25; Gale 2002, 290.

395 Bradley 1997, 47; Etherington-Smith 1993, 157; McGirk 1990, 12–22.

396 Mauriala 2005, 173–176.

Nainen kaupungilla

Marusa Brunowin suunnitteleman villapuvun naismalli seisoo betonilaattojen päällä sileäpintaista seinää vasten, mikä saa aikaan kaupunkimaisen tilantun-
nun. Ennen toista maailmansotaa ja toisen maailmansodan jälkeen Euroopan maailmankuvaa hallitsivat suurkaupungit kerrostaloineen. Flanöörit vaelsivat pitkin suurkaupunkien katuja. Aili Salli Ahde-Kjälmanin silkki-
satiini-iltapuvun malli on seisahdunut uusklassistisen veistoksen viereen. Giorgio de Chirico maalasi teokseensa *Levottomat muusat* (1917, kuva 37) tyyli-
tellen kaupunkiympäristöön osin ihmisiä, ja osin veistoksia esittävät tragedia, komedia ja Apollon. Nyrkkeilyssäköpöisen miehen figuurin saanut tragedia on kääntänyt sel-
käänsä katsojalle. Puunuppipäinen naisfiguuri komedia istuu katso-
jaa kohti kädet sylissään. Hänen kehonsa muodostuu mallinuku-
n torsosta, jonka ylle on puettu valkoinen pitkähihainen mekko. Veistoshahmoinen Apollon koh-
taa maailman uljaana. Figuurit ovat pukeutuneet antiikin Krei-
kan asuihin, joissa on draperioita. Miesfiguurit on asetettu seisomaan jalustoille antiikin Kreikan veistosten tavoin. Naispuolinen komedia on lyhyistynyt istu-
maan sinisen laatikon päälle.

Ahde-Kjälmanin silkki-
satiini-iltapuvun naismallilta voi ajatella puuttuvan identiteetin, koska hän on painanut katseensa alas eikä hän kommunikoi kat-



Kuva 37. Giorgio de Chirico: *Levottomat muusat*, 1917 (Artothek s. a. Klingsöhr-Leroy 2006, 35). Maalauksen keskellä istuva naisfiguuri komedia ilmentää kuvan pysähtynyttä tunnelmaa.

sojan kanssa. De Chirico maalasi teoksiinsa vuodesta 1912 lähtien tavaratalojen näyteikkunoiden mallinukkeja ja antiikin Kreikan veistoksiin perustuneita naisfiguureja, joilta puuttui identiteetti. De Chiricon naisfiguurien tehtävänä oli ilmaista tunnelmaa³⁹⁷ kuten ehkä myös silkkisatiini-iltapuvun mallin. De Chiricon komedia kuvastaa huvittavia ja ristiriitaisia tapahtumia, jotka saavat onnellisen päätöksen. Antiikin Kreikan komedioissa käsiteltiin usein yhteiskunnallisia asioita, ja niiden avulla haluttiin parantaa moraaliala.

Brunowin villapuvun naismallille kaupunki on luonteva ympäristö, ja malli seisoo kontrapostoaasennossa. De Chirico asetti usein naisfiguurinsa autioille kaduille, aukioille ja kaarikäytävälle. *Levottomat muusut* -teos sijoittuu Ferraran kaupunkiin. Maalauksen taka-alalle on kuvattu taidetta tukeneen Este-perheen asuinrakennus, tehtaita piippuineen ja siilo. De Chiricon maalauksissa maailma kuvataan näyttämönä, jolla tarkoitukseton nukkenäytös esitetään.³⁹⁸ Nainen ja kaupunkitila yhdistyvät myös André Bretonin kirjoittamassa Pariisin kaduille sijoittuvassa *Nadja*-romaanissa (1928). Romaanin Nadja viihtyy kadulla, joka on hänelle ainoa oikea kokemusmaailma. Nadja oli Bretonille rakkauden, nerouden ja ihmeellisen kohde.³⁹⁹

Suurkaupunki oli tärkeä kokemustaikka tulenkantajille, joille se merkitsi 1920-luvulla sosiaalisten normien löystymistä, mistä seurasi vapaus valita miehisiä elämäntapoja. Ekspressiivistä yksilöllistä moraalikäsitystä korostanut boheemi yksilökäsitys loi perustan tulenkantajien yksilöllisille elämäntavoille, joissa rikottiin perinteisen perhekasityksen rajoja sekä kokeiltiin erilaisia rooleja ja ihmishuhteita. Naistulenkantajatkin halusivat olla itsenäisiä.⁴⁰⁰

Kodeistaan kaupunkien kaduille ilmaantuneet naiset lyhyine hiuksineen ja hameineen epäilyttivät aikalaisia, aktiiviset naiset rinnastettiin prostituutuihin. Uudet naiset pyrkivät eroon patriarkaalisen järjestelmän alistamasta naisesta kohti koulutettua, taloudellisesti itsenäistä ja yhteiskunnalliseen päätöksentekoon osallistuvaa asemaa. Suomessa keskustelu naisten yhteiskunnallisesta asemasta oli moninaista. Toisaalta naisia ihailtiin heidän elämäntapansa ja muodikkaiden vaatteidensa vuoksi, toisaalta heidän valintojaan arvosteltiin, koska heidän pelättiin hylkäävän naisen perimmäisenä tehtävänä pidetyn äitiyden. Äidin ansiotyön pelättiin pilaavan lapset sekä henkisesti että kehollisesti, koska äidillä ei ollut enää aikaa perheelleen. Yleisen ja yhtäläisen äänioikeuden

397 Klingsöhr-Leroy 2006, 32, 34.

398 Klingsöhr-Leroy 2006, 32, 34.

399 Breton [1928] 2007, passim.

400 Junttila 1998, 36; Mauriala 2005, 38, 302, 305.

saamisesta huolimatta naisten vapautta rajoittivat vanhat kansantapojen jään-
teet, joiden mukaan naiset eivät kyenneet hallitsemaan itseään eivätkä omai-
suuttaan.⁴⁰¹

Huoli naisten rappiosta oli Euroopassa näkyvästi esillä. Uuteen naiseen liitet-
ty dekadenssijätus henkilöityi kuvataiteessa kohtalokkaaseen naiseen, joka oli
kaunis, viettelevä ja tappava. Suomessa dekadenssi haluttiin vaimentaa.⁴⁰² Elin
Danielson-Gambogin (1861–1919) maalauksissa voi havaita naiskuvaan liitty-
neen muutospaineen. Hänen maalauksistaan ei löydy naisellista pahaa, joka hei-
jastaisi aikakaudelle ominaista käsitystä naisesta syntyisenä olentona. Sitä vastoin
maalaukset kapinoivat kaavamaista naiskäsitystä vastaan narsismin ja joidenkin
kiellettyjen asioiden, kuten miehisenä pidetyn tupakoinnin, kuvaamisen avulla.
Dekadenssi merkitsi suomalaisten naistaiteilijoiden teoksissa emansipoituneen
naisen kuvaa.⁴⁰³ Näen villapukua yllään kantavan naisen emansipoituneena,
koska hän seisoo yksin kaupunkitilassa. Hänen hääpukunsa on leninki, jota voi
käyttää ansiotyössä häiden jälkeen.

Useat naiskirjailijamme, kuten L. Onerva, Maila Talvio (1871–1951), Maria
Jotuni (1880–1943), Aino Kallas (1878–1956), Elsa Soini (1893–1952), Katri
Ingman (1895–1971) ja Hilja Valtonen (1897–1988), kuvailivat romaaneissaan
keskiluokkaista kaupunkielämää ja naisten sisäistä maailmaa. Osa heistä suo-
menruotsalaisten kirjailijoiden tavoin suuntautui kohti Eurooppaa ja etsi sieltä
virikkeitä työhönsä sen sijaan, että olisi korostanut kansallista kulttuuria, jos-
sa naista pidettiin miestä vähempiarvoisena. Myös elokuvissa pohdittiin uutta
naista, kuten Hella Wuolijoen (1886–1954) *Niskavuoren naiset* -näytelmässä
(1938). Elokuvassa nuorella helsinkiläisellä opettajalla oli uuden naisen tavat,
niinpä hän hurmasi Niskavuoren maatilan isännän ja perheen isän. Hurmio joh-
ti turmioon, kun Martta menetti miehensä, Aarne kotinsa ja Ilona työnsä.⁴⁰⁴

Silkkisatiini-iltapuku edustaa paluuta sota-ajasta rauhan aikaan. Nainen sei-
soo kuvassa yksin. Hän on juhlimassa, minkä vuoksi hän on teettänyt itselleen
iltapuvun ehkä ansiotyöstään saamallaan palkalla. Toisen maailmansodan jäl-
keen suomalaisten naisten elämä muuttui yhä, kun Suomi alkoi kaupungistua.
Sodan jälkeen naiset palasivat kotiin perheen pariin, kun miehet palasivat työ-
hön rintamalta. Viisi ikäluokkaa perusti perheen yhtä aikaa, jolloin syntyivät
suuret ikäluokat. Puolet naisista kävi ansiotyössä kodin ulkopuolella. Teollisuus

401 Cannelin 1935, 735; Immonen & al. 1992, 7–14; Kauhanen 1930, 946; Lappalainen 1992, 151.

402 Lyytikäinen 1998a, 8–13.

403 Konttinen 1998, 84–93.

404 Koivunen 1999, 264–267, 296.

ja palvelualat tarvitsivat työntekijöitä. Varsinaisesti Suomi kaupungistui 1960-luvulla.⁴⁰⁵

Vaateruno – surrealististyyllisenä bibelot’na lintu

Surrealististyylinen lintu-bibelot näkyi 1930-luvulla Elsa Schiaparellin myymälän sisustuksessa: asiakas astui sisään myymälään kookkaan lintuhäkin kautta, jonka yläosaan oli aseteltu lintuja lentelemään. Naisen ja lintuhäkin rinnastaminen näkyi myös kuvissa ja vaatteissa⁴⁰⁶. *Suomen Kuvalehdessä* esiteltiin surrealismista ammentanutta saksalaista muotia vuonna 1938. Aukeaman valokuvassa nainen piteli käsissään häkkiä, jonka orrella istui lintu. Nainen oli pukeutunut belle époque -tyyliseen iltapukuun, joka palasi muotiin tällä vuosikymmenellä. Belle époque -puvut koostuivat kureliiveistä ja pitkistä hameista, jotka vaikeuttivat liikkumista ja estivät porvarisnaisia työskentelemästä. Häkkiin vangittu lintu kuvasti naista, jonka yhteiskunta oli sitonut kotiinsa: hengitystä salpaava kureliivi ja pitkä hame sulki naisen sisäänsä kuin linnun häkkiin. Toimittaja totesi, että puku oli muodikas, mutta kyseenalaisti sen kauneuden⁴⁰⁷.

Surrealismissa teoksen sisältö oli esteettistä arvoa tärkeämpi, koska surrealistit kyseenalaistivat asioiden totuttuja merkityksiä. Surrealistien tavoin mielikuvitus oli Schiaparellille keino päästä ankean todellisuuden tuolle puolen. Bibelot’n aihe kumpusi ajankohtaisista yhteiskunnallisista asioista, joihin kaivattiin muutosta. Toisin kuin André Breton, Schiaparelli ei liittynyt jäseneksi kommunistiseen puolueeseen. Schiaparelli kuului syntyperältään Italian aatelisluokkaan, ja hän kannatti sekä kuninkuutta että demokratiaa. Hän vastusti Saksan kansallissosialismia ja kannatti naisemansipaatiota.⁴⁰⁸

Villapuvussa linnut ovat muuttuneet napeiksi. Silkkisatiini-iltapuvussa nainen on käynyt läpi metamorfoosin linnuksi. Disfunktio muutti surrealistisen teoksen roolia, identiteettiä, mittakaavaa ja asiaan liittyneitä miellejohdoksia. Surrealistinen teos oli ristiriidassa totutun merkityksensä kanssa muutetulla kontekstillaan.⁴⁰⁹ Surrealismissa korostettiin teosta argumenttina, jossa ilmeni sekä ihmeellinen että arkinen. Surrealistit arvottivat uudelleen vartalon sekä vartaloa verhonneet muotivaatteet ja asusteet. Esimerkkinä vaateen ja varta-

405 Utrio 2006, 101–105.

406 Elokuu on vielä kesää 1946, 15.

407 Pukeudu kauniisti – varo muotia 1938, 1572.

408 Schiaparelli 1954, 95–96; White 1995, 20, 164.

409 Martin 1996, 107–109.

lon uudelleen arvottamisesta voi käyttää vartalon ja toimiston sekä vaateen ja huonekalun sulautumista yhteen Schiaparellin ja Salvador Dalin *Desk-jakkupuvussa* (kuva 2). Jakkupuvun taskut olivat kirjoituspöydän laatikoiden muotoiset, ja niissä oli nappien sijaan vetimet, jolloin naisvartalo assosioitui kirjoituspöytään.⁴¹⁰ Vaate muuntui uuden naisen työvälineeksi, mukana kulkeneeksi toimistopöydäksi. Tällä tavoin vaate voi tuoda julki naisemansipaation tavoitteen tasa-arvosta.

Schiaparelli ja Dali olivat alojensa edelläkävijöitä surrealismin visuaalisessa ilmentämisessä. Schiaparellin ystävyys- ja ammattisuhteet surrealisteihin sekä hänen suunnittelemiensa vaatteiden ilmentämät yhteiskunnalliset kannanotot olivat yleistä toimintaa 1930-luvulla. Hänen eurooppalaisen yläluokan parissa muotiin tullut yksilötyylinsä rakentui miehisistä jakkupuvuista, joissa oli leveä olkalinja ja kapea lantio, sekä surrealististyyllisestä bibelot'sta. Hän seurasi ajankohtaisia taidesuuntauksia, muttei eritellyt syytä surrealismin valintaan.⁴¹¹

Havaitsin villapuvun lintunappien muodoissa yhteyden Schiaparellin suunnittelemaan lintuaiheiseen iltapukuun (1934, kuva 38). Schiaparellin suunnittelemaan lintuaiheiseen iltapukuun kuului pöyhkeistä sulista valmistettu keppi, kuin jättiläismäinen valkea kyyhkynen. Keppi harhauttaa katsojaansa: siivet näyttävät lähes aidoilta, mutta tarkka katsominen paljastaa ne epäaidoiksi. Valokuvan otti Schiaparellin ystävä Man Ray. Schiaparellin suunnittelema keppi muodostaa naisen ympärille suojelevan siipiparin. Hän suunnitteli myös *The Bird Silhouette* -malliston (1934), johon kuului siivellisiä baskereita, sii-



Kuva 38. Elsa Schiaparellin suunnittelema lintuaiheinen iltapuku, 1934 (Man Ray 1934. Baudot 1997b, [23]). Mielikuvitus oli Schiaparellille keino päästä ankean todellisuuden tuolle puolen. Hän käytti kyyhkys-bibelot'ta rauhan symbolina.

⁴¹⁰ Martin 1996, 107–114.

⁴¹¹ Evans 1999, 3; Martin 1996, 206–207; Schiaparelli 1954, 49.

pimäisiä olkalinjoja, keeppejä, kauluksia ja helmoja sekä kanarialintujen, papukaijojen ja flamingojen sulkia⁴¹².

Schiaparellin lintuaiheisen iltapuvun nilkkapituisessa hameosassa on keskellä edessä antiikin Kreikan veistosten draperioiden kaltainen viuhkalaskos. Schiaparellin iltapuvussa toistuvat samat elementit kuin villapuvussa: draperia on hameosassa eräänlaisena antiikin Kreikan veistotaiteesta muistuttavana jallustana surrealististyylliselle kyyhkys-bibelot'ille. Schiaparelli on kuvassa kääntänyt katseensa kohti vasenta reunaa. Taustana on monokrominen betoniseinä ja -lattia kuten villapuvun kuvassa. Toisin kuin villapuvun kuvassa, tässä kuvassa varjo lankeaa väärään suuntaan eli mallin eteen päivänpaisteen jäädessä mallin taakse, mikä tekee kuvaan oudon tunnelman. On kuin hyvät ajat olisivat takanapäin ja edessä odottaisi synkeä tulevaisuus. Euroopassa elettiin ennen toista maailmansotaa epävarmaa aikakautta. Schiaparellia kauhistutti Mussolinin valtaannousu ja Euroopan maiden kiristyneet välit. Niinpä hänen myymälänsä näyteikkuna somistettiin rauhanikkunaksi, jossa valkoiset rauhankyyhkyset⁴¹³ lentelivät. Yksi linnuista istui näyteikkunassa oliivinoksa nokassaan.⁴¹⁴

Aikakaudelle olivat ominaisia taideteokset, joissa eri alat – kuten valokuvaus, maalaus ja vaatetussuunnittelu – yhdistyvät. Muotitaiteilijat seurasivat kiinnostuneina taiteen kehitystä, ja he jopa ostivat André Bretonilta taidereportteja. Muoti esitettiin lehdistössä taiteena, ja Schiaparelli rinnasti vaatetussuunnittelun taiteeseen. Vaatetussuunnittelussa oli tärkeintä taiteellinen vaikutelma myyntimäärän sijaan.⁴¹⁵

Surrealististyylisten vaatteiden suosiota kasvattivat Pariisissa järjestetyt näyttävät surrealistiset naamiaiset, joissa vieraat olivat pukeutuneet muotitaiteilijoiden luomuksiin. Naamiaisia järjestettiin myös Suomessa.⁴¹⁶ Useat muotitaiteilijat joko järjestivät omia juhliaan tai suunnittelivat puvustuksia toisten juhliin, joihin hekin osallistuivat. Schiaparelli ja Dali suunnittelivat pukuja juhliin ja osallistuivat niihin itsekin. Schiaparelli solmi näissä tilaisuuksissa sekä ystävyysettä ammattisuhteita. Myös surrealistit järjestivät naamiaisia. Juhlat järjestettiin huolellisesti: niihin kirjoitettiin juonet, joita harjoiteltiin etukäteen. Naamiais-

412 Schiaparelli 1954, 72; Seeling 2001, 163; White 1995, 140, 143.

413 Raamatun Vanhassa testamentissa Nooa laski arkistaan kyyhkysiä etsimään veden keskeltä kuivaa maata. Löydettyään etsimänsä kyyhkyset palasivat arkkiin oliivipuun oksat nokissaan viestintuojina. Vuonna 1896 renessanssin kokeneissa olympialaisissa otettiin tavaksi lähettää lentoon kyyhkysparvi viemään viestiä Olympian tulen syttymisestä.

414 Schiaparelli 1954, 107–108.

415 Schiaparelli 1954, 75

416 Kangas 1933, 106; Martin 1996, 200, 219.

ten suosiota kasvattivat surrealismiin saama julkisuus sekä yleinen huoli yhteiskunnasta.⁴¹⁷

Surrealististyylliset vaatteet olivat naamioita, joilla rakennettiin uutta naista. Schiaparellin vaatteiden yhteiskunnallisuus ilmeni uuden naisen naisellisuuden etsintänä humorististen naamioiden avulla. Uutena aikakautena kiinnostuttiin toiseudesta. Identiteettiä havainnoitiin visuaalisen kautta, joka oli kuva itsestä toisena. Schiaparellin vaatteet avasivat pukeutujan eteen kuvan muodikkaasti pukeutuneesta toisesta, joka peilikuvan tavoin heijasti takaisin näkemyksen itsestä. Yksilöllisyys oli – ja on yhä – kuva, jonka kautta voi tuoda itsensä esiin. Lehdistö piti Schiaparellin luovuudesta.⁴¹⁸ Myös villapuvussa ja silkisatiini-iltapuvussa voi nähdä miehisen pelkistetyn pohjan, jossa lintu-bibelor't ilmentävät naisellisuuden etsintää humoristisuuden avulla. Pukuja esittelevät naiset ovat pukeutuneet muodikkaasti. Samalla he heijastavat katsojille näkemystä itsestään: puvun miehinen pohja ja lintu-bibelor' ehkä rauhan ja/tai emansipoituneen naisen symboleina muodostavat uuden yhteiskunnallisesti aktiivisen naisen representaation. Vaateruno loihti naisten eteen kuvan itsestä, kun puku poikkosi surrealististyyllisellä bibelor'lla aikakauden kollektiivisesta pukeutumistyylistä ja antoi kantajansa kokeilla liittymistä toiseen ryhmään.

Silkisatiini-iltapuvun pääntie toistaa Schiaparellin suunnitteleman surrealististyyllisen mustan iltapuvun kauluksen siivenmuotoja (1949, kuva 39). Horst P. Horstin ottamassa valokuvassa nuori naismalli on kuvattu profilista. Hänen päänsä on suljettu mustan verkon sisään kuin häkkiin. Kasvojen sivuilla avautuvat virtaviivaiset mustat siivet kuin pääskysellä. Sekä Schiaparellin iltapuvun että silkisatiini-iltapuvun yläosissa käytetään



Kuva 39. Elsa Schiaparellin suunnittelema musta iltapuku, 1948 (Horst P. Horst 1948. Baudot 1997b, [79]). Surrealististyyllisten vaatteiden muodot virtaviivaistuivat toisen maailmansodan jälkeen.

⁴¹⁷ Evans 1999, 25–26.

⁴¹⁸ Evans 1999, 4–28; Seeling 2001, 149, 157; White 1995, passim.

lintuaihetta samankaltaisesti: pukujen linnunsiivet ovat mittasuhteiltaan suuret verrattuna pukujen muiden osien mittasuhteisiin. Iltapuvuissa muoti sai ilmetä selkeästi, Ahde-Kjälmanin mukaan iltapuvun tuli olla käyttäjänsä yksilötyylin mukainen.⁴¹⁹

Schiaparelli ei kertonut, miksi hän käytti lintu-bibilot, vaan totesi, että halusi vaateen olevan kuin uni. Hän rinnasti vaate suunnittelun taiteeseen, mutta piti sitä vaikeana taiteenmuotona. Vaadittiin useita yrityksiä, ennen kuin vaatteesta tuli sellainen kuin hän halusi. Lisäksi muotitaiteilija joutui luovuttamaan teoksensa ostajalle eikä hän voinut hallita teoksensa käyttöä. Ostajalla oli valta tulkita vaatetta haluamallaan tavalla. Schiaparellin mukaan vaatteesta tuli vieraan hallussa useimmiten yhden tekevä tai vääristymä hänen alkuperäisestä pyrkimyksestään.⁴²⁰

Surrealististyyllisiä lintu-bibilot-vaatteita suomalaisissa aikakauslehdissä

Suomalaisen virallisen taide-elämän suhteet Pariisiin ja modernismiin olivat vaikeat 1930-luvulla, jolloin Suomi ja Saksa olivat läheisessä kulttuuriyhteydessä. Siitä huolimatta pariisilaista muotia seurattiin Suomessa, mistä kertoivat lukuisat artikkelit ja artikkeleiden yhteydessä julkaistut kuvat. Suomalaiset saivat tietoa pariisilaisesta muodista aikakauslehtien sivuilta. Suhtautuminen muotiin vaihteli lehdestä toiseen. *Kotiliedessä* kehoitettiin seuraamaan muotia maltilla. Useimmiten muotiorjuudesta moitittiin maalaisnaisia, koska kaupunkilaisnaiset käyttämien pukujen ei nähty sopivan heille.⁴²¹

Surrealististyyllisiä lintu-bibilot-vaatteita ja -hattuja esiteltiin suomalaisessa lehdistössä 1930-luvun lopulta lähtien, tosin surrealismia ei mainittu nimeltä, vaan siihen viitattiin sanalla mielikuvituksellinen, jota myös Elsa Schiaparelli käytti elämäkerrassaan. Siri Gritzay kirjoitti helmikuussa 1936 *Eeva*-lehteen artikkelin pariisilaisesta muodista, jonka yhteydessä hän esitteli Schiaparellin suunnitteleman jakkupuvun. Pukua yllään pitäneen mallin päähän oli piirretty musta kolmikolkkahattu, jonka dekoraatioina oli kimppu strutsinsulkuja. Aukeaman kuvissa esiteltiin muitakin pariisilaisten muotitaiteilijoiden suunnittelema sulkahattuja, joita voi luonnehtia surrealististyyllisiksi niiden mielikui-

419 Ahde 1948, 246.

420 Schiaparelli 1954, 46.

421 Vehkalahti 2000, 135, 142.

tuksellisten muotojen ja sulka-bibelot’iden vuoksi. Kookkaat sulat oli aseteltu hattujen etuosiin diagonaaliin kuin sulkakynät paperiarkille.⁴²²

Kotiliedessä esiteltiin naisten surrealististyylistä hattumuotia. Esiteltävät hatut ja koristeet oli valinnut sekä suunnitellut Sylvia Korpela vuonna 1939. Kirjoituksen yhteydessä oli kuva hatusta, joka muodostui isosta hortensiankukinnosta. Hortensiankukinnolle oli lennähtänyt pääskynen, joka näytti lähes aidolta. Kirjoittaja varoitti lukijoitaan liioittelevasta muodista, siitä huolimatta hän piti linnunsiipikoristeita tyylikkäänä jopa aamupäiväpuvun kanssa:

Ovatko hatut ennenkin näyttäneet yhtä hurmaavan keväisiltä kuin tänä vuonna? Nuo keveiden harsojen ja suloisten kukkien muodostamat laitokset ovat kaupunkilaisen silmissä, joilta itse suuren luonnon keväinen puhkeaminen menee miltei näkemättä, kuin vappu itse! / Olet ihastuttava, sinäkin pieni laitos, jossa en voi nähdä muuta kuin pelkkiä kukkia ja ison harson. Olet kuitenkin niin kaukana minun ’tavallisen ihmisen’, työmyyrän muista tamineista, ettei Sinua kannata ruveta edes lähemmin tutkimaan. Mutta entä Sinä, viereinen [hortensia ja pääskynen -hattu]? Suostuisitko Sinä tulemaan minun viime vuodelta peräisin olevan kävelypukuni kanssa simalasin ääreen?⁴²³

Surrealististyyllisissä päähineissä toteutettiin mitä erikoisimpia asioiden dislokaatioita, kun hummerit, leivonnaiset ja lampaanlavat muuttuivat hatuiksi. Tavanomaisesti hatut merkitsivät juhlallisuutta, säätystä tai arvoasemaa. Surrealismissa hattua korvanneella asialla tai hatulla, joka näytti joltain asialta, oli symbolinen merkitys. Hattuna käytetty miniatyyrituoli ei viitannut ainoastaan huonekaluun, vaan asetti istumisen humoristiseen merkitykseen siirtämällä tuolin totutulta paikaltaan uuteen paikkaan päällel.

Surrealististyyllisiä vaatteita näkyi aikakauslehtien sivuilla myös toisen maailmansodan aikana ja sodan jälkeen. Linda Eerikäinen kirjoitti vuonna 1942 *Kuva*-lehteen artikkelin, jonka yhteydessä oli kuva linnulla koristetusta panamahatusta. Hatun lietiin oli kiinnitetty aidon näköinen lintu, joka oli levittänyt pitkät ja kapeat siipensä auki. Eerikäinen kirjoitti, miten hatuilla etsittiin liikkuma-alaa mielikuvitukselle. Hän kirjoitti mielikuvituksen tärkeydestä sota-ajasta huolimatta, muttei maininnut surrealististyyllisen lintu-bibelot’n vaikutusta

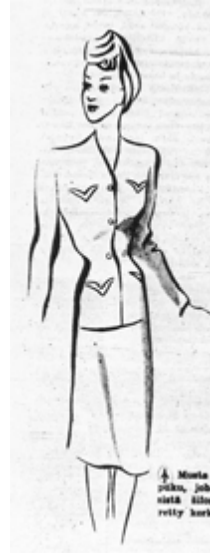
422 Gritzay 1936, 20–21.

423 Monivivahteinen kesähattu 1939, 350–351.

hattumuotiin: ”Mutta keskellä mitä vakavinta maailman yleistilaa näyttää naisellisen iloinen ja terve elämänhalu jälleen pyrkivän esiin ja et-sivän itselleen ilmaisumuotoja ja mielikuvituk-selle liikkuma-alaa – koruttoman pukeutumis-muodin ohella – kesähatussa.”⁴²⁴

Suomalaiset muotitaiteilijat saivat vaikutteita Pariisiin lisäksi Tukholmasta. Eerikäinen esitteli tukholmalaista muotia *Hopeapeilissä* vuonna 1944. Kirjoituksen yhteydessä oli piirros Mea-muotiliikkeen jakkupuvusta, jossa oli linnun-muotoiset taskunsuut (kuva 40). Taskunsuiden muodot on pelkistetty aaltomaiseksi viivaksi, ku-ten Schiaparellin silkkipuvun kauluksen ja Aili Salli Ahde-Kjälmanin silkki satiini-iltapuvun pääntien siivet. Eerikäinen kirjoitti ruotsalaisen muodin tyrmäävyydestä värikkyudessa ja deko-raatioissa. Eerikäinen eritteli artikkelissaan suo-malaisten ja ruotsalaisten vaatteiden estetiikkaa pitämällä sotaa käyneen maamme vaatetusta yk-sinkertaisena sekä puolueettomana pysytelleen Ruotsin muotia monipuolisena. Hän ei eritellyt Mea-muotiliikkeen jakkupuvun lintuaihetta eikä maininnut surrealismia.⁴²⁵ Ehkä Eerikäisen vaikenemiseen vaikutti lintuaiheen pelkistynyt muoto ja liittyminen Suomen taideteollisuuden suosimaan luontoaiheeseen. Halmstad-ryhmä järjesti yhä taidenäyttelyitä Ruotsissa, mutta ryhmän jäsenet suuntautuivat te-oksissaan surrealismista kohti ei-surrealistista ilmaisua⁴²⁶.

Vuonna 1946 *Muotikuva*-lehdessä esiteltiin kuva Jeanne Paquinin (1869–1936) salongin suunnittelemasta surrealististyyllisestä lintuhatusta. Hattu muo-dostui rykelmästä pelkistettyjä ja tummia siipensä auki levittäneitä lintuja, jot-ka kehystivät mallin kasvoja. Puvussa toteutui myös toinen surrealististyylinen piirre, kun puvun hameosan draperiat toimivat taskuina.



Kuva 40. Tukholmalaisen Mea-mymälän jakkupuku, 1944 (Linda Eerikäinen 1944. Viiva 1944b, 20). Muodin avulla yksilö korosti itseään turvallisesti, sillä muodikas pukeutuminen koettiin soveliaaksi kaupunkilaisnaisil-le 1930–1950-luvuilla. (Simmel 2005, 101–111; Simmel 1986, 26–74.)

424 Viiva 1942, 23.

425 Viiva 1944b, 20–21.

426 Ekdahl 2014.

Villapuvun ja silkkisatiini-iltapuvun lintu-bibelot't yhdistyivät draperioihin naisvar-talolla bricolagen keinoin: lintu sai uuden merkityksen naisen yhteiskunnallisen aseman symbolina, mistä syntyi vaateruno. Vaateru-nossa draperian voi nähdä liittävän naisen menneeseen länsimaisen kulttuurin kultakau-teen, kun taas lintu symboloi ehkä naisen va-pautuvaa asemaa yhteiskunnassa.

Nainen hoivaavana luontoäitinä

Linda Eerikäinen piirsi teatteripuvun *Muoti-kuva*-lehteen vuonna 1945 (kuva 41). Naisella on yllään kaksiosainen puku, jossa on paita-mainen yläosa sekä poimutettu, kellotettu ja viistottu polvipituinen hame. Vyötäröä kier-tää kapea vyö. Mallin olkapäät korostuvat yläosan vaateen satulaleikkauksen vuoksi. Lantiolla on kookas surrealististyylinen vii-niköynnöksenlehti-bibelot, jonka haarakkeet ja lehtiruoteet on toteutettu vanukirjonnalla. Kyseessä voi olla kaksi tyyliteltyä lehteä, mut-ta katsoja voi nähdä vaatteessa vain yhden hal-kaistun lehden, jonka alta ryöppyy hameen poimutus uusklassistisena draperiana.

Seuraavan vuoden tammikuussa julkaistiin *Muotikuva*-lehdessä Eerikäisen piirros villa-



Kuva 41. Linda Eerikäisen suunnittelema teatteripuku, 1945 (Lin-da Eerikäinen 1945. Rippikoulusta naistenkutsuihin 1945, 11). Viini-köynnöksenlehden alta ryöppyyä uusklassistinen draperia. Teatteri-puku lukeutui iltapäiväpukuihin. Iltapäiväpuvun tuli olla pitkähi-hainen, väriltään hillitty ja valmis-tettu silkistä. Iltapäiväpukuun yh-distettiin sormikkaat, käsilaukku ja hattu. (Kangas 1933, 43, 105.)



Kuva 42. Linda Eerikäisen suunnittelema villapuku, 1946 (Linda Eerikäinen 1946. Kätevä nainen valmistaa Sorja-kaavan avulla juhlapukunsakin 1946, 24). Pukeutumista säädeltiin 1930–1950-luvuilla tarkoilla ohjeilla, joita annettiin aikakauslehtien sivuilla ja pukeutumisoppaissa. Naiset käyttivät jakkupukuja päivisin klo 17:ään asti. Jakkupuvuista käytettiin useita eri nimityksiä: kävelypuku tai arkipuku. Jakkupukua käytettiin kodin ulkopuolella. Aamupäivisin käytetty puku oli yleensä valmistettu vaatimattomammasta materiaalista kuin iltapäivällä käytetty puku. (Ahde 1948, 244, 246; Ivalo 1948, 198; Kangas 1933, 39, 103.)

puvusta (kuva 42). Villapuku on yksiosainen, ja siinä on tikkauksella tehostetut leikkaussaumata yläosassa, pyöreät taskut sekä jatkettu olkasauma. Puvun katkaisee vyö, joka kokoaa puvun väljyyden yhteen, jolloin puvun alaosaan muodostuu uusklassistinen draperia. Jakkumaisessa yläosassa on kiinnittiminä viiniköynnöksenlehdenmuotoiset napit, jotka muodostavat pukuun surrealististyyllisen bibelot'n.

Myös tammenlehdet toimivat koristaiheina ja kiertävät taskunsuita sekä vyötäröä. Eerikäinen piirsi syksyllä 1945 *Hopeapeili*-lehteen kuvan redingot-mallisesta polvipituisesta takista (kuva 43). Takkiin pukeutunut nainen kulkee ka-



Kuva 43. Linda Eerikäisen suunnittelema redingot-takki, 1945 (Linda Eerikäinen 1945. Viiva 1945e, 18). Tammenlehdet koristavat taskunsuita ja olkapäitä.

tua kevein askelin sulkahattu päässään, sormikkaat käsissään ja korkokengät jaloissaan. Väljässä takissa on pystykaulus, taskut, istutetut hihat ja leveä vyö. Takin alaosaa on viistottu siten, että vaatteeseen muodostuu uusklassistinen draperia. Paikkataskuja reunustavat vertikaalit ja diagonaalit surrealististyylliset tammenlehti-bibelot't. Tammenlehdet koristavat myös takin olkapäitä, joiden alle lehdet on piirretty diagonaaliin kuin epoleteiksi.

Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelema lehtipuku ikuistettiin vuonna 1948 valokuvaan, jossa on kuva kuvassa (kuva 44). Huoneen seinällä on pyöreä



Kuva 44. Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelema lehtipuku, 1948 (Pietinen 1948. Museovirasto 62341). Tammenlehtiä liivivyössä.



Kuva 45. Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelema iltapuku, 1950-luku (Museovirasto 2004096: 1a–b). Alaosan draperia kohottaa yläosan ruusubibelot'n ilmaan. Uudella aikakaudella naisten asema kuluttajina liitti heidät muodin muutoksiin.

peili, josta heijastuu naisen kasvot ja vartalon yläosa kuin vanhassa aristokraatin muotokuvassa. Nainen on seisahtanut kirjahyllyn eteen, ja hän katsoo itseään peilistä. Hänellä on päässään pyöreä hattu, jossa on suippo pää. Hatussa on myötälaskoksia ja pieniä korumaisia dekoraatioita kiinnittämässä myötälaskokset toisiinsa. Naisella on vasemmassa kädessään valkoinen sormikas, jossa on tumma sisäpuoli. Vaalea puku myötää vartaloa ja yltää pohkeisiin. Puvussa on kimonohihat ja vyötäröä kiertää liivivyö, joka on koristeommeltu täyteen surrealististyyllisiä poimureunaisia tammenlehti-bibelot'ita.

Puiden ja viiniköynnöksen ohella myös ruusunlehdet ovat vaatteiden dekoraatioina. Ahde-Kjälman suunnitteli 1950-luvulla silkkisen iltapuvun (kuva 45). Sen



Kuva 46. Kaarlo Forsmanin suunnittelema sametti-iltapuku, 1953 (Maja Eklöf 1953. Tanssin, tanssin 1953, 27). Lantiolle on toteutettu hopeinen saniaisenlehti.

yläosa on toteutettu mustasta pitsistä, johon on kuvattu surrealististyyllisiä ruusu-bibelot'ita. Pitsiyläosan alareuna on leikattu viistoon ruusunlehtien reunoja myötäillen. Puvun useasta kangaskerroksesta koottu uusklassistinen alaosa muodostaa höyhenenkevyen tylliunelman ja näyttää kuin puku kohottaisi kantajansa ilmaan.

Hopeapeili-lehdessä vuonna 1953 esitellyssä valokuvassa Sirkka Stenberg on pukeutunut Kaarlo Forsmanin suunnittelemaan sametti-iltapukuun (kuva 46). Stenberg seisoo antiikin Kreikan arkaaisen kauden kore-patsasta jäljittelevän kipsiveistoksen edessä. Sametti-iltapuvun yläosa myötäilee vartaloa. Nilkat peittää vää alaosaa on poimutettu, kellotettu ja viistottu, mikä muodostaa uusklassistisen draperian. Puku toistaa new look -tyylin tiimalasimaista siluettia.

Puvun sivulla lantiolla kurkkii selän takaa surrealististyylinen hopeinen saniaisenlehti-bibelot. (Tässä luvussa käsiteltävien vaatteiden analyysi on liitteessä C: *Kasvi-bibelot-kategorian Paikannusmuistiinpanot* ja *Yksityiskohtaiset muistiinpanot*.)

Naisen yhteiskunnallista asemaa pohditaan näytelmissä ja muodissa

Suomi oli ennen toista maailmansotaa muuttumassa pohjoismaiseksi demokraatiaksi tasaisen elintason nousun myötä. Keskiluokka kävi ansiotyössä. Uudesta aikakaudesta huolimatta osa naisista oli yhä kotona. Keskiluokan tuli huomioida pukeutumisessaan asemansa työssä ja kotona.⁴²⁷ Linda Eerikäisen piirtämän teatteripuvun (1945) valintaan vaikutti näytäntö ja istumapaikka. Teatteripuku oli tarkoitettu keskiluokkaiselle naiselle, jolla ei ollut varaa tai tahtoa istua par-

427 Utrio 2006, 85–94.

haimmilla paikoilla lähellä näyttämöä. Georg Simmel liitti uuden aikakauden muodin keskiluokkaan, hänen mukaansa yhteiskuntaelämä vaihteli nopeimmin juuri sen parissa, koska yläluokka oli arvoiltaan vanhoillinen ja alaluokan arvot muuttuivat hitaasti. Kehityksen ripeyden vuoksi keskiluokka sai etumatkaa muihin luokkiin nähden, mikä hyödytti vaatetusalaa. Tuotteita alettiin valmistaa, jotta syntyisi uusia muoteja. Mitä nopeammin muoti vaihteli, sitä edullisemmiksi tuotteet muuttuivat ja sitä enemmän kuluttajat ostivat.⁴²⁸

Ei ole tiedossa, minkä näytelmän vuoksi Eerikäinen piirsi teatteripuvun. Suomalaiset näytelmäelokuvat puhuttelivat katsojiaan ajankohtaisilla aiheilla ja osallistuivat samalla kansallisen identiteetin rakentamiseen. Elokuvissa ja näytelmissä kuvattiin vanhoillisesti naisten yhteiskunnallista asemaa. Esimerkiksi Toivo Jalmari Särkän (1890–1975) *Suomisen perhe* -elokuva (1941) esitti suomalaisen yhteiskunnan malliyksikköä, jonka äitihahmo oli yksinkertainen ja turhamainen kotirouva.⁴²⁹

Eerikäinen piirsi teatteripuvun naiselle, joka oli matkalla teatteriin yksin. Suomessa sukupuolten välinen tasa-arvoistuminen oli alkanut edetä 1800-luvun lopusta lähtien. Äänioikeus oli myönnetty naisille vuonna 1906. Kirjallisuuden naiskuva muuttui miestä innoittavasta kotia hoitavasta naisesta 1900-luvun puolella miehelle vaaralliseksi viettelijäksi. Vuonna 1929 hyväksyttiin sukupuolten tasaveroinen oikeus omaisuuteen ja lapsiin. 1930-luvulla suosittiin vahvan naisen tyyppiä. Ihanteena oli työteliäs ja eettisesti vahva äitihahmo, kuten Frans Eemil Sillanpään (1888–1964) *Miehen tie* -romaanissa (1932).⁴³⁰ Eerikäisen mallin seuralaisen puuttuminen voi viitata naisen siviilisäättyyn: hän eli ehkä itsenäistä elämää ja kykeni elättämään itsensä ansiotyön avulla. Eerikäinen halusi ehkä vähentää uutta naista kohtaan tunnettua epäluuloa teatteripuvullaan.

Eerikäisen piirtämän teatteripuvun naisella on hiustensa peittona huivi. Huiveja käytettiin Euroopassa toisen maailmansodan aikana yleisesti, koska päähineiden käyttöä ei säännöstelty⁴³¹. Ennen toista maailmansotaa eurooppalaisessa muodissa ammennettiin kansanpuvuista, joiden käyttö oli vähentynyt 1800-luvun lopulla. Bo Lönngqvistin mukaan kansanpuvuista ja kansallispuvuista haettiin ainekset kehon, vaatetuksen, asenteiden, ideologioiden sekä vallan tai vallanpuutteen demonstraatioiden symboleille. Niinpä vaatteet voivat toi-

428 Simmel [1923] 1986, 30–69; Simmel [1895–1917] 2005, 109.

429 Reijonen 1943, 10–11; Salmi 2003, 452, 461; Teatteri, kirjallisuus, musiikki, elokuvat 1940, 20–21; von Bagh 2007, 177, 205.

430 Korhonen 2003b, 216; Lyytikäinen 2003, 294–302.

431 Ewing 2001, 144.

mia sekä yhteiskunta-arvostelun että politiikan ja vallan luomina symboleina, joista voi tulla muotia.⁴³²

Kansallissosialistisessa Saksassa partiilaisen muodin seuraaminen väheni ennen toista maailmansotaa, jolloin tirolilaiset kansanpuvut, kuten kellohelmainen dirndli, tulivat muotiin. Naisille suunnatuissa kansallissosialistien hallitsemisessa aikakauslehdissä painotettiin rotevaa kehonkuvaa ja perinteisiä arvoja. Naisia varotettiin laihtumasta liikaa, ettei heidän hedelmällisyytensä heikkenisi. Propagandaan kuului ihanne nuorekkaasta, ruskettuneesta ja terveestä Schwartzwaldin neidosta pukeutuneena kansanpukuun sekä olkipäähineeseen. Kansallissosialistit halusivat saksalaisten naisten olevan järkeviä kuluttajia, jotka ostaisivat saksalaisia tuotteita. Vähitellen saksalainen kansanpuku otettiin käyttöön myös Ranskassa koristeommeltuina kukkareunoina, kuvioneuleina ja kaksisävyisinä lodenvillapukuina. Jopa Windsorin herttua ja herttuatar pukeutuivat saksalaiseen kansanpukuun Alpeille tekemällään häämatkalla vuonna 1937.⁴³³ Myös Suomessa huomioitiin kansallinen vaatetustyyli, jota eriteltiin useissa artikkeleissa.

Eerikäisen piirros teatteripuvusta on asetettu wieniläistä muotia esittelevälle aukeamalle. Eerikäinen piti Wieniä huomattavana muotikeskuksena, joka sai vaikutteensa Pariisista. Wieniläisten tapa soveltaa rohkeaa pariisilaismuotia arkivaatteisiin miellytti Eerikäisen mukaan pohjoismaalaisia selkeydellään: partiilaiset vaatteet sopivat yläluokalle, kun taas Tonavan maiden vaatteet sopivat keskiluokalle.⁴³⁴

Syyskuussa 1939 syttyi toinen maailmansota. Saksalaiset joukot miehittivät Pariisin kesäkuussa 1940, jolloin osa salongeista sulki ovensa ja muotitaiteilijat pakenivat Amerikan Yhdysvaltoihin. Elsa Schiaparelli oli ärsyttänyt kansallissosialisteja arvostelemalla Hitleriä julkisesti, minkä vuoksi hänen oli paettava. Kuitenkin hänen salonkinsa pysyi toiminnassa, mutta tuotantoa vähennettiin. Salongin johdossa oli suomalainen Irene Dana. Suomen kansalaisuuden vuoksi saksalaiset jättivät hänet rauhaan. Saksa yritti pakottaa partiilaisen vaatetusalan muuttamaan, koska Berliinistä ja Wienistä oli tarkoitus muodostaa Euroopan uudet kulttuuripääkaupungit. Chambre Syndicale de la Couture Parisiennen puheenjohtaja Lucien Lelong (1889–1958) sai torjuttua aikeen, ja saksalaiset

432 Lönnqvist 2008, 21–22; Seeling 2001, 140.

433 Evans 1999, 19; Steele 2006, 266; Walford 2008, 11–25.

434 Viiva 1940, 38.

tyytyivät ohjaamaan jäljelle jääneen ranskalaisen vaatetusalan tuotannon sekä tulot kolmannen valtakunnan hyväksi.⁴³⁵

Paettuaan Amerikan Yhdysvaltoihin Schiaparelli kiersi luennoimassa vaatetusalaista eri kaupunkien tavarataloissa ja naistenkerhoissa. Luentokiertueen tarkoituksena oli estää vaatetusalaan kuihtumasta. Hänen vaatetussuunnittelunsa liittyi hyväntekeväisyyteen ja myötätunnon osoittamiseen heikossa asemassa olevia kohtaan. Suomen käymien sotien aikana hän liitti suunnittelemiinsa vaatteisiin suomalaista kirjontaa ja myi suomalaisia esiliinoja. Lisäksi Schiaparelli lähetti Suomeen vauvanvaatteita, joita hänen työntekijänsä valmistivat vapaa-ajallaan.⁴³⁶

Sotavuosina Pariisin muotiin vaikuttivat maalaisromantiikka ja belle époque. Kansallissosialistit sensuroivat harvoin historiallisia elokuvia, mikä toi muotiin historialliset tyyli. Hameet olivat kapeita ja olkalinja leveä, mikä sai lantion näyttämään kapealta. Pääntiet olivat pieniä ja paitapuserot suosittuja.⁴³⁷

Suomessa vaatetusta jouduttiin säännöstelemään kangaspulan vuoksi. Kaarlo Forsmanin salonki selviytyi sotavuosista, koska Ranskasta tilatut kankaat ehdittiin toimittaa ajoissa perille. Sota-aika aiheutti pulaa ruoasta ja tavaroista. Säännöstely aloitettiin vuonna 1939, ja se vaikutti naisten elämään, koska kotirintama sai selvitä armeijalta ylijääneillä tavaroilla, kankailla ja ruoalla. Sota-aikana ei mietitty, miltä vaate näytti, vaan mistä vaatteita saisi. Kankaat joutuivat kortille vuonna 1940, mikä ei taannut, että kankaita olisi ollut kaupoissa riittävästi. Säännöstelyyn omaksuttiin saksalainen pistejärjestelmä, joka toimi myös Suomessa. Aluksi säännöstely oli lievää, mutta sitä tiukennettiin sodan aikana useita kertoja. Naisten vaatetus- ja jalkinekortti sisälsi 150 pistettä. Pisteet riittivät, jos vanhoja vaatteita osasi korjata. Pula paheni jatkosodan aikana, jolloin kaupoista loppuivat myytävät tuotteet. Silloin eivät enää ostokorttien pisteetkään auttaneet asiakasta. Musta pörssi oli tavallinen hankintatapa, etenkin vaatetustarvikkeita myytiin salaa. Toinen suosittu kaupankäyntitapa oli vaihtokauppa.⁴³⁸

435 Schiaparelli 1954, 117–119; Steele 2006, 263–267; Walford 2008, 143–144; White 1995, 189–190.

436 Schiaparelli 1954, 115–119; Steele 2006, 264–270; White 1995, 185.

437 Kopisto 1997, 42–43; Steele 2006, 265–266; Walford 2008, 144–145.

438 Lappalainen & Almay 1996, 18; Utrio 2006, 85–94.

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemat surrealististyylliset kasvi-bibelot-puvut hyväksyttiin osin ehkä siksi, että bibelot’iden aiheet liittyivät suomalaiseen taideteollisuuteen. Akseli Gallén-Kallela oli valinnut Pariisin maailmannäyttelyn (1900) Suomen paviljongin huonekaluihin ja tekstiileihin dekoraatioksi kuusenhavukuvion. Muita maailmannäyttelyn kasviaiheita olivat olleet männynhavu, kävyt ja vaahteranlehti, jota Arabia käytti 1900-luvun alkuvuosikymmeninä *Fennia*-sarjan astioissaan. Arabia painoi astioihinsa kansainvälisesti suosittua vineta-kuviota, joka oli viiniköynnösdekoraatio.⁴³⁹ Viiniköynnöksenlehdet jakautuvat kolmeen haarakkeeseen, kuten Linda Eerikäisen piirtämien teatteripuvun ja villapuvun (kuvat 41 ja 42) bibelot’it.

Kasviaiheiset dekoraatiot liittyivät Suomen taideteollisuuteen ja kansallisromanttiseen taiteeseen, joka oli elänyt kultakauttaan 1800-luvun lopulla. Art nouveau ilmeni Suomessa kansallisromantiikkana, ja sen lähtökohtana oli Euroopassa herännyt kiinnostus omaan luontoon, muinaisuuteen, historiaan ja kansatieteeseen. Suuntaukseen yhdistettiin usein kansallisia piirteitä, jotka Suomessa saatiin Karjalasta. Symmetria korvattiin orgaanisilla muodoilla. Materiaalien tuli näyttää aidoilta ja värien luonnollisilta, lisäksi kaunotaiteen sekä käyttötaiteen erot katosivat. Kansallismielisyys vaikutti maamme viralliseen taiteeseen toisen maailmansodan aikana. Hitlerin tavoitteena oli palauttaa taide rotupohjalle, ja surrealismi leimattiin rappiotaiteeksi. Saksan antaman esimerkin tavoin Suomessa surrealismia pidettiin bolsevismina. Venäjän vallankumouksen jälkeen Suomi vahvisti suhteitaan Saksaan ja Ruotsiin.⁴⁴⁰

Kansallismielisyyden ihanteiden mukaisesti Suomessa etsittiin pysyviä arvoja menneisyydestä. Taiteilijoille asetettiin sisällöllisiä ja tyyllisiä vaatimuksia valtion tekemien virallisten tilaustöiden yhteydessä. Taiteen sisältö ja muoto tuli löytää joko Kalevalasta tai antiikin Kreikasta.⁴⁴¹ Suomen kansallisen rakennustyön katsottiin vaativan omaperäisyyttä sekä menneisyyttä. Niiden oletettiin löytyvän alueilta, joihin ruotsalainen ja venäläinen kulttuuri eivät olleet vaikuttaneet. Kalevalan ajateltiin kertovan kansamme viikinkiaikaisesta sankaruudesta, jota fennomaanien mielestä oli seurannut ruotsalaisten ristiretkistä

439 Maunula 1989, 189–197; Smeds 1996, 318.

440 Hagelstam & Hämäläinen 2004, 16–29; Levanto 1997, 50–51; Levanto 1991, 171; von Bagh 2007, 21–22; Vihanta 2011, 53.

441 Anttonen 2006, 98; Reitala 1990, 223–224, 236, 240; Vihanta 2000a, 344–347.

ja suomalaisten alistamisesta alkanut rappioaika. Topeliaanisesti ajateltiin, että maamme muinaisheimot olivat olleet Jumalan valittu kansa.⁴⁴²

Taideteollisuusesineiden modernistiseen muotoiluun vaikuttivat ekspressionismi, rationalismi ja konstruktivismi. Keskustelussa korostettiin pohjoista aitoutta, ekspressiivistä materiaaliestetiikkaa ja hillittyjä luonnonmuotoja.⁴⁴³ Toisin kuin suomalainen kuvataide, suomalainen taideteollisuus menestyi kansainvälisesti. Ennen toista maailmansotaa taideteollisuuteemme oli alkanut vaikuttaa ruotsalainen *vackrare vardagsvara* -ideologia. Oli alettu käyttää ilmaisuja ”kaunis arkitavara”. Demokraattinen ihanne tarkoitti muotoilun reformia, jossa suosittiin pelkistettyjä muotoja.⁴⁴⁴ Tämän voi nähdä suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa vaatteiden pelkistyneissä muodoissa ja korujen vähäisyydessä. Yhteiskuntaluokat sulautuivat toisiinsa pelkistyneen vaatetuksen avulla. Luontoaiheet pehmensivät funktionalismia, kuten Tapio Wirkkalan suunnittelemissa vaneriesineissä. Niiden geometriset vanerikappaleet kuvastivat puidenlehtiä, joiden vierellä lepattivat sudenkorenon siivet. Kaj Franck (1911–1989) oli muotoiluetiikkamme johtaja, jonka esineiden – kuten askeettisen *Kilta*-astiaston – kauneusarvo liittyi toimivuuteen, perusteltavuuteen, ajattomuuteen ja välttämättömyyteen. *Kiltaa* suosi eliitti, koska tavallinen kansa yhdisti askeettisuuden köyhyyteen. Olga Osolin (1905–1994) kultakoristeinen *Myrna*-sarja olikin kahvipöytien suosikki. Timo Sarpaneva (1926–2006) sai kuuluisuutta pehmeänmuotoisilla lasimaljakoillaan, joihin oli jätetty vain pieni aukko kukalle. Ryijy ja raanu elivät Suomessa renessanssia: Elsa Montell-Saarnio (s. 1926) palkittiin 1950-luvulla raanuistaan. Maamme jälleenrakentamisen aikaan haluttiin korostaa arjen arvokkuutta ja ankeuden vastapainona ympäristön estetiikkaa.⁴⁴⁵

Suomen funktionalistisessa arkkitehtuurissa arvostettiin terveellistä asuin-ympäristöä. Ihanteena oli osaksi kaupunkia tuotu luonto. Lähiöissä, kuten Espoon Tapiolassa, luonto ja rakennukset kävivät vuoropuhelua. Tavoitteena oli kasvattaa demokraattinen ihminen. Tämän vuoksi suunniteltiin pieniä yhteisyyttä korostaneita yksiköitä, joiden lähtökohtana oli perhe. Suurkaupunkien ajateltiin liittyvän kansallissosialismiin ja luoneen massaihmissen. Rakennuksia

442 Fewster 2003, 56–63; Kalha 1997, 25–211, 264; Konttinen 2003, 395; Kruskopf 2010, 10–98; Nokela 2004, 304; Ojanperä 1997, 115–126; Voionmaa 1943, 6–7.

443 Kalha 1997, 270; Kruskopf 2010, 10–98.

444 Kalha 1997, 81; Kruskopf 2010, 95, 169.

445 Ilmari 1954, 16–17; Kalha 2004a, 109; Kalha 2004b, 346; Kalha 1997, 86–264; Kallio 1997, 73; Levanto 1997, 38; Tämän päivän ryijy 1952, 18–19.

ympäröivät puutarhat ja kasvimaat. Toisen maailmansodan jälkeen taiteen ja kulttuurin esikuvat tulivat Ruotsista, Isosta-Britanniasta sekä Amerikan Yhdysvalloista.⁴⁴⁶

Surrealismien uusi aalto

Kansallissosialistit pitivät surrealismia rappiotaiteena useista eri syistä. Surrealistit kannattivat yksilön ja ilmaisun vapautta. André Breton, Louis Aragon ja Paul Eluard liittyivät Ranskan kommunistiseen puolueeseen. Lisäksi surrealismiin vaikuttanut psykoterapian isä Sigmund Freud oli juutalainen.⁴⁴⁷ Huolimatta joidenkin suomalaisten taidearvostelijoiden nihkeydestä surrealismia kohtaan, maassamme nähtiin kotimaisia surrealistisia teoksia sisältäneitä taidenäyttelyitä, kuten turkulaisen taiteen näyttely Taidehallissa vuonna 1942 ja Turun nuorten modernistien näyttely Irmelinin taidesalongissa vuonna 1942. Lundissa oli järjestetty Pohjoismaiden surrealistinen näyttely vuonna 1937.⁴⁴⁸ K. Rautiainen kirjoitti maamme surrealistisesta taiteesta *Suomen taiteen vuosikirjaan* (1942) sarkastisen artikkelin, jossa hän pohti:

[N]uo esikuvat löytyvät useimmiten ranskalaisten surrealistien joukosta. Turkulaisilla kerta kaikkiaan on moderni kautensa parhaillaan, kaikilla naistaiteilijoillakin. Suurimpana syyllisenä tähän oloissamme hyvinkin hedelmälliseen asiain tilaan on pidettävä Edvin Lydénia, joka todellakin on radikaali sanan täydessä merkityksessä. Meillä ei ole esim. Ruotsin oloja vastaavaa ostajapiiriä, joten on yhdentekevää mitä ja miten maalaataan. Lisäksi, kuten sanottu, sanomalehtiarvostelu tukee juuri uusia virtauksia [...]. Meikäläisistä eurooppalaisimpina voimme tällä hetkellä pitää Einari Wehmasta ja Otto Mäkilää. Pariisin matkansa jälkeen he ikään kuin uudestisyntyivät uusranskalaisessa hengessä ja eläytyivät siihen konnaan. Etenkin Mäkilälle tämä kävi mahdolliseksi hänen tekotavallisen lahjakkuutensa ja perinpohjaisen taidesivistyksensä avulla.⁴⁴⁹

Huolimatta näennäisestä myönteisyydestään surrealismia kohtaan, Rautiainen toivoi sodan puhdistavan taiteen ”juutalaislähtöisestä kuonasta”.

446 Gripenberg 1950, 519–520; Partio 1957, 952–955; Saarikangas 2004a, 33–44.

447 Caws 2004, 32; Gale 2002, 323; Levanto 1991, 171.

448 Waltari 1946, 146–158.

449 Rautiainen 1942, 73–75.

Kaikesta huolimatta sotien keskellä Suomessa seurattiin pariisilaista taidetta. Irja Spira kuvaili Pariisin taide-elämän vilkkautta ja kertoi vuoden 1944 taidesalonkiin osallistuneen surrealisteja:

Pariisin taide-elämä – kuvaamataidetta ajatellen – on ollut sodankin keskellä vilkasta. Surrealisteja myöten kaikki ne, joilla on ollut jotakin sanottavaa ja joiden sivellin on myös pystynyt tulkintaan, on kutsuttu osallistumaan tämän vuoden suureen näyttelyyn. Näyttely on ollut myös kotiinpalanneiden salonki, sillä monet nimet, joita koko sota-aikana ei ole nähty, ovat uudestaan astuneet areenalle. [...] Georges Braque on saanut oman salinsa, jota mainitaan salongin värinumerona. Ja silmiä ja mieltä aukaiseva sali se olikin, vaikka Georges Braquen taide on niin kovin kaukana tavallisen kuolevaisen älyllisistä mittasuhteista, että hän tuskin pystynee selittämään itselleen saati sitten muille, minkä vuoksi hän ainakin kahdessakymmenessä viidessä työssään on käsitellyt aina samaa aihetta: pesukannua, -vatia, saippuaa, hammasharjaa ja tähän yhteyteen kuuluvia esineitä. Georges Braquen taide, vaikka kuinka puhuttaisiin tiedottomuudesta ja automaattisuudesta, on varmasti kovin laskettua, harkittua ja sentroitua.⁴⁵⁰

Spira tunsi surrealisti Georges Malkinen, he olivat kirjeenvaihtotovereita. Malkine tutustutti Spiran surrealismiin ja tajunnanvirtakirjoitukseen, jota tämäkin kokeili. Lisäksi hän oli toipilaana vuonna 1944 Vézelayn metsäseudulla sijainneessa vuoristokylässä. Siellä hän majoittui *Valkoinen hevonen* -hotelliin, jossa piileskeli kansallissosialisteja pakoilleita surrealisteja.⁴⁵¹

Jatkosota vähensi taidenäyttelytoimintaa muutamaksi vuodeksi, koska useimmat taidesalongit suljettiin sodan vuoksi joko kokonaan tai osa-aikaisesti. Taidehistorioitsija Aune Lindström kirjoitti, miten Helsingissä oli vuonna 1944 järjestetty vain yksi iso taidenäyttely, joka oli Taideyhdistyksen yhteisnäyttely Ateneumissa. Näyttelyyn osallistuivat turkulaiset taiteilijat: ”Turkulaisten joukkoa katsellessaan jäi oikeastaan kaipaamaan sitä suurempaa mielikuvitussellisuutta ja viehtymystä eräisiin puoliabstraktisiin uusiin taidesuuntiin, jotka muuten ovat heidän tuotantoaan merkittävässä määrin leimanneet: nyt nähdyt työt vaikuttivat jolloin tavoin säyseiltä, epäpersoonallisilta”.⁴⁵²

450 Spira 1944, 244.

451 Spira 1989, 43, 150.

452 Lindström 1945, 6–7.

Pariisin vaikutus ja metafyyssisyys olivat näkyneet Otto Mäkilän tuotannossa jo hänen uransa alkaessa 1920-luvun lopulla. Talvi- ja jatkosotien raskaat kokemukset osoittivat aikalaisille järkipäisemmän ajattelun turhaksi, joten elämälle alettiin etsiä perustaa järjenvastaisesta vaistomaailmasta. Tämä näkyi Mäkilän, Birger Jarl Carlstedtin, Viljo Rannan (1906–1994), Kalle Eskolan (1912–1988) ja Elga Sesemannin (1922–2007) surrealististyyllisissä maalauksissa. Carlstedt oli tutustunut surrealismiin vieraillessaan Ranskassa 1930-luvulla, mutta suuntaus alkoi vaikuttaa hänen taiteeseensa toisen maailmansodan aikaan. Ole Kandelina alettiin kutsua surrealistiksi ja Mäkilänkin teosten surrealistiset piirteet vahvistuivat.⁴⁵³

Samaan aikaan Amerikan Yhdysvalloissa Elsa Schiaparelli keräsi varoja Ranskalle avaamalla New Yorkissa sijainneeseen kartanoon ranskalaisen taiteen ja kulttuurin keskuksen. Hän järjesti keskuksessa useita taidenäyttelyitä, joista yhden hän kokosi Marcel Duchampin kanssa. Esillä oli sekä surrealistien vanhoja että viimeisimpiä teoksia. Näyttelystä tuli suosittu. Ollessaan kansallissosialisteja paossa surrealistit vaikuttivat sekä pohjois- että eteläamerikkalaiseen taiteeseen. Osa surrealisteista palasi sodan jälkeen Ranskaan.⁴⁵⁴

Toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä surrealismien suosio kasvoi. Pariisissa surrealistit järjestivät näyttelyitä ja avasivat *Galerie Solution Surréalisten* (1948). Uusia julkaisuja olivat *Néon* (1948–1949), *Surrealist Mid-century Almanac* (1950) ja *Le Surréalisme, même* (1956–1959). Vaikka useat surrealistit, kuten Francis Picabia ja Yves Tanguy (1900–1955), kuolivat 1950-luvulla, surrealismi jatkui toisten taiteilijoiden ja ryhmien teoksissa.⁴⁵⁵

Kansainväliset yhteydet takaisin Suomen taiteeseen

Toisen maailmansodan jälkeen suomalaiset taiteilijat, kuten Otto Mäkilä ja Birger Jarl Carlstedt, kohdistivat jälleen katseensa Pariisiin. Kuitenkin vain harvalla taiteilijalla oli varaa kouluttautua ulkomailla, ja stipendejäkin oli tarjolla vähän.⁴⁵⁶ *Taiteen Maailma* -lehdessä esiteltiin modernismin lähtökohtia ja eri suuntauksia myönteiseen sävyyn:

453 Kruskopf 2010, 59–70; Savelainen 2008, 7–47; Sinisalo 2003, 39; Vihanta 2011, 53, 55; Vihanta 2003, 26.

454 Schiaparelli 1954, 148; White 1995, 200.

455 Chénieux-Gendron 1990, 98; Gale 2002, 387–423.

456 Elintilaa suomalaiselle taiteelle 1950, 15; Karjalainen 2004, 129; Reitala 1990, 223–240.

Ranskan suuri vallankumous vapautti henkiset pyrkimykset tradition kahleista. Viime vuosisadan tieteen ja tekniikan ennen aavistamattomat saavutukset muovasivat ihmiselle aivan uuden ympäristön ja tämä vuorostaan kehitti uuden ihmistyyppin, levottoman, epäilevän, etsivän ja hajanaisen. Uudessa ympäristössä hylkäsi maalaustaidekin vanhat perinteensä. Ajan ilmiöt tarjosivat tuoreen aihepiirin, tieteen saavutuksista voitiin omaksua uusi tapa tarkastella esineitä. Aikaisemman, suurten mestareiden verstaissa omaksutun hyvän ammattitaidon tilalle tuli nyt yksilöllisen tilityksen vaatimus. Kameran keksiminen vapautti taiteilijan luonnon muotojen uskollisesta kopioimisesta. Yksinään tai ryhmäkuntana työskentelevien maalareitten oli nyt löydettävä oma ratkaisunsa luonnon ja tyylin vaikeaan ristiriitaan. Näin syntyneessä kamppailussa ovat kehittyneet ne erilaiset teoreettiset suuntaukset, jotka alussa ovat hämänneet ja kiihdyttäneet katsojaa muotokielensä outoudella. Vaikka monienkin -ismien elinaika on jäänyt suhteellisen lyhyeksi vastoin teoreetikojensa uskoa, että heidän suuntansa on uuden taiteen viimeinen sana, ovat ne silti kaikki liittäneet nykyajan taiteilijan siveltimen sanastoon joukon käyttökelpoisia ilmaisumahdollisuuksia.⁴⁵⁷

Maire Gullichsenilla (1907–1990) ja Nykyaide-yhdistyksellä, joka järjesti vuoden 1939 ranskalaisen aikaistaiteen näyttelyn lisäksi merkittäviä suomalaisen taiteeseen vaikuttaneita kansainvälisiä aikaistaiteen näyttelyitä, oli tärkeä rooli kansainvälisen modernismin tuomisessa Suomeen. Irja Spira⁴⁵⁸ tunsi Maire ja Harry Gullichsenin (1902–1954) sekä Otto Mäkilän, johon hän tutustui Pariisissa. Lisäksi hän tapasi André Bretonin 1940-luvun puolivälissä.⁴⁵⁹

Surrealismi näkyi suomalaisessa taide-elämässä: ruotsalainen Halmstad-ryhmä esiteltiin vuonna 1945 *Taiteen maailmassa*. Ryhmän jäsen Waldemar Lorentzon (1899–1984) vertasi surrealismia katoliseen rikkiin, joka kirvoittaa ihmisen sisimmän ja salatuimman. Surrealismiin viehätys piili sen vaikeaselkoisuudessa, mikä haastoi katsojan pohtimaan ratkaistakseen maalauksen ongelman.⁴⁶⁰

457 -Ismien paraati maalaustaiteessa 1947, 12.

458 Spira perusti Pariisiin Nord-Sud-nimisen kustantamon. Nimi oli Bretonille tuttu Pierre Reverdyn kautta. Eräänä päivänä Breton astui sisään Spiran kustantamon ovesta: ”André Breton istui siis kirjoituspöydän ääreen, minua vastapäätä. Hän ilmoitti haluavansa ostaa julkaisemamme Saint-Yves d’Alveydren teoksen synarkiaista.” (Spira 1989, 171.)

459 Kruskopf 2010, 10–39, 98; Spira 1989, 146, 179.

460 Lorentzo 1945, 38–39.

Taiteen maailma -lehdessä pohdittiin vuonna 1947 surrealismia. Surrealistisia maalauksia kirjoittaja piti toisinaan jopa vastenmielisinä, mutta myönsi suuntauksen teosten olevan parhaimmillaan oivaltavia ja kiehtovia:

Surrealistisen taidesuuntauksen edustajat käyttivät hyväkseen psykoanalysian avaamia mahdollisuuksia ihmisen alitajuisen kuvamaailman tavoittamiseksi. Heidän maalauksen kielelle siirtämänsä oivallukset uni-kuvien ja patologisten näkyjen maailmasta saattavat joskus tuntua väkimmäisesti etsityiltä ja sellaisinaan vastenmielisiltä, mutta parhaimmillaan ne väläyttävät katsojalle hämmästyttäviä näkymiä oudon kiehtovasta kauneusmaailmasta aidon lyriikan tavoin.⁴⁶¹

Suomessa järjestettiin toisen maailmansodan jälkeen kansainvälisiä taidenäyttelyitä ja kirjoitettiin taiteesta yhä enemmän, mistä huolimatta surrealismiin voitiin tutustua satunnaisten, lähinnä grafiikkaa esitelleiden näyttelyiden kautta. Helsingin Taidehallissa järjestettiin *Pariisin nykytaidetta* -näyttely (1952), jossa Hans (Jean) Arp (1886–1966) esiteltiin surrealistina. Samana vuonna Taidehallissa järjestettiin näyttely, jossa esiteltiin ruotsalaisten ekspressionistien teoksia. Näyttelyyn osallistui surrealisti Nils von Dardel (1888–1943), jonka työt puhuteltivat taiteilija Juhani Linnovaaraa. Helsingissä oli mahdollista käydä katsomassa *Arts graphiques français* -näyttely (1954), jossa oli esillä Jean Cocteaun ja Max Ernstin vedoksia. Artek jatkoi surrealistisen taiteen esittelyä järjestämällä seuraavana vuonna André Massonin grafiikkänäyttelyn. Norjalaisen surrealistin Arne Ekelandin (1908–1994) näyttely oli esillä Suomessa vuonna 1956. Ekelandin näyttelyä seurasi Ateneumissa seuraavana vuonna esille asetetut Guggenheim-museon kokoelmiin kuuluneet Mark Chagallin (1887–1985), Paul Kleen ja Oskar Kokoschkan (1886–1980) surrealistisina pidetyt teokset.⁴⁶²

Toisen maailmansodan jälkeen Suomessa julkaistiin surrealismia käsittelevää kirjallisuutta, mikä laajensi suomalaisten kuvaa suuntauksesta.⁴⁶³ Vaikka surrealismista kirjoitettiin yhä vähän aikakauslehdissämme, eräs surrealismiin esittely löytyy vuoden 1952 *Taiteen maailma* -lehdestä, jossa esiteltiin Salvador Dalin suunnittelemaa surrealistisia koruja: ”Pariisissa opiskellessaan hän [Dali] kuului taiteilijain ryhmään, joka maalauksillaan yritti tulkita Sigmund Freudin psykoanalyttisiä teorioita. Niinpä hänen töissään on unennäköä ja varjomaailman

461 -Ismien paraati maalaustaiteessa 1947, 13.

462 Vihanta 1992, 221–256.

463 Vihanta 1992, 164–208.

tuntua; ne aivan kuin vaappuvat todellisen ja epätodellisen reunakorokkeella. Hän itse ei kerro saavansa inspiraatioitaan unesta, vaan siitä kymmenestä minuutista, joka jää valveilla oloa ja unta rajoittamaan.”⁴⁶⁴ Dalin maalaukset kiehtoivat katsojaa taitavalla maalaustekniikallaan sekä mielikuvituksellisuudellaan, joka pääsi valloilleen taiteilijan ollessa unen ja valveen rajalla. Erityisen haluttuja Dalin maalaukset olivat seurapiirinaisten keskuudessa. Kirjoittaja myönsi, että Dalin mielikuvitukselliset aiheet saivat tämän vaikuttamaan useiden taiteentuntijoiden silmissä mielipuolelta: ”Samoissa tauluissa on tosin irrallisina uivia elementtejä, joille pintapuolinen taiteen tulkitsija ei löydä minkäänlaista syy-yhteyttä. Elementtejä, jotka muodoillaan, ryhmittelyllään ja epäajattomuudellaan paljastavat Dalin surrealistiksi ja taiteilijaksi, joka ei halua jäljentää vaan luoda – luoda omaansa – luoda fanaattisesti.”⁴⁶⁵

Seuraavana vuonna taiteilija Wille Boijer-Poijärvi (1899–1975) kirjoitti Dalin taiteesta otsikolla *Dali modernin taiteen vapahtaja*. Dalista oli hiljattain julkaistu elämäkerta *The Secret Life of Salvador Dali*, jonka Boijer-Poijärvi oli lukenut. Hän siteerasi kirjaa artikkelissaan. Madridissa oli järjestetty keväällä 1952 Dalin maalauksista taidenäyttely, jonka Boijer-Poijärvi oli käynyt katsomassa: ”Salvador Dalin suuri näyttely Madridissa viime keväänä toi maailman tietoisuuteen merkittävästi uudistuneen taiteilijan. Hänen viime vuosiansa teoksissa paljastuu ’surrealismin isän’ ja erikoisuutta tavoittelevan modernistin sijasta väkevästi uskonnollinen, hellittämättömästi täydellisyyteen kamppaileva ihminen ja taiteilija, jonka Espanjan katolinen kulttuuriyhteisö tunnustaa suurien mestariensa joukkoon kuuluvaksi.”⁴⁶⁶ Boijer-Poijärvi ei tarjoa lukijalleen analyttistä tarkastelua Dalin surrealismista, mutta artikkeli herättää kiinnostuksen taiteilijaa kohtaan. Kirjoittaja päättää artikkelinsa ylistämällä Dalia aikakauden kuvaajista kenties suurimmaksi.⁴⁶⁷

Toisen maailmansodan jälkeen Suomessa ryhdyttiin puhumaan Turun koulusta, ja turkulainen modernismi tulkittiin aiempaa selkeämmin surrealismiksi. Turun koulun henkisen taustan muodosti Arthur Schopenhauerin (1788–1860) pessimistinen filosofia, jossa Johann Wolfgang von Goethe (1749–1860), Henri Bergsonin (1859–1941), Friedrich Nietzschen ja Sigmund Freudin ajatukset metafysisyydestä kohtasivat. Turun koulun metafyyssymbolistinen surrealismi sai uskonnollismystisen sävyn: aikakauden henkinen ilmapiiri Suomessa

464 Salvador Dalin surrealistiset korut ovat suomalaista yritteliäisyyttä 1952, 10.

465 Salvador Dalin surrealistiset korut ovat suomalaista yritteliäisyyttä 1952, 26.

466 Boijer-Poijärvi 1953, 7.

467 Boijer-Poijärvi 1953, 7–9, 20.

sai useat taiteilijat vetäytymään uskonnollismystiseen mietiskelyyn. Turku oli Suomen modernistisen taiteen keskus, ja turkulaiset taiteilijat saivat vaikutteita enemmän Tukholmasta kuin Helsingistä. Maalausten aiheina olivat yleensä figuratiiviset maisemat ja muotokuvat, joissa oli surrealistinen pohjavire.⁴⁶⁸ Ehkä heidän teoksensa vaikuttivat suomalaisiin muotitaiteilijoihin, jotka suunnittelivat surrealististyylliset kasvi-bibelot-puvut toisen maailmansodan jälkeen.

Dafnen metamorfoosi laakeripuuksi

Suomalaisten pukujen kasvi-bibelot't viittaavat aikakautensa surrealistisiin kuvataiteeseen ja muotiin: naisen, kasvin ja usklassismin yhdistäminen oli yleinen aihe surrealistisissa kuvataiteessa ja muodissa. Kasviaihe omaksuttiin eurooppalaiseen taiteeseen jo varhain. Viiniköynnöstä kuvattiin keskiaikaisten kirkkojemme seinämaalauksissa uskonnollisessa merkityksessä. Kristinuskossa



Kuva 47. Beda Stjernschantz: Pastoraali, 1897 (K. H. Renlundin museo – Keski-Pohjanmaan maakuntamuseo). Maalauksessa rinnastuvat metsä, nainen ja antiikin Kreikan veistotaide naisen valkoisessa mekossa. Symbolismissa metsä oli portti sielun sisäiseen näkyyn tai mielentilaan.

⁴⁶⁸ Kruskopf 2010, 40–81; Vihanta 1992, 164–208.

viiniköynnöksen viheriöivä oksa merkitsee ylösnousemusta ja uutta elämää, punainen ruusu symboloi Neitsyt Mariaa. Metsänpuihin puolestaan liitetään eri kulttuureissa merkityksiä, joiden vanhimpaan osaan kuuluu muinaisten assyrialaisen elämänpuu-vertauskuva, joka viittaa ikuiseen nuoruuteen. Kristillisessä sakraalitaiteessa elämänpuu yhdistää taivaan ja maan. Elämänpuuta vastaa myös Suomen kalevalaisen taruston iso tammi. Vanhoissa kansanuskomuksissa taas kerrotaan puun naisellisista ominaisuuksista, kuten puuhahmoisesta metsänneidosta, joka hokuttelee miehiä lemmensuhteisiin.⁴⁶⁹

Luonto oli suosittu aihe Suomen kansallisromanttisessa taiteessa, jossa kuvattiin samanaikaisesti sekä kansallismaisemaa että taiteilijan mielenmaisemaa. Nainen, kasvi ja draperia yhdistyvät Beda Stjerschantzin (1867–1910) symbolistisessa *Pastoraali*-maalauksessa (1897, kuva 47). Maalaus kuvaa keväistä metsikköä, jonka läpi virtaa joki. Etualalla paimenpoika soittaa huilua maassa istuvan tytön vieressä. Tytöllä on yllään



Kuva 48. George Barbier'n piirros Paul Poirret'n suunnittelema delfos-puvusta, 1917 (Georges Barbier 1917. De Osma 1994, 136). Antiikin Kreikan asut vaikuttivat muotiin 1900-luvun alkuvuosikymmeninä.

valkoinen puku, jossa on draperioita, kuten suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa vaatteissa. Hänen takanaan kasvaa nuori pihlaja, johon on juuri puhjennut lehtiä. Symbolismissa metsä oli portti sielun sisäiseen näkyyn tai mielentilaan. Puu ilmaisi esteettisiä mielikuvia, tunteita ja tunnelmia. Symbolistit ajattelivat, että luonnolla on mystinen yhteys alkuolevaan, ikuiseen kauneuteen. Juhani Aho (1861–1921) julkaisi *Lastuja* (1891–1921), joissa hän kuvaili mäntyjä, kuusia, synkkiä korpia ja erämaita.⁴⁷⁰

Nainen, kasvi ja draperia yhdistyvät muotipiirtäjä George Barbier'n piirroksessa (1917, kuva 48) Isadora Duncanista (1877–1927). Duncanilla on kuvassa yllään delfos-puku. Nilkkoihin yltävä väljä puku on valkoista

⁴⁶⁹ Kivilaakso 2008, 74.

⁴⁷⁰ Baudelaire [1857] 2011, 28–29; Kivilaakso 2008, 64–76, 249; Martin 1996, 150; Mauriala 2005, 173–307; Saarenheimo 1966, 170–194; Sarajas-Korte 1966, 268–269.

kreppikangasta. Vyötärölle on kiedottu leveä kangaskaitale, johon on painettu kasvinlehtidekoraatioita, mikä muistuttaa Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelemaa lehtipukua (kuva 44). Puku on Paul Poiret'n suunnittelema, mutta se perustunee Mariano Fortunyn samaan aikaan suunnittelemiin delfos-pukuihin. Fortuny sai vaikutteita kreetalaisen, egyptiläisen, persialaisen ja renessanssin taitteen kasvidekoraatioista⁴⁷¹.

Suomalaisten pukujen kasvinlehti-bibelot't asettuvat naisen vartalolle. Vaatteiden maaperästä elämään ponnistavat kasvit muuttavat kantajansa metaforisesti puunaisiksi. Myös surrealistit pakenivat luontoon, joka oli heille henkinen koti. Heihin vetosi fantasia luonnosta, metsän uhkaava synkkyys ja lehtien symboloima hedelmällisyys. Metsät tarjosivat heille muunnellun todellisuuden. Puut saivat usein surrealismissa naisen muodon. Puiden luonnollinen kauneus



Kuva 49. Pablo Picasso: *Lehvis-tönainen*, 1934 (Taschen 2006, Klingsöhr-Leroy 2006, 89). Veistokseen liittyy tarina antiikin Kreikan mytologiasta: Apollon ahdisteli jokinympi Dafnea, jolloin tämä antoi muuttaa itsensä laakeripuuksi.

heijastui naisten rooliin: luonnolliset ja hoivaavat puunaiset olivat rauhoittavia luontoäitejä.⁴⁷² Pablo Picasso kuvasi puunaisen veistoksessaan *Lehvis-tönainen* (1934, kuva 49), johon voi liittyä antiikin Kreikan mytologian tarina Dafnesta. Apollon ahdisteli jokinympi Dafnea, jolloin tämä antoi muuttaa itsensä laakeripuuksi.⁴⁷³

Havaitsin Linda Eerikäisen teatteripuvussa (kuva 41) yhteyden Picasson veistokseen *Lehvis-tönainen*. Picasson veistos kuvaa tyylyteltyä naisfiguuria, joka perustuu antiikin Kreikan veistotaiteeseen. Laatikkokasvoisen naisfiguurin pitkän puvun poimutus muodostaa draperian, kuten Eerikäisen piirtämän teatteripuvun hameessa. Veistoksen

471 De Osma 1994, 137.

472 Breton [1937] 2010, 108–110; Martin 1996, 140–141.

473 Carriere 2004, 10, 266–269.

nainen seisoo suorakulmaisella kivipaadella ja kannattelee oikealla kädellään rintansa korkeudella oksaa, jossa on valtavia lehtiä. Eerikäinen on piirtänyt kookkaat lehdet lantiolle ylösalaisin. Kyseessä voi olla pastissi, minkä lisäksi Eerikäinen käytti lehti-bibelot'n toteutusmenetelmänä liioiteltua mittakaavaa surrealismien tavoitteiden mukaisesti. Myös Eerikäisen villapuvussa ja redingot-takissa, Aili Salli Ahde-Kjälmanin lehtipuvussa ja iltapuvussa sekä Kaarlo Forsmanin sametti-iltapuvussa (kuvat 42–46) lehti-bibelot't yhdistyvät draperioihin, mutta bibelot't on toteutettu pienemmässä mittakaavassa kuin Picasson veistoksessa. Villapuvussa menetelmänä käytettiin todennäköisesti pastissia ja liioiteltua mittakaavaa, kun taas redingot-takissa menetelminä oli naivismi ja trompe-l'oeil. Lehtipuvun, iltapuvun ja sametti-iltapuvun bibelot't toteutettiin trompe-l'oeil'na. Suomalaiset muotitaiteilijat voivat nähdä Picasson teoksia ulkomaille suuntaamillaan matkoilla. Heidän suunnittelemissaan naistenvaatteissa yhdistyivät antiikin draperioiden ja puiden dislokaatio naisvartalolle Picasson teoksen tavoin. Dislokaatioissa toteutuu bricolage, kun kasvinlehden merkitys muuttuu: lehti-bibelot muuttaa naisen rauhoittavaksi luontoäidiksi, joka tyynyttää suurkaupungin asukkaan hermostuneen mielen. Lisäksi lehti-bibelot voi symboloida naisten hedelmällisyyttä. Surrealistit käänsivät asioiden totuttuja merkityksiä ylösalaisin, jolloin pukujen kasvi-bibelot't voivat symboloida myös naisten yhteiskunnallisen ja sosiaalisen aseman vapautumista. Silloin bibelot't tarkoittaisivat itsenäistä naista. Suomalaiset muotitaiteilijat omaksuivat kasvi-bibelot'n todennäköisesti tietoisesti, mikä tekee bibelot'ista surrealististyyllisiä surrealististen sijaan.

Surrealistit kiinnostuivat kelttiläisestä taiteesta⁴⁷⁴. André Bretonia viehättivät kelttiläisen taiteen vääristyneet mittasuhteet⁴⁷⁵. Keltit assosioivat druidinsa tammiin ja mistelinoksiin sekä uskoivat, että puut olivat kuolleiden esi-isien ruumiillistumia⁴⁷⁶. Kasvinlehtiaihe liittyi La Tënen kaudelta peräisin olevan kelttien tekemän *Heidelbergin hiekkakivipään* (n. 400–300 eKr.) lehtikruunuun, joka esittänee varsinaisten kasvojen yläpuolella olevia toisia tyylliteltyjä

474 Kelttiläinen taide jatkui Irlannissa romaanisella ja goottisella keskiajalla sekä heräsi henkiin 1800-luvulla Arts & Crafts -liikkeessä (Megaw & Megaw 1990, 257).

475 Chénieux-Gendron 1990, 20–21.

476 Sharkey 1979, 12, 64.

kasvoja (kuva 50). Kruunu muodostuu kasvojen otsalle uurretusta kolmiosisesta kasvinlehdestä. Kasviaiheet olivat yleisiä kelttien taiteessa, jonka he yhdistivät käyttöesineisiin. He omaksuivat palmetit, loottuksennuput tai -kukat sekä lehväkoristeet Kreikasta ja Lähi-idästä, mutta muunsivat ne mieleisiinsä muotoihin.⁴⁷⁷

Salvador Dali suunnitteli naisille surrealistisia kasviaiheisiä koruja. Koruja esiteltiin Suomessa *Taiteen maailma* -lehdessä ylistävään sävyyn:



Kuva 50. La Tènen kaudelta n. 400–300 eKr. peräisin oleva kelttien tekemä Heidelbergin hiekkakivipään lehtikruunu (Landesbildstelle 1990. Megaw & Megaw 1990, 74). Kelttien taiteen vääristyneet mittasuhteet vaikuttivat surrealismiin.

Salvador Dali, joka on luonut monumentaalimaalauksia gallerioihin, kirjoittanut ja kuvittanut kirjoja, suunnitellut baletteja, on viimeisimpänä ideanaan ruvennut maalaamaan timanteilla, rubiineilla, safiireilla ja helmillä. Hän on ryhtynyt luomaan surrealistisia koruja, jotka fantastisuudessaan ovat yhtä outoja kuin hänen maalauksensa – eräät niistä ovat jopa saaneet ideansakin hänen surrealistisista tauluistaan. / Dali-koruja katsellessa tuntuu kuitenkin jollakin tavalla helpommalta ymmärtää hänen abstraktisia neronleimauksiaan. Koruissaankin hän on luonnollisesti modernisti, mutta samalla taituri, jonka eräät asiantuntijat mainitsevat saavuttaneen Benvenuto Cellinin tason. [...] 'Muistojen itsepintaisuus' on Dalin kuuluisia surrealistisia, ohukaisiksi sulaneita kelloja esittävä koru, jossa vetelä kello mielettömän välinpitämättömästi on asetettu kultaiselle puunoksalle roikkumaan. Ainaisesta odotuksesta sulanut kello on osoituksellinen lahja alati vitkastelevalle naiselle. [...] 'Elämänpuu' on kevyesti muovailtu – Amerikassa olevien taitavimpien ranskalaisten jalokivikorumestareiden toteuttama dali-idea, jossa on kuvattuna surrea-

⁴⁷⁷ Megaw & Megaw 1990, 16–74.

listiset kasvot riippuvine safiirisilmineen. Elämänpuun oksille on sata-
nut lukuisia pieniä, timanttisia sadepisaroita.⁴⁷⁸

Artikkelissa oli kuvia surrealistisista koruista, joissa oli aiheina tammenlehden-
muotoiset kädet, silmä ja suu. Koruja tuotti amerikansuomalainen liikemies
Eric Ertman.

Ehkä aikalaiset yhdistivät suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien
surrealististyylisten pukujen kasvi-bibelot't naisellisuuteen: kasvillisuus päätyi
aiheeksi koruihin myös Suomessa. *Hopeapeilissä* esiteltiin vuonna 1946 kaula- ja
rannekoruja, jotka oli valmistettu sinisiksi ja punaisiksi maalatuista männynkä-
vyistä sekä Arabian valmistamia keraamisia kukka-aiheisia ranne- ja korvakoru-
ja: ”Massasta tai keramiikasta valmistettuja viehättäviä kukkia rannerenkaana ja
samanlainen kukka korvaledessä – ikuisesti naisellisia koruja, jollaisia Arabia-
kin valmistaa.”⁴⁷⁹

Ahde-Kjälman verhosi naisvartalon ruusuin iltaapuvussaan (kuva 45). Sur-
realisteille naiset edustivat ihanteellista kauneutta, jonka he yhdistivät kukkiin.
Vaikka surrealismi tunnettiin Suomessa melko huonosti, surrealistien kasvilli-
suuteen ja naisiin liittämä metamorfoosi oli mukana suomalaisessa kirjallisuu-
dessa toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä, jolloin kirjallisuudessa
suosittiin yliluonnollisia aiheita. Aino Kallaksen *Seitsemän neitsyttä* -novellissa
tytöt tekivät itsemurhan, mikä muutti heidän sielunsa lumpeenkukiksi. Kreik-
kalaisessa mytologiassa murhatut tai itsemurhan tehneet neidot muuttuivat
puiksi, kun taas jumalien rakastamat ja jumaliin rakastuneet neidot muuttui-
vat kasveiksi. Tällaiset myytit liittyivät neitojen siirtymäriitteihin ja statuksen
muuttumiseen, kun naimattoman naisen elämänvaihe päättyi ja aviosäättyyn
siirtyminen alkoi. Metamorfoosi kuvasti tunne-elämän muutosta.⁴⁸⁰

Tulenkantajat saivat runoihinsa aiheita kasvillisuudesta 1920-luvulla. Hei-
dän runoissaan kukkiva maa symboloi elämän alkuvoimaa: se oli elämän kas-
vattaja. Eksotiikka itämaisine kasveineen oli tulenkantajille pakoa todellisuu-
desta. Vesa Mauriala erottaa tulenkantajat Pariisin surrealistista tulenkantajien
romanttisen nykyaikamytologian perusteella. Tulenkantajat oli romantiikan
kulttuuriperinteen jatkumo, kaupunkiromantiikan suuntaus, jossa ihanteellis-

478 Salvador Dalin surrealistiset korut ovat suomalaista yritteliäisyyttä 1952, 11.

479 Tyttömäisen naisellista. Vanhoja muodin piirteitä uusiutuneina 1946, 21.

480 Bengtsson 1998, 123–128.

tetun ja esteettisen luontokuvan rinnalle syntyi ihanteellistettu esteettinen kuva uudesta maailmasta.⁴⁸¹

Suomalaisten suunnittelemissa kasvi-bibelot-puvuissa kasvit kiipeävät maasta vartalolle ja ottavat naiset huomaansa. Otto Mäkilä maalasi naisen osaksi luontoa teoksessaan *Hyljätty* (1938, kuva 3). Vaikka Mäkilää ei ollut juuri arvostettu hänen uransa alussa, 1950-luvulla hänen symboliikkansa hyväksyttiin ja surrealismien merkitys kasvoi⁴⁸². Mäkilä korosti taiteen kansainvälisyyttä vapauttavana voimana ja vaikutteiden antajana. Omalta kohdaltaan hän totesi, että surrealismi oli hänelle keino lähestyä taidetta muiden tapojen ohella: ”Surrealismi menee eteenpäin. En tahdo kaavoittaa surrealismiin, mutta jos mielialani niin vaatii, en sitä kartakaan [...] Eikä surrealismi ole suinkaan mikään loppuun eletty taidemuoto, vaikka eräät ’taiteentuntijat’ niin pyrkivät väittämään.”⁴⁸³

Suomalaista surrealismia esiteltiin Galerie Artekissa vuonna 1956 järjestetysessä Juhani Linnovaaran Salvador Dalin tyyliä muistuttaneessa näyttelyssä. Linnovaara kuvasi teostensa esineet ja ihmisfiguurit fotorealistisesti sekä yhdisti ne metafysisiksi kokonaisuuksiksi. Turussa Mäkilä vastaanotti piirustuskoulun opettajan ja rehtorin tehtävät. Hänen johtajakautensa kesti viisi vuotta, jolloin koulusta tuli surrealististen taiteilijoiden kouluttaja. Turun koulun surrealismien ensimmäinen vaihe päättyi vuonna 1955 Mäkilän kuolemaan.⁴⁸⁴ 1950-luvun lopulla Suomessa nousi surrealismien uusi aalto, jossa suuntauksen romanttinen ydin hajosi naivismiksi, dadaksi, maagisen sävyn saaneeksi realismiksi ja abstraktiksi taiteeksi. Aiheina olivat maisemat ja muotokuvat, joissa voi olla surrealistinen pohjavire.⁴⁸⁵

Kasviaihe siirtyy surrealististyyliiseen vaatteeseen

Linda Eerikäisen piirtämän villapuvun (kuva 42) napit muodostuvat kolmesta haarakkeesta, jotka saavat ne näyttämään viiniköynnöksenlehdiltä. Elsa Schiaparelli suunnitteli vuonna 1937 viiniköynnös-bibelot-jakkupuvun, joka on ikuistettu Horst P. Horstin ottamaan valokuvaan (kuva 51). Kuvassa seinälle heijastuu kohdevalo, joka osoittaa kuvan keskelle asetettuja kasvinlehtiaiheisia peilinkehkyksiä. Kyseessä on trompe-l’oeil-peili: kehykset reunustavat seinään

481 Halliwell 2006, 70; Mauriala 2005, 173–307; Saarenheimo 1966, 170–194.

482 Karjalainen 2004, 129.

483 Mäkilä 1945, 10–11.

484 Kruskopf 2010, 95, 122, 169; Rosenlöf 2011, 25.

485 Kruskopf 2010, 40, 80–81; Vihanta 1992, 224.



Kuva 51. Elsa Schiaparellin suunnittelema viiniköynnös-bibelo- jakkupuku, 1937 (Horst P. Horst 1937. White 1995, 84). Surrealististyylinen kasvi-bibelo on toteutettu hillitysti.

leikattua soikeaa aukkoa, josta nainen nojautuu ulos. Malli on pukeutunut jakkuun, jonka taskuihin, hihansuihin ja keskietusauman molemmille puolille on koruomeltu viiniköynnöksenlehtiä. Eerikäisen villapuvun napit ovat kooltaan keskikokoisia. Schiaparellin dekoraatiossa on viinirypäleterttuja ja lehtiä, jotka muodostuvat kolmesta haarakkeesta, kuten Eerikäisen piirtämät napit. Eerikäisen piirtämissä teatteripuvussa ja redingot-takissa, Aili Salli Ahde-Kjälmanin lehtipuvussa sekä Kaarlo Forsmanin suunnittelemassa sametti-iltapuvuissa (kuvat 41, 43, 44, 46) bibelo't on toteutettu hillitysti kuten Schiaparellin jakun viiniköynnöksenlehdet.

Schiaparelli suunnitteli *Metsä*-malliston (1938), johon kuului keeppettä, joissa viitattiin venuksiin ja Botticellin maalauksiin. Leninkeihin oli koruom-

meltu lehti- ja kukkaseppeleitä. Lisäksi mallistoon sisältyivät puunymfit, joiden yllä olevien takkien napit olivat pöllöjen, hirvenpäiden, pähkinöiden, lintujen ja hyönteisten muotoisia. Schiaparelli teki yhteistyötä tekstiilisuunnittelijoiden kanssa ja oli kiinnostunut uusista materiaaleista⁴⁸⁶, kuten puunkaarnalta näyttäneestä kankaasta, jota hän käytti 1930-luvulla.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Ranskalaisessa tekstiiliteollisuudessa elettiin 1920-luvun puolivälissä mullistavaa aikakautta, kun villakankaistaan tunnettu Rodier, silkistään tunnettu Bianchini ja tekokuiduistaan tunnettu Colcombet kehittivät tekokuituja. Hinnoiltaan edullisten tekokuitujen kysyntää lisäsi Wall Streetin pörssiromahduksen aiheuttama maailmanlaajuinen lama. Uusien tekokuitujen vuoksi muotitaiteilijat joutuivat suunnittelemaan vaatteidensa rakenteet uudelleen. Elsa Schiaparellia kiehtoivat tekokuidut, joita hän käytti mielellään haute couture -vaatteissaan. Hän teki yhteistyötä Colcombetin kanssa, minkä tuloksena syntyi puunkaarnaa, korkkia, nuotteja tai vedenpintaa muistuttaneita tekokuituja. Erään tekokuidun nimeksi tuli enkelin iho. (White 1995, 122, 126.)

⁴⁸⁷ Schiaparelli 1954, 99; White 1995, 170.

Schiaparelli ei kertonut elämäkerrassaan, miksi hän omaksui surrealisteilta kasviaiheen. Pariisissa järjestettiin 1930-luvulla naamiaisia, joissa oli jokin tietty aihe, kuten metsä *Bal de la Forêt* -juhlissa.⁴⁸⁸ Ne ehkä innoittivat häntä. Salvador Dali järjesti vuonna 1941 Yhdysvalloissa metsäaiheiset *Night in a Surrealist Forest* -juhlat. Hän sisusti hotellin salin kasveilla, tuotti paikalle eläimiä ja kiinnitti kattoon säkkejä luodakseen luolamaisen vaikutelman. Dalilla oli myös tapana kantaa mukanaan pientä puupalaa, joka oli hänen onnea tuottava fetissinsä. Aikakaudelle oli ominaista, että muotitaiteilijoista tuli taiteilijoiden mesenaatteja, mikä oli eräänä syynä muotitaiteilijoiden ja taiteilijoiden välille syntyneelle yhteistyölle.⁴⁸⁹

Kasvi-bibelot näkyi Schiaparellin suunnittelemissa naistenvaatteissa vielä 1950-luvulla, kuten *Grasshopper*-mallistossa. Hän oli muotitaiteilijana itseoppinut, niinpä häntä eivät sitoneet suunnittelutyössä estetiikan säännöt ja hänen oli mahdollista toteuttaa rohkeita aiheita. Schiaparelli noudatti vaatetussuunnittelussa omia periaatteitaan. Suunnitellessaan vaatetta Schiaparelli luonnosteli ajatuksiaan paperille, minkä jälkeen hän muotoili kangasta mallinuken ylle. Kun vaateen muoto oli suunniteltu hyvin, vaatteisiin voi lisätä erilaisia bibelot'ita, kunhan vaatteessa säilyi harmoninen vaikutelma.⁴⁹⁰

Schiaparellin tavoin suomalaiset muotitaiteilijat suunnittelivat pelkistetyt puvut pohjiksi surrealististyyllisille bibelot'ille. Hillitty pohja nosti esiin pukujen bibelot't, jotka saivat toisinaan vääristyneet mittasuhteet, kuten Eerikäisen teatteripuvun viininköynnöksenlehti, joka peitti lantion. Aina surrealistiset bibelot't eivät hätkähdyttäneet koolla. Schiaparelli toteutti jakkupukunsa taskuihin, hihansuihin ja jakun keskietusauman reunoihin koruompelein keskikokoisia viininköynnöksenlehtiä.

Surrealismista vaikutteita saaneita kasvi-bibelot-vaatteita alkoi näkyä suomalaisten aikakauslehtien sivuilla 1930-luvun puolivälissä. *Oma Koti* -lehdessä esiteltiin villatakki, jonka taskunsuiden ympärille oli päällikeommeltu tammenlehdet. Niiden reunat poimuilivat, kuten Eerikäisen piirtämässä redingot-takissa (kuvat 43). Yhteistä oli myös tammenlehti-bibelot'n sommittelu taskunsuul-le siten, että käsi pujotettiin taskuun lehden läpi. *Oma Koti* -lehden villatakissa oli puolestaan kiinnittiminä tammenlehden muotoiset puunapit.⁴⁹¹

488 Bond 2002, 114; English 2007, 56; Schiaparelli 1954, 66.

489 Dali 1962, 132; Etherington-Smith 1993, 275–276.

490 Schiaparelli 1954, 50–69, 215; White 1995, 94.

491 Viiva 1934, 269.

Vuonna 1938 *Eeva*-lehdessä esiteltiin Jeanne Paquinin suunnittelema surrealististyylinen *Agnés*-hattu, joka perustui miestenhattuihin. *Agnés*-hatun etuosassa oli bibelot’na kookas ja tyylielty kukka, jota ympäröivät tyylieltyt kolmihaaraiset terälehdet.⁴⁹² *Eeva*-lehdessä⁴⁹³ julkaistiin artikkeli pariisilaisista puvuista. Katsauksen yhteyteen oli liitetty kuva Gastonin suunnitteleman vierailupuvusta. Vierailupuvun pääntiellä oli draperia, jonka alle oli päällikeomeltu köynnösmäinen kasviaihe kiertämään rinnan ympäri. Dekoraation lehdet olivat muodoiltaan pitkiä, tasareunaisia ja suippoja. Gastonin suunnitteleman puvun lehdet olivat erimuotoiset kuin Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnitteleman lehtipuvun tammenlehdet (kuva 44). Pukuja yhdisti kuitenkin tapa, jolla kasvinlehdet kietoivat naisvartalon sisäänsä köynnöksen tavoin.

Maaliskuussa 1939 *Hopeapeili*-lehden⁴⁹⁴ aukeamaa hallitsi kuva Nina Riccin (1883–1970) suunnitteleman vierailupuvusta. Puvun vyötärölle oli koristeomeltu kookkaita ja suippoja kasvinlehtiä viuhkamaiseen muodostelmaan. Bibelot’ olivat muodoiltaan kuin saniaisenlehdet. Eerikäinen piirsi teatteripukuun (kuva 41) kookkaan viiniköynnöksenlehden samaan tapaan hallitsevasti puvun etuosaan. Kaarlo Forsmanin samettipuvussa hopeinen saniaisenlehti kurkistaa selän takaa (kuva 46).

Pitkulainen ja poimureunainen surrealististyylinen tammenlehti-bibelot toistui Mainbocher’n⁴⁹⁵ (1890–1976) piirroksessa, joka julkaistiin *Kotiliedessä* maaliskuussa 1939. Mallin ylle oli piirretty valkoinen leninki, jossa oli lyhyet raglanhihat. Raglanleikkausta ja hameosan muotolaskoksia peittivät tummat tammenlehdet. Kun Mainbocher’n piirros julkaistiin, oli toinen maailmansota syttynyt. Sodasta huolimatta artikkelin kirjoittaja ylistää pariisilaista muotia:

Parhaat taiteilijat työskentelevät Pariisin muotialongeissa muotikaudesta toiseen, vuodesta vuoteen luoden uusia linjoja naisten vaihtelevaan puvustoon. Näitä korkeimman muodin huoneita on Pariisissa hyvin paljon, useita kymmeniä, ja jokaisessa käy ympäri vuoden kuumeinen työ näytepukuja valmistettaessa. Kaksi kertaa vuodessa muotitaiteen pyhätöjen (vähempää sanaa ei voi käyttää) ovet avautuvat valitulle yleisölle. Silloin Pariisiin saapuu tavaton määrä muotia seuraavia naisia maailman eri kulmilta. Kerran päivässä esittävät heille kahden tunnin ajan ihastut-

492 Paquin valloittaa maailmaa! 1938, 25.

493 *Eeva* 1938a, 44.

494 *Viiva* 1939, 16–17.

495 Alkujaan Main Rousseau Bocher.

tavat mannekiinit uutta muotia. Puvut ovat taideluomuksia, tekniikan ihmeitä! [...] Antoisimpia näytäntöjä on Mainbocher'n, se vastaa kaikkien makua. Siellä esitettiin hyvin paljon kirjavia kesäpukuja, kompleita, leveähelmaisia iltapukuja. Koristeina oli strutsinsulkia ja värillisiä paljetteja sekä upeita poimutuksia. / Tämäntapainen oli näytännön ohjelma: valkoinen aamupäiväpuku, olkahihat, hame levenee helmaan päin; tas-kunsuina neljä sinistä tammenlehteä.⁴⁹⁶

Surrealististyylisten bibelot'iden sopivuutta vaate-tuksessa pohdittiin keväällä 1945 *Muotikuva*-lehden artikkelissa *Sopii tyttärelle, mutta ei äidille – ja päinvastoin*. Artikkelissa esiteltiin wieniläinen jakkupuku, jossa on kookas päällikeommel vyötäröllä (kuva 52). Samankaltainen on Eerikäisen piirtämässä teatteripuvussa (kuva 41). Wieniläispuvun päällikeompeleen muoto on lehtimäinen, siinä on kuusi suippoa haaraketta. Lehti-bibelot saa alkunsa sivusaumasta ja kurottaa jakun etupuolelle, kun taas teatteripuvun viiniköynnöksenlehti on aseteltu keskelle eteen nurinpäin. Wieniläispuvun suunnittelija ei mainita, mutta kirjoittajan mukaan puku sopii varttuneille naisille: ”[k]oristeellinen silkkiapplikatio, joka sivuja kohti kapenevana kuviona vaikuttaa hoikentavasti, tekee tämänkin puvun liian erikoiseksi nuorille työille, mutta sitä sopivammaksi heidän äidilleen ja naimisissa oleville vanhemmille sisarilleen”⁴⁹⁷.

Lokakuussa 1945 *Hopeapeili*-lehdessä jatkettiin surrealististyyllisen muodin erittelyä. Stockmannin tavaratalo oli esitellyt muotinäytöksessä vierailupuvun, jonka hametta ja hihoja halkoivat erilisestä kankaasta valmistetut kookkaat kasvinvarret, joissa oli lehtiä. Kirjoittajan mukaan surrealististyyllinen kasvi-bibelot-puku hiljensi yleisön ihastuksesta:



Kuva 52. Wieniläinen jakkupuku, 1945 (*Sopii tyttärelle, mutta ei äidille – ja päinvastoin* 1945, 9). Wieniläiseen muotiin vaikutti Pariisi.

496 Miksi muotitaiteilija kävi Pariisissa 1939, 204–205.

497 *Sopii tyttärelle, mutta ei äidille – ja päinvastoin* 1945, 9.

Niinpä esimerkiksi pukuesittelyissä – meidän suomalaisen kylmästi pidättäytyvän yleisön keskuudessa – arat mannekiinit tuskin koskaan onnistuvat saamaan yleisöltä aplodeja, vaikkapa heidän olemuksessaan olisi kauniin puvun lisäksi merenneidon utuisuus tahi enkelin sulous. [...] Tämän totesi viimeksi selvääkin selvemmin Tavaratalo Stockmannin Naistenpuvuston syyskuisessa muotiesityksessä, jossa ihananvärisiä, etupäässä sisäpukuja esittävässä kokoelmassa monen moni kaunis luomus olisi ansainnut lämpimämmän vastaanoton. Mutta yleisö oli niin hiljaa, että mannekiinin esiintyessä olisi voinut kuulla neulan putoavan lattialle. Tämä äänettömyys ei kuitenkaan ollut pahansuopaista, vaan ilmeisesti osoitti vain katsojien henkeä pidättäen ahmivan näkemäänsä meillä outoa kauneutta, kankaan runsautta ja väri-ihanuutta – mutta kylmäävästi se varmasti vaikutti mannekiiniparkoihin.⁴⁹⁸

Seuraavana vuonna *Kotiliedessä* kirjoitettiin vaatteiden dekoraatioiden merkityksestä. Kirjoittaja arveli taskujen viimeistelevän asun esteettisyyden, minkä vuoksi ne kannatti suunnitella ja toteuttaa huolella. Pienikokoiset taskut vaativat vain vähän materiaalia, jolloin niistä oli mahdollista tehdä mielikuvitukselliset.⁴⁹⁹ Taskujen merkitystä pohdittiin myös vuoden 1951 *Kotiliedessä*. Hameiden tuli olla pelkistettyjä, mutta taskuissa sai käyttää mielikuvitusta.⁵⁰⁰ Samana vuonna *Kotiliedessä* kirjoitettiin puvun suunnittelussa huomioitavista seikoista. Mielikuvitukselliset dekoraatiot olivat suotavia vain tietynlaisissa vaatteissa, eivät arvokkaissa juhlapuvuissa.⁵⁰¹

Vaatteissa surrealististyylinen kasvi-bibelot oli mittasuhteiltaan ja esitystavaltaan samanlainen sekä ennen toista maailmansotaa että toisen maailmansodan jälkeen. Toisinaan bibelot toteutettiin hillitysti, toisinaan rohkeasti. Pukujen kasvi-bibelot yhdistyivät draperioihin naisvartalolla bricolagen keinoin. Kasvien luonnollinen kauneus heijastui naisten rooliin: luonnolliset ja hoivaavat puunaiset olivat rauhoittavia luontoäitejä. Lisäksi surrealisteille naiset edustivat ihanteellista kauneutta, jonka he yhdistivät kukkiin.

498 Talvikausi vaatii vierailu- ja juhlapukuja 1945, 20.

499 Teerisuo 1946, 441.

500 Palonen 1951a, 289.

501 Palonen 1951b, 60–61.

Nainen miestenvaatteissa

Pietisen valokuvaamo ikuisti vuonna 1948 Aili Salli Ahde-Kjälldmanin suunnitteleman myötälaskosiltapuvun valokuvaan (kuva 53). Kohdevalo halkoo pimeää tilaa. Se on vanginnut keskukseensa naisen. Nainen nojaa vasten betoniseinää kädet selän takana. Uteliaana hymyillen hän kurottuu katsomaan eteensä. Hänellä on yllään kaksiosainen iltapuku, jonka vartalonmyötäinen yläosa on hihatton. Neliönmuotoinen avarrettu pääntie muodostuu leveästä kaistaleesta, joka toimii olkaimina. Vaalealle miehustakankaalle on sommiteltu sinne tanne kuvia merenelävistä, kuten sim-



Kuva 53. Aili Salli Ahde-Kjälldmanin suunnittelema myötälaskosiltapuku, 1948 (Museovirasto 62327). Puvun yläosaan on toteutettu kuvia merenelävistä.



Kuva 54. Linda Eerikäisen piirtämä merimiesaiheinen arkipuku, 1945 (Linda Eerikäinen 1945, Kitty 1945, 27). Jakkupuku on saanut vaikutteita miestenpuvusta.

pukoista ja meritähdistä, jotka kelluvat surrealististyyllisesti kankaan pinnalla. Nilkkoihin yltävä hameosa on väljä, se on valmistettu kankaasta, jonka myötälaskokset muodostavat pukuun uusklassistisen draperian. Puvussa toteutuu surrealistinen tyyli, kun draperia ja mereneläviä-bibeloit yhdistyvät toisiinsa.

Tammikuussa 1945 esiteltiin *Muotikuva*-lehdessä Linda Eerikäisen piirtämä arkipuku (kuva 54). Kuvassa nainen on painanut katseensa alas. Hän on ristinyt kätensä ja istuu tuolissaan ajatuksiinsa vaipuneena. Hänellä on yllään tumma jakkupuku, jonka nappilistasta pilkot-

taa poimutettu valkoinen irrotettava pitsireunus. Juhlavan pitsireunuksen vastakohtana on jakun pelkistetty paitakaulus. Olkasaumaa on jatkettu, mikä antaa jakulle kolmiomaisen vaikutelman. Jakun hihat ovat pitkät ja kapeat. Hihansuissa on ohut pitsipoimutus ja tummasta nauhasta solmittu rusetti. Jakun alareunaa on pyöristetty. Vaate on saanut piirteitä miestenpuvusta ja kuljettaa kantajaansa surrealististyyllisesti sukupuolten välillä. Uuden aikakauden naistenvaatetukseen vaikutti miestenvaatetus. Arkipuvussa housut on korvattu hameella ja paidan etuosan röyhelö on kiinnitetty horisontaalisiin nappilistaan.

Ahde-Kjälmanin vuonna 1949 suunnittelema *Cocktailpuku* esiteltiin Pietin ikuistamassa valokuvassa (kuva 55). Kuvassa nainen seisoo seinän vierustalla kasvot naurussa. Hän nojaa sivullaan olevaa rottinkituolia vasten selkä kaarella ja kannattelee vapaalla kädellään pukunsa helmaa. Sileäpintaiselle kiviseinälle lankeaa heittovarjo, joka toistaa naisen vartalon ääriviivoja. Hänen päässään on kaksikolkkahattu, jota aatelismiehet ja amiraalit käyttivät menneinä vuosisatoina. Kaksikolkkahattu muodostaa surrealististyyllisen bibelot'n. Päähineen etureunassa on harsosta valmistettu dekoraatio. Yksivärinen ja sileäpintainen puku koostuu yhdestä osasta. Kimonohihat ovat pitkät ja kapeat ranteiden kohdalta. Pääntie on V-muotoinen ja huivikauluksellinen. Dekoraatioina ovat puvun koko etuosaa hallitseva viuhkalaskos, joka muodostaa siksak-draperian sekä horisontaaliset poimutukset rinnan- ja vyötärönkohdissa. Nilkkapituisten puvun helma muodostuu draperian kiilamaisista alareunoista. *Cocktailpuvussa* yhdistyivät surrealististyyllinen naisen pukeutuminen mieheksi ja uusklassistinen draperia.



Kuva 55. Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelema *Cocktailpuku*, 1949 (Museovirasto 62312). Naisella on päässään kaksikolkkahattu, jota aatelismiehet ja amiraalit käyttivät menneinä vuosisatoina.

Naisten vaatetuksen ja elämäntavan miehistyminen ilmensivät uuden aikakauden yksilöllistymistä ja perinteenvastaisuutta. Suurkaupungissa syntyneessä modernismissa etsittiin omaa aikakautta ja tulevaisuutta sekä rikottiin perinteisiä taiteenrajoja. Pariisin maailmannäyttelyn (1900) sisääntuloporttia oli ko-

ristanut naista esittänyt *La Parisienne* -veistos. Naisesta tuli uuden aikakauden symboli.⁵⁰²

Ensimmäistä maailmansotaa seurannut miesten vähyys teki naisista aktiivisia, mikä huoletti aikalaisia. Ansiotyö itsenäisti naisia, niinpä kaikki eivät enää valinneet avioliittoa. Naisten seksuaalisuus ei liittynyt enää ainoastaan uusien kansalaisten synnyttämiseen, vaan oman halun toteuttamiseen, mikä irrotti heidät perinteisestä kodin ja yksityisyyden maailmasta.⁵⁰³

Uusi nainen urheili, retkeili ja matkaili. Urheilu liittyi ennen toista maailmansotaa Euroopassa käytyyn keskusteluun sukupuolisuudesta ja kehollisuudesta, joihin kuuluivat terveiden elämäntapojen etsintä luonnosta ja alastomuuskulttuuri. Alastomuuskulttuurissa, jonka tulenkantajat omaksuivat Suomessa, kuroteltiin kohti luonnollisuutta ja terveyttä. Alastomuus symboloi yhteiskunnallista vapautumista. Tavoitteena oli vapauttaa tunteet, keho ja kehoon liitetyt sosiaaliset tabut sekä murtaa patriarkaalinen yhteiskunta.⁵⁰⁴

Naisten kansalaisoikeusvaatimukset olivat voimistuneet edellisellä vuosikaudella työväen- ja suffragettiliikkeiden myötä. Ihmiskäsitys muuttui, samanaikaisesti sääty-yhteiskunta muuttui luokkayhteiskunnaksi. Uuteen ihmiskuvaan vaikutti biologian, lääketieteen ja psykologian kehitys. Tieteen kehityksestä huolimatta sukupuoliin liittyneistä ilmiöistä kohistiin mediassa. Urheilevien naisten nähtiin laskeutuvan huvittelutavoillaan miesten tasolle, koska ihanteellinen tasa-arvo olisi edellyttänyt miesten nousua naisten rinnalle. Niinpä naiskuvastossa naisvartalo tarkoitti toisinaan moraalin rappiota.⁵⁰⁵

Dekadenttien symbolistien kuvaama vaarallinen nainen oli ollut lumoava ja pelottava pahuuden ruumiillistuma, joka sekoitti miehen hallinnan. Valistusajasta lähtien miehisyys oli määritelty järkevyytenä, johon ei liittynyt tunnetta eikä halua. Seksuaalisuuttaan etsivät naiset koettiin uhkina. Taiteessa vampyyrit ilmensivät seksuaalisuutta ja freudilaista ajatusta hirviöistä piilossa olleen seksuaalienergian ilmentymänä, kun seksuaalienergiaa ei hallittu enää sosiaalisesti eikä kulttuurisesti. Vampyyrikuvissa naiskauneus nähtiin kasvojen ja vartalon keinoina lumota mies. Lumoamalla miehen nainen käytti valtaa ja ajoi etuaan. Kauneus ei enää ilmaissut hyvettä eikä moraalaa.⁵⁰⁶

502 Kalha 2005, 288; Mauriala 2005, 300–301; Smeds 1996, 276–277.

503 Hapuli 1992, 114; Lappalainen 1992, 153.

504 Mauriala 2005, 144; Paavolainen [1929] 1961, 413; Saarenheimo 1966, 42–43, 205.

505 Hapuli 1992, 113–114; Mauriala 2005, 143, 304–305.

506 Hapuli 1992, 124; Kivilaakso 2008, 180, 183; Rojola 1992, 137.

Suomalaisia viekkaina ja petomaisina pidettyjä julkisuudennaisia olivat unisasaarnaaja Maria Åkerblom (1898–1981) ja Minna Craucher (1891–1932) paheellisine salonkeineen, mistä Mika Waltari kirjoitti *Suuri illusioni* -romaanisaan (1928). Dekadenttien symbolistien kuvaamille femme fatalelle, lesbismille, hermafrodiitille ja androgynille löydettiin esikuvat antiikista.⁵⁰⁷ Vaarallisia naisia nähtiin kuvataiteen lisäksi teattereiden näyttämöillä ja valkokankailla Salomen ja Lulun rooleissa sekä aikakauslehdissä ja kirjallisuudessa.⁵⁰⁸ Ehkä Ahde-Kjälmanin *Cocktailpuku* ilmensi paheellisena pidettyä uutta naista, koska kuvasta puuttuu miesseuralainen. Nainen on yksin tilaisuudessa, jossa nautitaan alkoholia. (Tässä luvussa käsiteltävien vaatteiden analyysi on liitteessä D: *Meri-bibilot-kategorian Paikannusmuistiinpanot* ja *Yksityiskohtaiset muistiinpanot*.)

Elokuvat levittävät miehistä muotia

Linda Eerikäisen arkipuvun kulmikas olkalinja ja Aili Salli Ahde-Kjälmanin *Cocktailpuvun* kaksikolkkahattu viittaavat miesten univormuihin. Elsa Schiaparelli lisäsi olkatoppauksia naistenvaatteisiin, mikä sai lantion näyttämään kapealta. Häntä innoittivat miestenpuvut. Urheilullisia vartaloita ei tarvinnut peitellä vaatteilla, sen sijaan vaatteilla peiteltiin sisäistä naisellisuutta: uusi nainen astui miesten alueelle ansiotyöhön. Pukeutuessaan aamulla työhön naisesta tuli osa ryhmää, johon miehinen jakkupuku hänet yhdisti. Kun nainen palasi illalla kotiinsa ja vaihtoi vaatteensa, hänestä tuli jälleen yksilö – näin ainakin Schiaparelli uskoi. Kyseessä oli sosiaalinen vallankumous, jolloin naisten tuli puolustaa paikkaansa työelämässä päivin ja viehättää aviomiestään illoin. Schiaparellin ihannainen janosi tasa-arvoa, jonka saavuttamisessa auttoi miehinen vaatetus.⁵⁰⁹

Naistenvaatteet olivat pelkistyneet 1800-luvulla reformipukujen, naisasia- ja Arts & Crafts -liikkeiden myötä. Valerie Steelen mielestä naistenvaatteet pelkistyivät ensimmäisen maailmansodan aikana, koska yläluokan naisten oli suotavaa näyttää vakavilta järkyttävissä olosuhteissa. Haute couture oli muodin lähde, ja haute couture -vaatteita ostivat yläluokan naiset. Myös materiaalipula ja naisten ansiotyö vaikuttivat vaatteidenmuotoiluun.⁵¹⁰ *Vogue*-lehdessä julkaistut kuvat naiselliseksi mielletystä dekoratiivisesta muodista levittivät naisia

507 Hapuli 1992, 115; Kivilaakso 2008, 180, 183; Riikonen 1998, 71, 78.

508 Hapuli 1992, 115; Saarenheimo 1966, 220.

509 Ewing 2001, 115; Watson 2004, 52; White 1995, 96–99.

510 Steele 2006, 247, 257.

koskenutta ikonografiaa, joka ihanteellistavan naisellisuuden kautta nosti esiin yhteiskuntaluokkia ja rotuteorioita.⁵¹¹

Schiaparelli seurasi naisten saavutuksia miehisiksi mielletyillä alueilla, kuten englantilaisen Amy Johnsonin (1903–1941) toukokuussa 1930 kaksitasokoneella Australiaan yksin taistamaa lentomatkaa. Johnsonin suoritus innoitti Schiaparellia suunnittelemaan ilmailuaiheisia naistenvaatteita. Hän sai vaikutteita myös kasakoiden takeista, konduktöörin univormuista, Venetsian dogen puvusta ja härkätaistelijoiden hatuista. Miehisen vaatetuksen ajateltiin tekevän naisista älykkään näköisiä ja antavan käyttäjilleen itsevarmuutta.⁵¹²

Hollywoodin tuottamat elokuvat saivat yhä laajemman yleisön ennen toista maailmansotaa, minkä vuoksi valkokankaista tuli vaikutusvaltaisia muodin levittäjiä. Naisyleisö jäljitteli näyttelijöiden pukeutumista. Suurin osa elokuvateattereiden katsomoissa istuneesta yleisöstä oli nuoria ansiotyössä käyneitä naisia.⁵¹³

Hollywood-näyttelijä Joan Crawford (1905–1977) ihastui Schiaparellin suunnittelemiin vaatteisiin. Schiaparellin suunnitteleminen vaatteiden miehin siluetti sopi Crawfordin androgyniselle vartalolle. Crawford pyysi MGM:n puvustajaa Gilbert Adriania (1903–1959) suunnittelemaan hänelle Schiaparellin vaatteiden kaltaisia pukuja elokuviin. Topatuista olkapäistä, koristeomelluista takeista ja puvuista tuli Crawfordin tyylin tunnuksia, joita toisetkin Hollywoodin puvustajat jäljittelivät aina 1950-luvulle asti. *Voguen* sivuilla ihaseltiin Crawfordin muodonmuutosta. Useat Hollywoodin näyttelijät olivat Schiaparellin asiakkaita. Schiaparelli myös puvusti joitain pieniä Hollywood-elokuvia.⁵¹⁴

Hollywoodin elokuvat välittivät härnäviä naiskuvia, jotka perustuivat ajatukseen, että ulkonäkö ei ole synnynnäinen, vaan se on muokattavissa. Asian voi havaita Jean Harlow'n (1911–1937) naisellisuudesta, Jean Arthurin (1900–1991) arkisuudesta, Katherine Hepburnin (1907–2003) rennosti miehisyydestä tai Greta Garbon (1905–1990) ja Marlene Dietrichin (1901–1992) androgynisyydestä. Näytelmien roolit osoittivat naisellisuuden olevan keinotekoisesti rakennettua: elokuvissa erotettiin naiseksi syntyminen ja naisellisuus toisistaan. Eräs kuuluisimmista miestenvaatteita käyttäneistä näyttelijöistä oli Marlene Dietrich. Hän pukeutui silinterihattuun ja miestenpukuun elokuvissa *Marokko*

511 Buckley & Fawcett 2002, 9.

512 Ewing 2001, 115; Watson 2004, 52; White 1995, 96–99.

513 Koivunen 1992, 170–193; Mauriala 2005, 127; Watson 2004, 52.

514 Schiaparelli 1954, 99; White 1995, 108–109.

(1930) ja *Sininen enkeli* (1930), joka kiellettiin Saksassa moraalittomana lesbo-viittausten vuoksi. *Sininen enkeli* -elokuvan jälkeen Dietrich alkoi esiintyä julkisuudessa pukeutuneena miestenvaatteisiin ja vaikutti osaltaan housupuvun yleistymiseen naistenvaatetuksessa.⁵¹⁵

Ennen toista maailmansotaa muoti oli elitististä ja eskapistista, mutta sota muutti vaatetuksen ihmisten välisen yhteenkuuluvuudentunteen välineeksi, moraalin kohottajaksi ja hallituksen työkaluksi. Dietrich matkusti Euroopassa ja viihdytti amerikkalaisia sotajoukkoja univormu yllään. Miestenpukeutumisessa armeijan vaatteet alusvaatteista univormuihin edustavat totalitaarista valtaa ja osoittavat yksilön voimattomuuden. Siviilivaatteista luopuminen toimii työkaluna, jolla taivutetaan yksilön mieltä.⁵¹⁶ Ehkä osin näin ajateltiin tapahtuvan toista maailmansotaa käyneissä maissa naisten työvaatteiden kohdalla. Cheryl Buckley ja Hilary Fawcett näkevät kuitenkin, että työvaatteet tekivät naisista alistujien sijaan oma-aloitteisia yksilöitä.⁵¹⁷

Linda Eerikäisen kapteeninrouvan arkipuku korostaa naisen asemaa vaimona viittaamalla aviomiehen ammattiin. Naisten yksityisen ulkopuolelle laajentunutta elinpiiriä korostaa Aili Salli Ahde Kjälmanin *Cocktailpuku*, joka nimensä mukaan viittaa kodin ulkopuolella olevaan julkiseen tilaan. Kuvassa ei näy miesseuralaista, vaan nainen on yksin. Yksikään puvuista ei viittaa suoraan naisen ammattiin. Sen sijaan puvut tuovat naistenvaatetukseen osia miestenvaatetuksesta ja saavat sitä kautta heidät näyttämään oma-aloitteisilta yksilöiltä.

Työvaatteiden käyttö tuli tutuksi suomalaisille naisille sotien aikana heidän työskennellessään kotirintamalla miesten tilalla. Kuuluisin suomalaisten naisten käyttämistä työvaatteista lienee lottapuku, jota naiset käyttivät sota-aikana. Lotat pyrkivät kohottamaan kansan puolustustahtoa ja moraalialia. Lottapukujen harmaa väri omaksuttiin Suomen armeijan samanvärisistä kenttäunivormuista, joihin oli saatu vaikutteita Saksasta. Harmaalla värillä oli kansallista vertauskuvallista arvoa: kaunokirjallisuudessamme kuvailtiin maamme harmaita mökkejä ja kallioita. Lisäksi maassamme on harmaasta graniitista rakennettuja keskiaikaisia kirkkoja ja linnoja.⁵¹⁸ Harmaa väri sopi puhtausihanteeseen, koska lika ei näkynyt siinä. Harmaa oli myös nunnapuvun väri, jota suomalaiset pietistit käyttivät. Uskonnollisuus, luterilaisuus ja snellmanilainen kansallisuusoppi loi-

515 Buckley & Fawcett 2002, 12; Suhonen 1996, 182–214.

516 Lönnqvist 2008, 22; Watson 2004, 64–70.

517 Buckley & Fawcett 2002, 65.

518 Sulamaa 2009, 10–86.

vat perustan Lotta Svärdin ihanteille ja perusolemukselle. Muita esikuvia olivat Pelastusarmeija, diakonissat ja Florence Nightingale (1820–1910).⁵¹⁹

Toisen maailmansodan jälkeen brittiläiseen ja amerikkalaiseen muotiin vaikuttivat yhä sodan aikaiset työvaatteet. *Suomen Kuvalehdessä* neuvottiin, miten asetakista sai siviilitakin pienin muutoksin. Meillä uusiokäyttö oli välttämätöntä sota-ajan aiheuttaman kangaspulan vuoksi. Vaatetustarvikkeiden ja jalkineiden säännöstely alkoi Suomessa lokakuussa 1940 saksalaisen pistejärjestelmän mukaan. Säännöstely jatkui sodan jälkeen Suomen jouduttua maksamaan Neuvostoliitolle sotakorvauksia vuoteen 1952 asti. Ylellisyystavaroita, kuten autoja, haettiin Ruotsista, koska niitä oli vaikeaa saada Suomesta, vaikka rahaa olisi ollutkin.⁵²⁰

Miehet naistenvaatteissa ja naiset miestenvaatteissa sekä androgynia surrealismissa

Leveät olkalinjat ja miehiset vaatteet saavat Linda Eerikäisen arkipukua ja Aili Salli Ahde-Kjälmanin *Cocktailpukua* kantaneet mallit näyttämään androggyneilta. Androgynia-käsitteellä määritellään sukupuolisuutta aikakausina, jolloin kategorioita pohditaan uudelleen. Tämä näkyi Sigmund Freudin psykoanalyttisen teorian synnyssä, jossa androgynia jaettiin anatomiseen ja mentaaliseen. Hänen mukaansa kehossa ilmeni yksilön mentaalinen rakenne.⁵²¹

Androgynia-käsitteellä on pitkät historialliset juuret. Taiteen kontekstissa androggyynien figuurien esittäminen ulottuu Kreikan ja Rooman antiikin kulttuureihin. Androgyniassa⁵²² yhdistyvät toisiinsa vastakkaisina pidetyt ilmiöt käsitteellisellä tasolla. Kehollista androgyniaa on kuvattu käsitteellä hermafrodiitti, jonka kehossa yhdistyvät naisen ja miehen anatomiset piirteet: naisen rinnat ja miehen sukupuolielimet.⁵²³

Freudin määritelmässä androgynia edustaa ihmisen alkuperäistä biseksuaalisuutta. Kehityksen lähtökohtana on kulttuuriin vielä kuulumaton fyysisesti ja psyykkisesti androggyyni lapsi. Kulttuuri muovaa lapsesta seksuaalisen yksilön, jonka seksuaalisen suuntautuneisuuden määrittelevät tämän fyysisten ja mentaalisten piirteiden suhde. Freudin androgynia-teoriassa yksilön seksuaaliseen

519 Sulamaa 2009, 10–86.

520 Hentilä 1999, 102; Kauppinen 1944, 1405; Koivisto 1943, 14–15.

521 Vänskä 2006, 97.

522 Andros = mies ja gyne = nainen.

523 Vänskä 2006, 94–95.

suuntautumiseen vaikutti miehisuus. Jos miehisuus hallitsi fyysisiä ja mentaalisia piirteitä, yksilöstä tuli todennäköisesti homoseksuaali. Freud piti tavoiteltuna tilana miehisten ja naisellisten piirteiden tasapainoa, mikä johti androgynian täydellistymiseen ja heteroseksuaaliseen avioliittoon.⁵²⁴

Miesten kulttuurissa androgyni hahmo merkitsi antiikista lähtien homoerotisoitua miehen kehoa, joka asetettiin vallitsevan miehisuus-käsitteen ulkopuolelle eikä uhannut miehistä kulttuuria. Kauniiseen nuorukaiseen liittynyt platoninen ideaalisuuden diskurssi varmisti, ettei katsojan tarvinnut julkistaa homoeroottista haluaan. Samanaikaisesti miehen kehoon liitetyt tulkinnat androgyniasta laajensivat miehisyyden rajoja.⁵²⁵

Antiikin Kreikka ja platonilainen homoseksuaalisuus oli konteksti, joka tarjosi homoseksuaalisuudelle kulttuurisesti kunniallisen visuaalisen ja kielellisen ilmaisun uutena aikakautena. Symbolistit ihailivat homoseksuaalista platonista rakkautta. He pitivät androgyniutta elämän täydellisyyden symbolina. Androgynin ihannemalli löytyi varhaisnuorten vartaloista. Suomessa Akseli Gallén-Kallela maalasi teoksen *Ad Astra* (1907), jonka totisen murrosikäisen tyttöfiguurin androgyni vartalo jäljittelee Jeesuksen asentoa ristillä kämmenten stigmatoinen (kuva 56). Tytön isot silmät tuijottavat kaukaisuuteen. Gallén-Kal-



Kuva 56. Akseli Gallén-Kallela: *Ad Astra*, 1907 (Matias Uusikylä. Signe & Arne Gyllenberg-säätiö). Nuoren tytön keho on vielä suhteellisen androgyni. Symbolistit pitivät androgyniutta elämän täydellisyyden symbolina.

524 von Bonsdorff 2002, 315, 319; Vänskä 2006, 97.

525 Eco 2008, 330–338.

lela eli tähän aikaan mystisteosofista kautta, mikä näkyi hänen maalauksissaan kosmisesti korostuneina uskonnollisina mielikuvina.⁵²⁶ *Ad Astra* -maalauksessa tyttö nousee vedestä taustanaan tähtitaivas, ja pitkät hiukset muodostavat auringonkehrän hänen ympärilleen.

Suomessa androgyynin ja platonisen rakkauden ihannointi liitettiin lähinnä Magnus Enckellin (1870–1925) teoksiin. Kolorististen maalausten nuoret miehet yhdistyivät taideyleisön mielissä monimuotoiseen seksuaalisuuteen, koska Enckellin faunit olivat yhtä aikaa sekä eroottisen katseen kohteita että katsojia.⁵²⁷ Olavi Paavolaisella oli puolestaan uransa alussa naispuolinen kaksoisolento. Hän sai 16-vuotiaana valmiiksi *Palava sydän* -runokokoelmansa, jota hän ei uskaltanut tarjota kustantajalle omalla nimellään. Niinpä hän otti runoilijanimekseen Marja Oulangon. Paavolainen johdatti tovereitaan kaupunkilaiselämäntapaan, johon liitettiin boheemius. Boheemiuteen liittyivät seksuaaliset kokeilut. Osa tulenkantajista kokeilikin transvestismia sekä homo- ja biseksuaalisuutta, tosin kokeiluihin viitattiin peitelten. Paavolainen ilmeisesti epäroi homo- ja heteroseksuaalisuuden välillä sekä pukeutui androgyyneihin vaatteisiin.⁵²⁸

Uusplatonismi jatkui teosofiassa, joka vaikutti surrealistien aikalaisten Bauhaus-koulun opettajien Wassily Kandinskyn, Paul Kleen, Johannes Ittenin (1888–1967) ja Josef Albersin (1888–1976) taiteeseen. Rudolf Steinerille (1861–1925) taide ja taide-elämykset tarjosivat parhaat edellytykset henkisyys- ja ihmisyyden ymmärtämiselle. Kandinskya kiinnostivat Steinerin teosofiset ajatukset. Kandinsky näki ei-esittävän taiteen tekijän sisäisenä pakona, jonka tavoitteena oli löytää ulkoisesta maailmasta riippumaton henkinen taiteenmuoto. Muodot olivat merkityksellisiä vain, jos ne ilmensivät taiteilijan tunteita ja aineettomia arvoja.⁵²⁹ Ajatuksen voi nähdä *Cocktailpuvun* draperioiden ja miesten univormuista omaksutun kaksikolkkahatun yhdistelmässä sekä mallin kontrapostoaasennosta, joka viittaa antiikin Kreikan taiteeseen. Nämä elementit voivat kertoa joko muotitaiteilijan tai puvun omistajan ajatusmaailmasta suhteessa naiseuteen ja seksuaaliseen suuntautumiseen.

Paul Kleen mielestä taiteen tuli tehdä näkymättömästä näkyvää, koska näkyvän hahmon takana oli unien ja piilotajunnan maailma. Surrealistit André Masson ja Joan Miró (1893–1983) ihailivat Kleen teosten vapaita muotoja. Myös

526 Kalha 2005, 57, 206; Kivilaakso 2008, 181; Lyytikäinen 1998a, 9; Sarajas-Korte 1966, 293–295.

527 Kalha 2005, 57–279; Kivilaakso 2008, 181.

528 Mauriala 2005, 102–303; Saarenheimo 1966, 58.

529 Fiedler & Feierabend 2000, 121, 249; Kandinsky [1918] 1985, 40, 53; Steiner [1923] 1988, 12.

Johannes Ittenin taide oli esoteerisesti värittyä. Hänelle taiteilija oli kätkeytyksen totuuskien tulkki. Itten vaikutti Josef Albersiin, jonka teokset olivat geometrisia. Albersin mukaan taiteilijan kokemus osoitti näköhavainnon eroavan fysiikan laeista psyykkisten syiden vuoksi. Ranskalaisen surrealistivalokuvaajan ja naiskirjailijan Claude Cahunin⁵³⁰ (1894–1954) anrogyynisissa ja miehississä omakuvissa ilmaistiin perinteisten arvojen torjuntaa ja sukupuolen kyseenalaistamista.⁵³¹ *Cocktailpuvun* voi nähdä torjuvan perinteisiä arvoja ja kyseenalaistavan kantajansa sukupuolen.

Androgyyneja figuureja oli runsaasti vaatetusalan kuvastossa. Osa aikalaisista surkutteli pojilta näyttäneitä tyttöjä. Jopa garconneja kuvannut muotipiirtäjä George Barbier (1882–1932) kritisoi *Gazette du Bon Ton* -lehdessä (1924) heidän biseksuaalia ja sukupuoletona ulkonäköään. Androgynia muutti naisen kehoa miehiseksi laiisuuden ja vaatteiden avulla, mikä tulkittiin naisen siirtymiseksi kohti täydellisempänä pidettyä olomuotoa.⁵³²

Cocktailpuvun mallilla on päässään amiraalinhattu. Surrealisteja kiinnostivat miesten pukeutuminen naistenvaatteisiin ja naisten pukeutuminen miestenvaatteisiin, naamiot sekä naamiaispuvut. Marcel Duchamp omaksui kaksoisolennot Rose Sélavyn. Rose Sélavyn muotokuva oli vastaus odotuksiin, joita Duchamp tunsu naisten kohdistavan itseensä. Muotokuva oli travestista naamioleikkiä, jossa vaihdettiin sukupuolten tunnuksia ja oltiin katseen kohteena. Naamioleikin tarkoituksena ei ollut miellyttää homoseksuaaleja miehiä. Rose Sélavy oli tunnistettavasti mies, toisin kuin transvestiitit, koska Duchamp ei samastunut täysin naiselliseen peilikuvaansa.⁵³³ Ehkä näin tapahtui myös arkipuvun ja *Cocktailpuvun* kohdalla. Kuvista puuttuvat miesseurallaiset, naiset ovat tilassa yksin pukeutuneina miehisesti, mikä voi viestiä travestisesta naamioleikistä.

Salvador Dalia viehätti vaimonsa Galan androgyyni vartalo. Gala Dali pukeutui Elsa Schiaparellin suunnittelemiin vaatteisiin, joiden pelkistetyt muodot sopivat hänen androgyynille vartalolleen. Hans Bellmer (1902–1975) käytti 1930-luvulla valokuvissaan malleina murrosikäisiä tyttöjä, joiden vartalot olivat vielä androgyynisia. Kuvat herättivät kysymyksiä miehen katseesta ja naisvartalon esineellistämisestä. Ajatus androgyniasta sisältyi antiikin Kreikan mytologiaan. Platon kirjoitti *Pidot*-dialogissaan sukupuolten synnystä aikojen alussa,

530 Alkujaan Lucy Schwob.

531 Albers [1963] 1982, 13–73; Gale 2002, 232–315; Fiedler & Feierabend 2000, 120–309.

532 Etherington-Smith 1993, 248; Gingsburg 1988, 4; McGirk 1990, 12–22.

533 Evans 1999, 26; Hautamäki 1997, 88–97; Koivunen 1992, 181.

jolloin oli olemassa kolmea eri sukupuolta eli nainen, mies ja androgyyni, jossa oli yhtä paljon naista ja miestä. Kun androgyynit aikoivat kiivetä taivaaseen hyökätäkseen jumalten kimppuun, Zeus päätti heikentää heitä halkaisemalla heidät kahtia. Ikäviissään puolikkaat hakeutuivat takaisin toistensa luo. Duchamp suunnitteli vuonna 1937 *Gravida*-gallerian ulko-oveen leikkauksen, joka näytti vierekkäin seisovilta mieheltä ja naiselta.⁵³⁴ Turussa Otto Mäkilä maalasi teoksiinsa androgyynejä 1930-luvulla.

Uusien naisten androgyyniin ulkonäköön voi liittyä tahto ilmentää lesbotta, mutta miehisten vaatteiden ja androgyynin ulkonäön yleisyyden vuoksi pidän syynä lähinnä yhteiskunnan demokratisoitumista. Naiset omaksuivat miehisen pukeutumisen ja sen myötä androgyynin ulkonäön, koska se mahdollisti siirtymän kotoa työelämään, joka oli aiemmin kuulunut miehille. Naiset eivät enää leimautuneet katunaisiksi liikkueensa julkisessa tilassa. Eerikäinen suunnitteli arkipuvun kapteenin vaimolle, jolloin puku ja sen miehiset piirteet viittaavat aviomiehen ammattiin. Puvun miehiset piirteet voivat vihjata toivetta tasa-arvosta.

Merenelevät naisvartalolla surrealismissa

Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelemassa myötälaskosiltapuvussa yhdistyvät uusklassismi, nainen ja merenelevät. Surrealistit yhdistivät useissa teoksissaan naisen ja merenelevät ennen toista maailmansotaa ja sodan jälkeen. Lisäksi he pukivat miehet naistenvaatteisiin ja naiset miestenvaatteisiin. Niinpä suomalaisten vaatteiden bibelot't liittyivät surrealistisiin kuvataiteeseen ja muotiin.

Merenelevien kuvat naistenvaatteissa palauttavat naisvartalon evoluution alkutaipaleelle, aikaan jolloin elämä alkoi siirtyä vedestä maalle. Veden ja naisen yhdistyminen johdattaa myös vanhoihin uskomuksiin ja vedenneitoihin. Vanhoissa luomismyyteissä vettä pidettiin elämän lähteenä, ja veden emo merkitsi myyteissä äitiä. Uskomustarinaperinteessä vettä hallitsi vedenhaltija. Naispuolista vedenhaltijaa kutsuttiin vedenneidoksi tai veen emännäksi, joille romantiikan aikakauden myyttiset ja viettelevät vedenneidot olivat sukua. Vedenneidoissa yhdistyivät ihmisen ajattelukyky ja eläimellinen vaistonvaraisuus sekä lumoavuus ja vaarallisuus. Vedenneitojen alkuperä yltää antiikin Kreikan nymfeihin ja seireeneihin, jotka lumosivat merenkävijöitä laulullaan. Symbolis-

534 Caws 2004, 27–38; Gale 2002, 314–315; Platon [384 eKr.] 1979, 102–104.

missa ja kansallisromantiikassa tehtiin myyttisistä luonnonhaltijoista suosittuja hahmoja taiteeseen.⁵³⁵

Suomalaisten kansantarujen tunnetuin naisen ja veden kohtaaminen on Kalevalan Aino-tarussa, jossa Aino vajoaa veteen ja muuttuu kalanaiseksi. Akseli Gallén-Kallela ikuisti nuoren naisen tarinan *Aino*-triiptyykissä (1891, kuva 57). Gallén-Kallela on kuvannut Ainon alastomaksi neidoksi, joka istuu rantakallioilla koivun juurella valkoisen liinan päällä. Aino katselee vettä ja koskettaa varpailiaan vedenpintaa. Jonkin matkan päässä rannasta ui kaksi valkoista naista kaislojen keskellä. Merenneidoista tuli taiteen tulkinnoissa eroottinen ihmisen ja eläimen yhdistelmä, jolloin kalanpyrstö ja naisen ylävartalo representoivat neitseellistä naisellisuutta.⁵³⁶



Kuva 57. Akseli Gallén-Kallela: Aino-taru. Triiptyykin oikeanpuoleinen kuva, 1891 (Ateneumin taidemuseo). Aino muuttuu maalauksessa kalanaiseksi, mikä merkitsi symbolismissa uutta olotilaa.

535 Kivilaakso 2008, 148–163.

536 Kivilaakso 2008, 148–163; Smeds 1996, 304, 319.

Merenneidon voi havaita Ertén suunnittelemassa *Mermaid*-puvussa (1937, kuva 58). Pukua käytettiin Pariisissa järjestetyissä naamiaisissa. Naisen pääläelle on asetettu simpukka hatuksi. Hänen pitkät hiuksensa on solmittu verkoksi, joka peittää alastonta ylävartaloa. Alaosan vaate muodostuu sekä vartalomaalauksesta että kankaasta. Jalkoja peittää suomukuvio, joka avautuu nilkoissa pyrstömuotoisiksi laahuksiksi.



Kuva 58. Ertén suunnittelema *Mermaid*-puku, 1937 (Erté 1937, Estorick 1979, 33). Pukua käytettiin Pariisissa järjestetyissä naamiaisissa.

Ahde-Kjälmanin suunnitteleman myötälaskosiltapuvun miehustakankaalle on sommiteltu sinne tänne kuvia merenelävistä, kuten simpukoista ja meritähdistä, jotka kelluvat kankaan pinnalla. Salvador Dali maalasi *Barcelonese Mannequin*-teokseensa (1927) naisfiguurin reiteen ylösalaisin olevan kalan kuin röntgenkuvaksi jalasta (kuva 59). Maalaus esittää erilaisista geometrisista muodoista koostuvaa naista, joka seisoo kontrapostiasennossa. Keskellä kasvoja on yksi silmä kuin kykloopilla. Naisen kehon oikealle sivulle on maalattu kaistale vaaleaa polvipituista mekkoa, jossa on draperia. Myös Ahde-Kjälmanin iltapuvussa on draperia. Myötälaskosiltapuvun ja Eerikäisen merimiesaiheisen arkipuvun bibelot't toteutettiin *trompe-l'oeil*'na surrealismin menetelmien mukaisesti. Ahde-Kjälmanin Cocktailpuvun bibelot oli puolestaan pastissi. Bibelot'iden kohdalla oli kyseessä dislokaatio, kun merenelävät ja miestenvaatteiden elementit siirrettiin naistenvaatteisiin. Samalla tapahtui bricolagen keinoin metamorfoosi, kun merenelävä-bibelot't muuttuivat naiseksi ja naiset miehiksi. Ehkä merenelävä-bibelot't symboloivat viettelevää naista tai ihmiskunnan alkukantaisuutta. Miestenvaatteista omaksutut bibelot't taas voivat symboloida naisten tasa-arvoistuvaa asemaa yhteiskunnassa. Dali suunnitteli vedenneitoja New Yorkin maailmannäyttelyyn (1939), johon



Kuva 59. Salvador Dalí: Barcelonaise Mannequin, 1927 (Robert Descharnes 1985, Descharnes 1985, 61). Maalauksessa yhdistyvät nainen, draperia ja kala.

Suomi osallistui Alvar Aallon suunnittelemalla paviljongilla.⁵³⁷ Ehkä muotitaiteilijat vierailivat maailmannäyttelyssä ja saivat sieltä vaikutteita suunnittelemiinsa pukuihin. He tutustuivat surrealismiin kuvakieleen aikakauslehdissä julkaistujen surrealistien suunnitteleminen kansikuvien, mainosten, muotikuvien, näyteikkunoiden ja taidenäyttelyiden avulla. Surrealismiin filosofiaan tutustumista voi haitata puutteellinen kielitaito, vaikka he olisivatkin tunteneet Irja Spiran, joka tunsi osan surrealisteista henkilökohtaisesti. Todennäköisesti muotitaiteilijat omaksuivat tietoisesti bibelot surrealismista kuvastosta sen sijaan, että olisivat perehtyneet tarkasti surrealismiin menetelmiin. Niinpä heidän suunnittelemansa vaatteet ovat surrealististyyllisiä surrealistisen sijaan.

André Breton nimesi ensimmäisessä manifestissaan julkaisemansa tajunnanvirtakirjoitukset *Poisson sulubleksi*, jonka voi suomentaa vesiliukoiseksi kalaksi. Surrealisteja kiinnostivat meri, seireenit, kalat ja simpukat, jotka näkyivät surrealististyyllisessä muodissa. Merenalainen maailma oli heille alkukantainen ja taianomainen paikka. Antiikin Rooman vedenjumala Neptunus kiehtoivat surrealistejä ja heidän lähipiiriään. Neptunus-aihe näkyi vuoden 1929 naamiaisissa, jotka järjestettiin Noailles'n kreivin huvilalla.⁵³⁸

Tietoa aikakauden naamiojuhlista välitti Suomeen Olavi Paavolainen. *Meripohjan laumojen tanssiaiset* -nimiset juhlat järjestettiin Pariisissa Bullier'ssa 1920-luvun lopulla. Paavolainen osallistui juhliin, joista hän kirjoitti seikkaperäisesti. Juhliin osallistuneet olivat pukeutuneet ravuiksi, hukkuneiksi, meriros-

⁵³⁷ Etherington-Smith 1993, 249.

⁵³⁸ Breton [1937] 2010, 94–95, 131; Martin 1996, 139–140.

voiksi, meriheiniksi, mustekaloiksi ja ruskoleviksi. Olipa joukossa myös alaston venus, jota kuljetettiin simpukankuoressa.⁵³⁹

Ahde-Kjälmanin suunnitteleman myötälaskosiltapuvun vyötäröllä on kuva tyhjästä simpukankuoresta, joka on käännetty ylösalaisin. Merenelävien tehtävänä oli näyttää, että surrealismi uisi läpi mielikuvituksen vuosikymmenten. Salvador Dali suosi hummerisymbolia. Se merkitsi sekä ruokaa että värin metamorfoosia ja ihmisen primitiivisyyttä. Hummerin alkuperä johdatti maanpäällistä elämää edeltäneeseen vedenalaiseen elämään.⁵⁴⁰

Meri tulenkantajilla ja Turun surrealisteilla

Surrealistien käyttämä meriaihe ilmeni Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelemassa *Cocktailpuvussa* kaksikolkkahattuna, joka on irrotettu miesten merellisistä univormuista naistenvaateeseen. Aihe näkyy myös Linda Eerikäisen piirtämässä kapteeninrouvan arkipuvussa kontrastisena väriytyksenä ja puvun kulmikkaana siluettina, johon on yhdistetty trompe-l'oeil-pitsikaulus. Puvuissa toteutuu surrealistien tapa yhdistää kaksi toisistaan poikkeavaa asiaa, kuten meri-bibeloit ja uusklassistinen draperia. Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvun ja *Cocktailpuvun* new look -tyyliset siluetit ilmentävät porvarillista naisihannetta kodinhengittäjänä. Tämä ei kykene tekemään fyysistä työtä kureliivin ja muhkean hameen vuoksi. Lisäksi puvuissa toteutuvat surrealistieja kiinnostaneet naiset miestenvaateissa ja naamiaispuvut.

Ehkä Eerikäinen ja Ahde-Kjälman ilmaisivat puvuillaan kaipausta vapauteen. Wassily Kandiskyn teoksiinsa maalaamat laivat ja veneet olivat symboleita ihmisen vaaralliselle matkalle kohti henkisiä rantoja. Salvador Dali suosi maalaustensa taustoissa meriaihteita. Hän maalasi useisiin teoksiinsa itsensä merimiespukuun puettuna.⁵⁴¹ Suomessa laivat pääsivät tulenkantajien runoihin, kuten Ilmari Pimiän kirjoittamaan Nuoren Voiman Liiton talvipäivien *Vangittu laiva* -runoon (1925). Runossa laiva oli symboli vapaudenkaipuulle. Olavi Paavolaisella oli tapana vierailla satamassa katselemissa laivoja ja merta. Satamassa todentui hänen kaipuunsa toiseuteen: oli lupa haaveilla pois lähdöstä. Meri heijasti tulenkantajille kaukokaipua.⁵⁴²

539 Paavolainen [1929] 1961, 250–253.

540 Gale 2002, 242–281; Martin 1996, 139–140.

541 Etherington-Smith 1993, 23, 133; Kandiski 1985, 11.

542 Mauriala 2005, 83–85, 299; Saarenheimo 1966, 65.



Kuva 60. Otto Mäkilä: *Auringonpalvoja*, 1936 (Vesa Aaltonen 2011. Yksityiskokoelma). Maalauksessa yhdistyvät meri ja nainen.

Meriaihe näkyi tulenkantajien runojen ohella Otto Mäkilän maalauksessa *Auringonpalvoja* (1936, kuva 60). Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvun merenelävät vihjaavat naisen ja meren väliseen yhteyteen, merenneitomyyttiin ja elämän syntyyn merestä. Samalla tavalla Mäkilän maalauksessa nainen ja meri yhdistyvät toisiinsa. Naisen kasvot on maalattu meren tasolle. Hän nojaa aurin gon paahtamaan kallionkylkeen, taustalla välkehtii meri. On kuin merenneito olisi kiivennyt vedenalaisesta kodistaan maalle kokeilemaan elämää jaloilla. Ulla Vihannan mukaan Mäkilä vertasi elämää mereen, jonka pinnalla ihmiset purjehtivat. Mäkilä luki tulenkantajien tavoin Rabindranath Tagoren (1861–1941) vuonna 1928 suomennetun kirjan *Persoonallisuus*, jossa tämä oletti maailman-

kaikkeuden sielun löytyvän virran ja meren yhtymäkohdista, vuorten jäätiköitä, autiolta merenrannalta tai aalloista.⁵⁴³

Surrealistien tapa yhdistää meri ja nainen näkyvät Birger Jarl Carlstedtin surrealistisessa maalauksessa *Venus* (1944, kuva 4). Maalaus esittää alastonta naista, joka katselee ikkunasta näkyvää merta. Naisen eteen on asetettu pienelle pöydälle kampasimpukanmuotoinen öljylamppu kuin muistuttamaan Venuksen syntyä meren vaahdon keskellä simpukan kuoresta. Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvussa simpukka on kuvattu ylösalaisin. Simpukan kuori on tyhjä, aivan kuin pukua yllään kantava nainen olisi syntynyt siitä. Helvi Hämäläisen (1907–1998) mukaan Carlstedt käytti öljylamppua katoavaisuuden symbolina. Hänelle välittyi Carlstedtin surrealistisista maalauksista aikakauden ahdistava maailmantunto.⁵⁴⁴ Muutamien muiden suomalaistaiteilijoiden tavoin Carlstedt matkasi Pariisiin Ruotsin ja Tanskan kautta, joten hän pääsi tutustumaan näiden maiden taiteeseen. Pariisissa hän näki Pablo Picasson teoksia. Toisen maailmansodan jälkeen surrealismien merkitys kasvoi Carlstedtin, Ole Kandelinin, Arvid Bromsin ja Alpo Jaakolan (1929–1997) tuotannon myötä.⁵⁴⁵

Sotien jälkeen suomalaisessa lehdistössä kirjoitettiin surrealismista niukalti, vaikka psykologiaa käsitteleviä kirjoja oli suomennettu jo 1920–1930-luvuilla. Ranskalaisella psykiatrialla oli ollut vankka asema Euroopassa Suomi mukaan lukien jo 1800-luvun lopulla. Suomalaisten lääkärilehtien sivuilla keskusteltiin hypnoosista, jota käytettiin parannusmetodinä. Hjalmar Neiglick (1860–1889) oli kokeellisen psykologian uranuurtaja Suomessa. Hän matkusti Pariisiin tutustuakseen hypnoosiin ja animaaliseen magnetismiin. Sigmund Freudin psykoanalyysiä ja alitajuntaa koskeneita kirjoituksia alettiin suomentaa vasta 1960-luvulla.⁵⁴⁶

Suomalaisissa teattereissa esitettiin sotien jälkeen tajunnanvirrallisia näytelmiä. Näytelmien käsikirjoituksia suomennettiin enemmän ranskan kuin englannin kielestä. Aikakauden tunnettujen kirjailijoiden Albert Camus'n (1913–1960) ja Jean-Paul Sartren proosaa suomennettiin samanaikaisesti heidän eksistentialististen näytelmiensä esitysten kanssa. *Suljetut ovet* (1944) oli ensimmäinen Sarterilta suomennettu näytelmä. Vuonna 1948 Tampereen Työväen Teatterissa esitettiin Sartren kirjoittama *Kunniallinen portto*, Svenska Teaternin ohjelmistoon kuului hänen näytelmänsä *Inför lyckta dörrar* ja Kansallisteatte-

543 Vihanta 2011, 55–63.

544 Hämäläinen 1945, 131.

545 Karjalainen 2004, 129–130.

546 Aho & Mänttari 2007, 558; Kortelainen 2003, 132–138.

rissa esitettiin *Likaiset kädet* -näytelmää samana vuonna. Tajunnanvirtanäytelmien esittämistä jatkettiin Suomessa. *Kuva*-lehdessä kirjoitettiin sveitsiläisen draamakirjailija Max Frischin (1911–1991) näytelmästä *Kiinan muuri*, jota esitettiin Kansallisteatterissa. Artikkelin otsikossa mainittiin näytelmän olevan surrealistinen.⁵⁴⁷

Seuraava ranskalaisnäytelmien kausi seurasi, kun Tampereen Työväen Teatterin johtaja Eino Salmelainen (1893–1975) vei henkilökuntansa opintomatkalle Pariisiin vuonna 1950. Helsinkiläisen Intimiteatterin avajaisissa 1950-luvun alussa esitettiin Jean Cocteaun *Kurittomat vanhemmat*. Teatterin johtaja Mauno Manninen suomensi Cocteaun lisäksi Nobelin palkinnon saaneen Camus'n *Oikeamieliset*. Suomessa uutuudet tulivat draamakirjallisuuteen nopeammin kuin romaanikirjallisuuteen: teatterinjohtajien toimenkuvaan kuuluivat ulkomaanmatkat, ulkomaisten teatteriesitysten seuraaminen ja niiden tuominen maahan.⁵⁴⁸

Ranskankielisiä modernistisia romaaneja suomennettiin runsaasti. Eksistentiaalisuus oli aikakauden voimakkain kirjallinen virtaus. Juha Mannerkorpi (1915–1980) käänsi Sartren romaanin *Inho* ja Camus'n *Ruton*. Myös Camus'n *Sivullinen* suomennettiin.⁵⁴⁹ Aale Tynni (1913–1997) julkaisi *Tuhat laulujen vuotta* -runoantologian (1957). Antologiassa esiteltiin modernistirunoilijoiden ohella surrealistteja. Tynni suomensi surrealistien runoja kokoelmassaan *Tulisen järjen aika* (1962). Modernismi tuli suomalaisen kirjallisuuteen suhteellisen myöhään.⁵⁵⁰

Meri-bibelot surrealististyyllisessä muodissa

Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelemissa myötälaskosiltapuvussa miehus-takankaalle on sommiteltu sinne tänne merenelävä-, simpukka- ja meritähti-bibelot'ita. Elsa Schiaparelli suunnitteli 1930-luvulla vaatteisiin kuvia merimiesten tatuoinneista, kuten lävistetyistä sydämistä ja käärmeistä. Uimapukuihin hän suunnitteli vatsan päällä kiemurtelevia kaloja.⁵⁵¹

547 Aaltonen & Jäms 2007, 273–274; 'Kiinan muuri' – surrealistinen näytelmä 1949, 18–19.

548 Aaltonen & Jäms 2007, 273–274; Kantola & Riikonen 2007, 457.

549 Kantola & Riikonen 2007, 457; Rekola 2007, 438.

550 Kantola & Riikonen 2007, 457.

551 Schiaparelli 1954, 51.

Myötälaskosiltapuku muistuttaa etäisesti Schiaparellin *Lobster*-iltapukua (1937), jonka hän suunnitteli Salvador Dalin kanssa (kuva 61) Windsorin herttuattarelle. Dali oli suunnitellut edellisvuonna puhelimeen hummerinmuotoisen⁵⁵² kuulokkeen. Surrealistien esikuvalla Guillaume Apollinair'lla (1880–1918) oli ollut tapana ulkoiluttaa talutushihnan päähän sidottua elävää hummeria pitkin Pariisin katuja. Schiaparellin valkoiseen kellohelmaiseen iltapukuun on ronskein siveltimenvedoin maalattu punaiseksi keitetty hummeri pää alaspäin persiljan keskelle. Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapukuun on toteutettu merenelävät samankaltaisella maalauksellisella tavalla kuin Schiaparellin iltapuvussa. *Lobster*-puku esiteltiin *Harper's Bazaar* -lehdessä. Hummeri-bibeloissa toteutui surrealistien käyttämiä aiheita, kuten värin metamorfoosi hummeria keitetäessä. Hummeri symboloi myös eläinkunnan kehitystä merestä maalla eläviksi nisäkkäiksi.⁵⁵³

Coco Chanel sai vaikutteita surrealistien merenelävistä. Hän suunnitteli vuonna 1938 surrealististyyllisen simpukanmuotoisen hatun⁵⁵⁴. *Kotiliesi*-lehdessä pohdittiin simpukkamuotia seuraavana vuonna. Kirjoittaja ihastui usklassis-



Kuva 61. Elsa Schiaparellin suunnitteleva *Lobster*-iltapuku, 1937 (Philadelphia Museum of Art s. a. White 1995, 174). Puku perustuu Salvador Dalin suunnittelevaan hummeripuhelimeen.

552 Richar Martinin mukaan iltapuvun hummeri vihjailee naisen olevan alaston pukunsa suo-
jissa, kuten hummeri on alaston kuorensa suo-
jissa, mutta Schiaparelli ei mainitse elämäker-
rassaan pukujensa viittaavan eroottisiin merkityksiin (Martin 1996, 140; Schiaparelli 1954,
passim.). Eroottiset viittaukset liittyivät lähinnä Dalin maalauksiin.

553 Martin 1996, 139.

554 Martin 1996, 139.

tisesta tyylistään tunnetun Lucien Lelongin surrealististyyliin simpukkavaatteisiin:

Lucien Lelong on hakenut pukuihinsa aiheet merenpohjasta! Täytyy tunnustaa, että kolmella kullanvärisellä simpukalla koristettu vyö oli ihastuttava, samoin koko kirjava puku leveine konelaskostettuine hameineen. Pliseeratut simpukanmuotoiset kaulus ja taskut ovat ihastuttavat. Eikö myös musta iltapuku ole kaunis kokonaisuus? Siinäkin on rinnassa miehustassa simpukkakoriste, kaulakoriste on kolmesta lelukalasta, leveä vyö on solmittu edessä [---] Sininen, laskostettu vyö, joka edessä muodostaa ruusukkeen, on sekin saanut simpukasta aiheensa.”⁵⁵⁵

Kirjoittaja päätti artikkelin neuvomalla jokaista maata ja ompelijaa muovamaan tarpeidensa mukaan tyyliinsä saatuaan ensin vaikutteen Pariisista.



Kuva 62. Pariisilainen purjeveneen muotoinen hattu, 1938 (Kuvaaja tuntematon. *Muotia* 1938, 34).

Eeva-lehdessä julkaistiin kuva Schiaparellin suunnittelema jakkupuvusta vuonna 1938⁵⁵⁶. Mallilla oli päässään kolmikolkkahattu. Eräässä aukeaman kuvassa mallilla on päässään surrealististyylinen veneen muotoinen olkihattu, jonka laelle on kiinnitetty miniatyyripurjeet (kuva 62). Muutamaa kuukautta myöhemmin *Eeva*-lehden sivuilla esiteltiin ranskalaista muotia⁵⁵⁷. Eräässä kuvassa malli oli pukeutunut tummaan pukuun, johon oli toteutettu valkoisia pieniä laivankuvia purjehtimaan pitkin tumman kankaan pintaa.

Mereen liittyneet aiheet ilmestyivät jo varhaisessa vaiheessa Schiaparellin teoksiin. Hänen Pariisiin Rue de la Paix’lle vuonna 1927 avaamansa myymälä oli laivanmuotoinen. Alberto Giacometti suunnitelli myymälään simpukanmuotoiset valaisimet. Myös Schiaparellin vuonna 1935 avatun valmisvaatemyyvälän surrealististyyllisesti somistetut näyteikkunat herättivät huomiota ohikulkijoissa. Somistajana

⁵⁵⁵ Miksi muotitaiteilija kävi Pariisissa 1939, 204–205.

⁵⁵⁶ *Muotia* 1938, 35.

⁵⁵⁷ *Eeva* 1938b, 26.

oli usein Bettina Jones.⁵⁵⁸ Myymälä sijaitsi lähellä kansainvälistä Ritz-hotellia, minkä vuoksi Pariisissa vierailleiden suomalaisten muotitaiteilijoiden oli mahdollista seisahtaa myymälän eteen ja poiketa sisälle flanöörinpoluillaan. Useat surrealistit somistivat näyteikkunoita, koska he pitivät näyteikkunaa silmän symbolina⁵⁵⁹. Salvador Dali somisti newyorkilaisen *Bonwit Teller* -tavaratalon näyteikkunan vuonna 1939. Näyteikkuna oli eräänlainen miniatyyrikauppakatu, joka johdatti asiakkaan todellisuudesta mielikuvituksen maahan, näyteikkuna oli vaihtoehto todellisuudelle.⁵⁶⁰

Aili Salli Ahde-Kjälmanin *Cocktailpukuun* on yhdistetty amiraalinhattu. Schiaparelli suunnitteli näyttäviä hattuja, turbaaneja ja hiusverikkoja peittämään naisten hiukset, joita oli totuttu pitämään hedelmällisyyden symboleina. Erilaiset päähineet hatuista huiveihin ja naamioihin estivät koskettamasta hiuksia. Schiaparelli kielsi hatuiltaan niiden tavanomaisen merkityksen säädyllisyyden symboleina tekemällä hatuista leikkisiä ja yhdistämällä ne miehisiin naisten-vaatteisiin. Hän suunnitteli naisille hattuja, jotka perustuivat amerikkalaisten opiskelijoiden kalottilakkeihin, silintereihin, knalleihin tai poliisien visiireihin, jotka hän nimesi mellakoiksi.⁵⁶¹

Schiaparelli suunnitteli kolmikolkkahattuja *Commedia dell'arte* -mallistonsa (1938). Malliston kolmikolkkahattuja käytettiin kasvojen eteen asetettavien mustien pitsinaamioiden kanssa⁵⁶². Malliston aiheena oli traaginen rakkaus. Caroline Evansin mukaan malliston kärsivät hahmot kuvastivat aisankannattajia ja epäonnistujia, etäännyttä ja menetystä. Mallistoon kuuluneen puvun ostajasta tulisi yksi malliston hahmoista. Elämä olisikin naamiojuhla. Naisellisuus olisi naamio, jonka avulla uusi nainen yrittäisi puolustautua epätasa-arvoisessa yhteiskunnassa. Evans muistuttaa, että identiteettiä ei voi vaihdella, vaan ainoastaan ulkonäköä. Niinpä Schiaparellin vaatteissa voi lopulta nähdä suurkaupungissa syntyneen uuden aikakauden muodin etäännyttä kansanomaisesta vaatetuksesta. Muoti asettui yksilöllisyyden ja sosiaalisen merkityksen rajapinnaksi.⁵⁶³

558 Schiaparelli 1954, 54, 71.

559 Surrealistien somistukset vaikuttivat ammattisomistajiin, kuten Tom Leehen, Candy Pratts Priceen ja Gene Mooreen (Martin 1996, 225).

560 Martin 1996, 219.

561 White 1995, 100.

562 Naamion yhteys melankoliaan ilmaistaan epäsuorasti Jacques Lacanin selonteossa seksuaalisesta komediasta, jossa hän käytti naamion ja hunnun metaforaa kertoessaan halun tyydyttymisen mahdottomuudesta. Lacanin yksilö oli vieraantunut, ja häntä ajoi takaa poissaolo sekä puute, kuten ehkä *Commedia dell'arte* -malliston traagisessa rakkaudessa. (Evans 1999, 11.)

563 Evans 1999, 11, 13.

Surrealistit kuvasivat hattuja teoksiinsa mainoskuvien innoittamina, mutta taiteen keinoin. He käyttivät hattuja sekä sukupuolielinten symboleina että metamorfoosin ilmenemänä. He kehittivät



Kuva 63. Elsa Schiaparellin suunnittelemat Crazy Carnival -puvut, 1938 (Erwin Blumenfeld 1938. Baudot 1997b, [68]). Pukuihin kuuluivat kaksikolkkahatut.

esineille omat symboliset merkityksensä, jotka eivät aina perustuneet Sigmund Freudin teorioihin. Schiaparellin vaatteet ja asusteet eivät tiettävästi viitanneet seksuaalisuuteen eivätkä sukupuolieliimiin.⁵⁶⁴

Schiaparelli suunnitteli *Crazy Carnival* -pukuihinsa kaksikolkkahatut (1938, kuva 63). Vaalean naisen päässä on musta kaksikolkkahattu, joka varjostaa silmiä. Hatun keskellä on dekoraationa musta sulka. Myös tumman naisen päähän on asetettu kaksikolkkahattu kallelleen kuten *Cocktailpuvussa*. Schiaparellin mallin silmiä peittää musta pitsinaamio, Ahde-Kjälmanin puvussa pitsi on kiinnitetty hatun lieriin.

Ahde-Kjälmanin mukaan kaikki hatumallit eivät sopineet kelle tahansa kantajalle:

Sota-aika toi tosiaan kummallisia, vanhojen tätien hattuja, jotka groteskeina, valtavan suurina tekeleinä komeilivat nykyaikaisten, hoikkien vartaloiden yläpuolella. [...] Ranskattaret ovatkin myöhemmin kertoneet, että tuollaiset hatut olivat passiivisen vastarinnan ilmaisuja, sommittelijoiden leikinlaskua, sorrettujen naurua. / Mutta vieläkin rauhan tultua näkyy samanlaista muotia. Sitä oli sekin soikea, parikymmentä senttiä korkea kaakkuvuoka, jonka eräänä päivänä näin hienoilla teekutsuilla kauniin ranskattaren päässä. Hatun reuna työntyi ulos otsasta ainakin 20 sm, mutta takareuna kulki samaa linjaa kuin takaraivo. / Vanhoja, aina muodissa olevia malleja ei ole tahtonut tuntea kaikkien noiden ihmeellisten poimujen alta. Ja kumminkin niitä nytkin on ollut joukossa, milloin leveämpinä, milloin korkeampina, muotisuunnasta riippuen. Monet

⁵⁶⁴ Schiaparelli 1954, passim.; Martin 1996, 14–15; White 1995, passim.

niistä ovat se perusta, jolle uusi sommitelma rakentuu. On hyvä tuntee nämä kaikkien aikojen perusmuodot. / Niiden joukossa on ollut toque, päänmukainen pieni hattu, joka useimmiten tehdään huovasta. Kai olette nähneet tricorneren, klassillisen kolmikolkkahatun, leveäreunaisen lierihatun, pehmeän capelinen ja merimiehenpäähinettä jäljittelevän jäykäreunaisen canotieren.⁵⁶⁵



Schiaparellin suunnittelemissa *Crazy Carnival*-puvuissa toistui meriaihe amiraalinhattuina, univormuista lainattuina kolmiomaisina yläosina sekä tummina ja kontrastisina väreinä, kuten Linda Eerikäisen arkipuvussa ja Ahde-Kjälmanin *Cocktailpuvussa*.

Eerikäisen vuonna 1945 piirtämä merimiesaiheinen arkipuku muistuttaa Schiaparellin suunnittelemaa *Talleyrand*-pukua (1945, kuva 64). Piirroksessa *Talleyrand*-puku on kuvattu mustaksi ja vartaloa myötäväksi kaksiosaiseksi naistenpuvuksi. Puvun jakussa on pystykaulus, jonka alta paljastuu poimutettu valkoinen röyhelökaulus. Mallin päähän on piirretty korkeakupuinen hattu, jossa on ruusukkeita. Sekä arkipuku että *Talleyrand*-puku ovat tummia ja vartaloa myötäviä. Lisäksi niissä on näyttävät kaulukset. Eerikäisen valkoisessa röyhelössä toteutuu *trompe-l'oeil*, koska röyhelö ei ole paidan kaulus, vaan se on irrallinen ja kiinnitetty takin nappeihin.

Kuva 64. Elsa Schiaparellin suunnittelema Talleyrand-puku, 1945 (Kuvaaja tuntematon. White 1995, 211). Miestenpuvun muunnelma naisen yllä.

Frakkipukuisia naisia

Linda Eerikäinen puki naisen miestenpuvusta vaikutteita saaneeseen asuun arkipuku-piirroksessaan. Elsa Schiaparelli suunnitteli vuonna 1928 naisille uransa ensimmäisen frakkipuvun, johon Sutherlandin herttuatar oli pukeu-

⁵⁶⁵ Ahde 1948, 272–273.



Kuva 65. Elsa Schiaparellin suunnittelema naisten frakkipuku (David Seidner s. a. White 1995, 139).

Stockmann-tavaratalon merimiesaiheisesta puvusta otetun kuvan mallilla on päässään kolmikolkkahattu, jonka takaosasta laskeutuu strutsinsulka (1930-luku, kuva 66). Hän on pukeutunut mustavalkoiseen pukuun, joka myötää vartaloa. Puvun alta paljastuu valkoinen röyhelöpaita, jossa on taiteviivakaulus ja musta solmuke. Myös hihansuissa on valkoiset pitsireunaiset röyhelöt kalvosinnappien tilalla. Puvun siluetti toistaa kulmikuudellaan ja

tunut *Vogue*ssa julkaistussa kuvassa⁵⁶⁶. Schiaparellin suunnittelemaat frakkipuvut muistuttivat etäisesti miehille tarkoitettuja frakkeja. Hänen frakeissaan voi olla pystykaulus, korsettimainen vyötäröosa ja maahan yltävä hännys, joka muodostui yhdestä kolmionmuotoisesta kappaleesta (kuva 65). Eikä takin tarvinnut olla musta, vaan pohjakangas voi yhtä hyvin olla valkoinen satiini, johon koruommeliin erilaisia bibelor'ita.



Kuva 66. Stockmannin merimiesaiheinen puku, 1930-luku (Museovirasto 2307). Tavaratalojen suuren koon vuoksi asiakkaat pysyivät tunnistamattomina, mikä mahdollisti yksilöllisen kulutuksen ja elämäntyylin luomisen. Tavaratalot vetivät muotivaatteillaan puoleensa ylä- ja keskiluokan naisia. Tavaratalossa asiointi oli ohjelmanumero, johon osallistui parhaimmillaan useita myyjiä. (Hapuli 2003, 191; Kortelainen 2005, 17, 148).

⁵⁶⁶ White 1995, 72.

vartalonmyötäisyydellään frakkipuvun siluettia. Tuulahduksia menneisyydestä tuovat valkoinen röyhelöpaita ja kolmikolkkahattu, jotka lukeutuvat miesten-vaatteisiin. Puvun elementit muistuttavat etäisesti Eerikäisen arkipuvun elementtejä.

Maassamme seurattiin Hollywoodin muotia, josta Linda Eerikäinen kirjoitti heinäkuussa 1937 *Hopeapeili*-lehteen artikkelin. Hän kertoi Paramountin näyttelijättäriille suunnitelluista puvuista, jotka oli sovellettu miestenvaateista.⁵⁶⁷ Eerikäinen kertoi *Pehmeän naisellista ja uusasiallisen reipasta samassa vaatekomerossa* -artikkelissaan eurooppalaisesta muodista, jossa naiset puettiin frakkeihin: ”Loka- ja marraskuun suuret ulkomaiset muotijulkaisut ovat ehdotelleet monenmoisia uutuudellaan hämmästyttäviä ihmeitä, kuten naisten frakkeja, samettinauhahelmoja ja liikuttavan vanhanaikaisia ympärilaskostettuja hameita. Mutta naisten maailma on pysynyt kylmänä kaikille houkutuksille ja katselut vain ympärilleen odottavasti, mitä muodin käytännössä toteuttajat kaikista näistä ehdotuksista rupeavat heille tarjoamaan.”⁵⁶⁸

Usein frakkiin pukeutunut Marlene Dietrich äänestettiin vuonna 1933 Suomessa kolmanneksi suosituimmaksi näyttelijättäreksi. *Elokuva-aitta*-lehti järjesti äänestyksen. Suomalaisessa *Ryhmy ja Romppainen* -elokuvassa (1941) nähtiin Kirsti Hurmeen (1916–1988) esittämä Dietrich-pastissi *Alta katulyhdyn*. Suomalainen elokuva-ala jakautui kahtia vuonna 1942 filmiriidan vuoksi. Kansainvälinen Filmikamari oli saksalaisten määräysvallan alainen. Se vaati, että Suomen Filmikamarin on lopetettava amerikkalaisten elokuvien näyttäminen.⁵⁶⁹

Elizabeth Ewing kirjoittaa, että naistenvaatteiden miehiset levennetyt olkalinjat toppauksineen helpottivat kasvavaa valmisvaateteollisuutta: standardikoisia vaatteita oli vaikeaa saada kaikille ostajille sopivankokoisiksi olkapäistä⁵⁷⁰. Mutta valmisvaatteet on yhtä vaikeaa saada sopivankokoisiksi rinnan, vyötärön ja lantion kohdilta sekä pituussuunnassa, minkä perusteella voisi arvella levennetyn olkalinjan muotiintulon johtuneen kaavoitusongelmien sijaan kolmionmuotoisen vartalon symbolisesta merkityksestä. Leveät olkapäät ja kapea lantio eivät viittaa äitiyteen, vaan työskentelyyn kodin ulkopuolella ja itsenäisyyteen.

Cheryl Buckleyn ja Hilary Fawcettin mukaan naisten levennetty olkalinja ja kapea lantio asettivat seksuaalistetun kehon näytteille. Muodilla kyseenalaistettiin perinteisiä tapoja muokata ja peittää vartaloa joko häivyttämällä kehon

567 Viiva 1937c, 27.

568 Viiva 1936, 21–23.

569 von Bagh 2005, 116, 126; von Bagh 2004, 186, 234.

570 Ewing 2001, 115.

sukupuolierot androgyynin ulkonäön avulla tai liioittelemalla sukupuolten kehojen eroja. Muodissa vartalo asetettiin diskurssiin, jossa pohdittiin sukupuoli-suuteen liittyneitä aiheita, minkä vuoksi korostettiin vuoroin eri vartalonosia. Kehoon liittynyt muoti tarjosi naisille visuaalisen keinon viestiä naisena olemisen paradokseja. Naisten työskentely ja heidän osallistumisensa kulutukseen liittivät heidät uuden elämän sekä kulttuurin julkisuuteen elokuvien ja kansainvälisen muodin tuodessa uuden kansainvälisyyden yksityiskoteihin.⁵⁷¹

Toisen maailmansodan puhjettua Schiaparellin suunnittelemat miehiset naistenvaatteet saivat piirteitä armeijan univormuista. Hän suunnitteli keeppettä, jotka kiinnitettiin teräs- tai kuparipuristimilla. Toisen maailmansodan aikana Euroopassa ihailtiin amerikkalaisten naisten työpukuja. Takeissa oli levennetty olkalinja, ja polvipituiset hameet olivat joko suoria tai niissä oli laskoksia. Takin alla käytettiin paitapuseroa. Jopa nappeja säännösteltiin.⁵⁷² Laskos voisi näkyä Linda Eerikäisen piirtämässä kapteeninrouvan arkipuvun hameessa, jos hame olisi piirretty näkyviin. Hän suunnitteli aukeaman muihin hameisiin joko kellotuksen tai laskoksen.

Eerikäinen kuvaili vuonna 1941 artikkelissa *Amerikan sotaista innostusta* sotilasunivormuihin perustunutta muotia. Naistenvaateeseen omaksuttiin kadettien lakkeja, husaarien töyhtöjä, upseerien olkaimia ja ruusukkeita sekä sotilaspukujen kiiltäviä nappeja. Eerikäinen arvosteli naistenvaatteiden miehiä piirteitä ja kaipasi vaatteisiin naisellisuutta: ”Huomaamme, että niiden kansojen keskuudessa, jotka elävät sodan lähellä, sen jaloissa tai vakavan paineen alaisena, ei kaivata sotilaspukujen naisellisia jäljennöksiä, vaan uneksitaan salaa ihanista turkiksista, suloisen pehmeästä sametista, silkin ja metallikankaan välkkeestä sekä wienervalssin romanttisesta tyylistä.”⁵⁷³ Eerikäisen mielipiteestä huolimatta miehisen pelkistetyt työvaatteet vaikuttivat pukeutumiseen Suomessa. Tuolloin suunniteltiin suurin osa meriaiheisista naistenpuvuista. Univormujen ja työvaatteiden vaikutus näkyy Eerikäisen piirtämässä merimiesaiheisessa arkipuvussa ja Aili Salli Ahde-Kjälmanin *Cocktailpuvussa* kulmikkaana ja suoralinjaisena siluettina sekä amiraalinhattuna.

Eerikäisen arkipukukuvan yhteydessä oli nimimerkki Kittyn eli Irma Andersinin kirjoittama artikkeli *Pikku kapteeninrouvan pukeutumissalaisuuksiin perehtymässä*. Elettiin vuotta 1945, ja Kitty kirjoitti vaatehuolien ratkaisemi-

571 Buckley & Fawcett 2002, 114–115.

572 Ewing 2001, 148, 143; White 1995, 99.

573 Viiva 1941a, 28.

sesta pula-aikana ompelemalla puku vaikka pöytäliinasta.⁵⁷⁴ Pula-ajan ja säännöstelyn vuoksi vaatteita suunniteltiin käsillä olleista materiaaleista mielikuviuksellisesti yhdistellen bricolagen tavoin. Puvun etuosa voi olla valmistettu eri materiaalista kuin takaosa. Lisäksi pukua voi muunnella koruilla ja irtokauluksilla, kuten arkipuvun kohdalla tehtiin. Arkipuku oli jakkupuku, jonka erikaisuus oli nappilistaan kiinnitetty toispuoleinen trompe-l'oeil-röyhelöreunus.

Toisen maailmansodan päätyttyä Euroopassa elettiin kylmän sodan aikakautta. Länsimaiden talous koheni, ja aikakautta kuvasti massayhteiskunta, joka näkyi muodin leviämisenä kaikkien ihmisten saataville. Huolellista pukeutumista arvostettiin kulmikkaan sota-ajan muodin jälkeen. *Hopeapeili* julkaisi vuonna 1945 otsikossaan Pariisin olevan jälleen muodin kuningatar. Kirjottaja ylisti pariisilaisten muotitaiteilijoiden mielikuvitusta ja kykyä yhdistää käytännöllisyys kauneuteen. Sodanaikaiset työvaatteet olivat yhä käytössä rauhan tultua. Naiset käyttivät polvipituisia kapeita tai kellotettuja hameita, neulepaitoja sekä vartaloa myötäviä kulmikkaita jakkupukuja.⁵⁷⁵

Suomalaisissa aikakauslehdissä naistenvaatteiden surrealististyyliin bibelot'ihin suhtauduttiin myönteisesti, vaikka sanana surrealismia ei mainittu. Surrealismin sijaan kirjoitettiin mielikuvituksellisuudesta. Pariisilaisen muodin lisäksi aikakauslehdissämme seurattiin tukholmalaista muotia⁵⁷⁶. Usein pariisilainen muoti suodattui Suomeen naapurimaan kautta. Artikkelin yhteydessä julkaistut kuvat esittelivät toisintoja 1930-luvun muodista hattuineen ja dekoratiivisine pukuineen. Varsinaisia surrealististyyliä bibelot'ita puvuissa ei kuitenkaan ollut.

Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuku toistaa new look -tyylin siluettia. Vyötärön tuli olla kapea, olkalinjan pehmeä ja hameiden kellohelmaisia. Siluetti oli ollut muodissa jo *Tuulen viemää* -elokuvan (1939) krinoliinien innoittamana sekä vuosina 1944–1946 iltapuvuissa. Dior siirsi tyylin päivävaatteisiin vuonna 1947. Suomalaiseen muotiin omaksuttiin new lookin siluetti, mutta muodissa olivat myös väljät ja suorat vaatteet. Saksalaisten miehityksestä vapautunut Pariisi sai new lookin avulla takaisin asemansa muodin pääkaupunkina, vaikka amerikkalainen valmisvaateteollisuus oli kehittynyt sotavuosina eikä Pariisi ollut enää ainoa taiteen keskus.⁵⁷⁷

574 Kitty 1945, 26.

575 ”Pariisi on jälleen muodin kuningatar” 1945, 18; Steele 2006, 17; Walford 2008, 128–191.

576 Viiva 1945a, 18–19; Viiva 1945f, 8.

577 Kopisto 1997, 71, 82; Steele 2006, 270–272; Walford 2008, 191–202.

Muodin leviämislle oli ominaista eräänlainen ohjattu matkiminen. Uusi muoti herätti ihmisissä joko ihastusta tai vihastusta, mikä näkyi kielteisenä suhtautumisena uuteen naiseen ja ihastumisena new lookiin. Vaatetus ja ulkonäkö olivat tärkeässä sosiaalisessa merkityksessä. New look ehkä merkitsi helpotusta vanhoillisille kansalaisille: sen ajateltiin tiukkoine kureliiveineen ja leveine hameineen palauttavan naiset sodan jälkeen kotiin.⁵⁷⁸

Malcolm Barnardin mukaan toisen maailmansodan jälkeen Euroopassa valitsi kaksi vastakkaista naisellisuuden konseptia: houkutteleva seireeni ja tunnollinen kodinrakentaja. Näitä naisellisuudenkuvia vastasi kaksi vaatetustyyliä: työskentelyn estänyt new look ja toisen maailmansodan aikaiset työvaatteet, joita käytettiin sodan jälkeenkin. Työvaatteisiin kuuluneet paitahameet symboloivat kotirouvia, kun taas viettelijättäret pukeutuivat new lookiin.⁵⁷⁹

Cocktailpuku toistaa new lookin siksak-tyyliä. Puvussa yhdistyvät viettelijättärien new look ja miehisyys. Vaatetusteollisuus halusi pitää tyyliä toisistaan erillään. New look oli juhlatyyli ja työvaatteet kuuluivat arkeen, mutta ansiotyössä käyneet keskiluokan naiset yhdistivät arkipukeutumisessaan tyyliä toisiinsa ja ilmensivät sillä tavoin mieltymyksiään bricolagen keinoin. Barnardin mukaan keskiluokan naiset vastustivat muoti- ja työvaatteiden yhdistelmillään naisista käytettyä hallitsevaa kotirouva–viettelijättär-jakoa. Keskiluokan naiset olivat siten yhtä aikaa sekä aktiivisia katsojia että passiivisia katsottavia: he eivät halunneet omaksua tai paeta vain toista ihannetta. He heikensivät vallinnutta sukupuoliaatetta naisista joko kotirouvina tai viettelijättärinä estämällä sukupuoli-ideologiaa toimimasta totutulla tavalla.⁵⁸⁰ Näin tapahtui ehkä myös Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvun ja *Cocktailpuvun* sekä Eerikäisen arkipuvun kohdalla, kun naiselliset new look -siluetit ja miehiset bibelot’ olivat vuorovaikutuksessa vaaterunoissa.

Surrealististyyliä vaatteita suomalaisissa aikakauslehdissä 1930-luvulla

Laajalevikkisissä kansainvälisissä aikakauslehdissä julkaistut kuvat surrealististyyllisistä vaatteista avasivat suomalaisille muotitaiteilijoille väylän tutustua suuntaukseen. Surrealismia käytettiin yleisesti 1920–1950-luvuilla muodin mainontaan. Kuvissa surrealistinen tyyli liittyi kuvan kompositioon, tunnelmaan ja vaatteisiin. Aikakauslehdissä hyödynnettiin surrealismia kuvissa ja grafiikassa,

578 Lipovetsky 2002, 120; Saarikangas 2004a, 33.

579 Barnard 2007, 152.

580 Barnard 2007, 152–154.

vaikka André Breton vastusti tällä tavoin tapahtuvaa surrealismien yleistämistä. Aikakauslehdille mainoksia suunnitelleet surrealistit yrittivät pitää taideteoksensa erillään mainostöistä, mutta niiden erottaminen toisistaan vaikeutui 1930-luvun lopulla, kun surrealististyylistä kuvastoa käytettiin runsaimmillaan aikakauslehdissä. On vaikeaa nimetä yhtä toimittajaa, joka olisi erityisesti suosinut surrealismia, niin yleistä surrealistisen tyylin käyttö oli etenkin *Vogue*-, *Harper's Bazaar*- sekä *Flair*-lehdissä⁵⁸¹, joille Salvador Dali työskenteli. Suomessa luettiin ulkomaisia aikakauslehtiä sekä ennen toista maailmansotaa että sodan jälkeen.⁵⁸²

Kuvia ja artikkeleita Elsa Schiaparellin suunnittelemista vaatteista julkaistiin *Vogue*- ja *Harper's Bazaar* -lehdissä lähes vuosittain. Man Ray, George Hoyningen-Huéné (1900–1968) ja Horst P. Horst ikuistivat Schiaparellin suunnittelempia vaatteita surrealistisiin kuviin, tosin Breton ei lukenut kahta viimeksi mainittua surrealisteihin. Hoyningen-Huéné ja ja Horst P. Horst käyttivät kuvissaan surrealistisia menetelmiä, kuten dissymmetrisiä arkkitehtonisia kompositioita ja surrealistista vaikutelmaa.⁵⁸³

Surrealismien naistaiteilijat Berenice Abbot ja Lee Miller ansaitsivat elantonsa valokuvaamalla muotivaatteita *Vogue*- ja *Harper's Bazaar* -lehdille⁵⁸⁴. Miller oli Man Rayn malli ja oppilas. Naiset yhdistivät kuvissaan uusklassismin ja surrealismien. Vaatteet olivat heille väline selittää aikakauden vanhoillista naiskuvaa. Kuvat olivat tärkeitä surrealismien myyttisyyden kehitykselle. Eräs surrealistien suosima myytti liittyi kehon uudelleentulkintaan. Surrealistisissa kuvissa jotkin kehonosat näyttivät aidoilta, osa epäaidoilta. Kollaasin ohella toinen surrealistien keino liittyi dislokaatioon, jolloin kuvissa sijoiteltiin vartalonosia hämmenävästi väärin paikkoihin.⁵⁸⁵

Surrealismi löysi tiensä valokuvien ohella piirroksiin. Cecil Beaton ja Eduardo Benito (1891–1981) piirsivät Schiaparellille kuvia. Beniton piirroksissa oli surrealistinen tunnelma: hän asetti patsasmaiset mallit Dalin maalausten tyyliin autioon maisemaan.⁵⁸⁶ Surrealistiset kuvat olivat uutta, vaikka aikalaiset olivat nähneet mielikuvituksellisia taideteoksia symbolistien ja dadaistien tekeminä.

581 Dali työskenteli Flairelle 1950-luvulla (Martin 1996, 217–218).

582 Aikasalo 2000, 82; Martin 1996, 217–218.

583 White 1995, 57, 61, 72, 85.

584 Muita Vogueille ja Harper's Bazaariin työskennelleitä surrealistejä olivat Cecil Beaton, A. M. Cassandre, Jean Cocteau, Leonor Fini ja Jean-Michel Frank (Martin 1996, 217).

585 Gale 2002, 312, 315, 375; Martin 1996, 218–219; White 1995, 82.

586 Mackrell 2005, 140; White 1995, 57–85.

Surrealisteja kiinnosti muodin nopea vaihtelu. Toinen syy surrealismin asemaan vaatteiden mainonnassa oli surrealistien tapa asettaa vastakkain todellinen ja epätodellinen, mikä välitti unelmia mainoksissa. Kuvassa arkinen vaate alkoi näyttää kiehtovalta, kun surrealistit päästettiin käyttämään luovuuttaan. Surrealismin saavuttamattomia unelmia, tuotteen estetisointia ja metamorfoosia hyödynnettiin yleisesti aikakauslehtien editoinnissa. Surrealistit loihtivat lehtien sivuille kokonaisia ympäristöjä, joissa kuvat ja tekstit sulautuivat yhteen.⁵⁸⁷

Suomalaisessa lehdistössä julkaistiin kuvia eurooppalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemista surrealististyyllisistä vaatteista vuodesta 1933 lähtien. Kuvia surrealististyyllisistä vaatteista julkaistiin *Eevassa*, *Hopeapeilissä*, *Kotiliedessä*, *Kuvassa*, *Muotikuvassa*, *Oma Koti* -lehdessä ja *Suomen Kuvalehdessä*. Aikakauslehtien artikkelit joko tilattiin ulkopuolisilta asiantuntijoilta tai käytettiin ulkomaista käännösmateriaalia.⁵⁸⁸ Seuraavassa taulukossa luetellaan suomalaisten aikakauslehtien numerot, joissa surrealististyyllisiä vaatteita esiteltiin.

⁵⁸⁷ Martin 1996, 218–219.

⁵⁸⁸ Malmberg 1991b, 271.

	Eeva	Hopeapeili	Kotiliesi	Oma Koti	Suomen Kuvalehti
1933					12
1934				10	
1935			6		
1936	2, 4, 5, 9	2			
1937		helmi-, huhti-, kesä-, syys-, loka-, marras- ja joulukuu	2, 9		
1938	1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12		9, 21		41
1939		maaliskuu	6, 9, 10, 16		15

	Hopeapeili	Kotiliesi	Kuva	Muotikuva
1940	joulukuu	9		
1941	tammi-, helmi-, maaliskuu-, huhti-, touko-, kesä-, elo- ja marraskuu			
1942		5	6	
1943				
1944	maaliskuu- ja huhtikuu			

Taulukko 1. Suomalaiset aikakauslehdet ja lehtien numerot, joissa julkaistiin kuvia surrealististyyllisistä vaatteista vuosina 1933–1944.

Kuvia surrealististyyllisistä vaatteista julkaistiin suomalaisissa aikakauslehdissä yhteensä 49 numerossa vuosina 1933–1944. Surrealististyyllisiä vaatteita esitelleiden kuvien määrä lisääntyi vuosina 1937–1938 ja 1941. 1930-luvun loppu oli Schiaparellin uran huippuaikaa. Tuolloin järjetettiin myös naamiaisia. Lisäksi surrealistisia teoksia oli esillä Pariisin maailmannäyttelyssä ja surrealismien kansainvälisessä näyttelyssä. Vuoden 1941 huippu voitiin johtaa surrealististyyllisen muodin elpymisestä talvisodasta aiheutuneen tauon jälkeen. Surrealististyyllinen muoti jäi ehkä paikoilleen sodan ajaksi, jolloin ei syntynyt tilalle uutta muotia. Vaikka kuvissa esitellyt vaatteet hätkähdyttivät bibelot’illaan, olivat artikkelien

tekstit maltillisia. Niissä ei mainittu surrealismia, vaan käytettiin kiertoilmaisuja mielikuvituksellinen tai erikoinen. Linda Eerikäinen kehotti käyttämään mielikuvituksellisia hattuja ja vaatteita vasta iltapäivällä.⁵⁸⁹

Eerikäinen kirjoitti *Hopeapeili*-lehdessä joulukuussa 1937 mielikuvituksen tärkeydestä suunniteltaessa iltapukuja. Artikkelin yhteydessä oli kuva Maggy Rouffin⁵⁹⁰ (1896–1971) suunnittelema iltapuvusta, jonka bolero oli koristeltu paljeteista tehdyllä surrealististyyllisellä nuottiviivastolla. Schiaparelli oli julkaissut saman vuoden helmikuussa *Music*-mallistonsa, jonka vaatteet oli kuvioitu nuottiviivastolla ja soittimilla. Dali oli maalannut vuotta aiemmin teoksensa *Kolme nuorta surrealistista naista pitelee orkesterin nahkoja käsivarsillaan*. Hän oli kuvannut maalaukseen kolme naista ja pianonkoskettimet viittamaiseen elementtiin. Dali oli maalannut pianoaiheisia teoksia jo vuosikymmenen alussa.⁵⁹¹

Toisinaan surrealististyyllisiä vaatteita tai asusteita ei eritelty lainkaan, ehkä sanoja ei vain löytynyt. *Eevassa* julkaistiin kuva hatusta, jonka huippu oli muotoiltu kirveenteräksi. Toimittaja arveli kirveenterän olevan draperia.⁵⁹² *Kotiliesi*-lehden toimittaja korvasi surrealismi-sanan kirjoittamalla ”hauskasta uutuudesta” kuvaillessaan surrealististyyllisiä kukkarosormikkaita lehtensä sivulla. Toimittaja huomioi kukkarosormikkaiden käytännöllisyyden suurkaupunkielämässä, missä pikkurahaa oli aina hyvä olla lähettyvillä metrolipun maksun vuoksi.⁵⁹³ *Eevassa*, *Hopeapeilissä* ja *Kotiliedessä* surrealististyyllisistä vaatteista kirjoitettiin myönteisesti. *Suomen Kuvalehden* toimittajat kyseenalaistivat surrealististyyllisen muodin. Viimeisintä muotia ei kannattanut noudattaa pukeutumisessa, jos se ei sopinut käyttäjälleen. Toisaalta mikään ei estänyt omaksumasta muotia, jos se sopi käyttäjälleen.⁵⁹⁴

589 Viiva 1937a, 20–21.

590 Maggy Rouff suosi pelkistetyissä vaatteissaan huiveja, vartaloa myötäävää siluetia, laskoksia, draperioita ja epäsymmetristä helmaa (Seeling 2001, 162).

591 Maddox 1988, 53; Viiva 1937b, 24, 27; White 1996, 164.

592 Pariisin muotia 1938, 26.

593 Kesäksi uutta ja vanhaa kuntoon 1937, 366.

594 Pukeudu kauniisti – varo muotia 1938, 1573.

*Surrealististyyllisiä vaatteita suomalaisissa
aikakauslehdissä 1940–1950-luvuilla*

Kuvia surrealististyyllisistä vaatteista julkaistiin vuosina 1945–1956 *Hopeapeilisä*, *Kotiliedessä*, *Kuvassa*, *Muotikuvassa*, *Omin Käsin* -lehdessä ja *Suomen Kuvalehdessä*. Seuraavassa taulukossa luetellaan aikakauslehtien numerot, joissa surrealististyyllisiä vaatteita esiteltiin.

	Hopeapeili	Kotiliesi	Kuva	Muotikuva
1945	huhti-, elo-, syys-, loka-, marras- ja joulukuu			1, 2, 3, 4
1946	touko-/kesä- ja heinä-/elokuu	17		1
1947				2
1948				4
1949				

	Hopeapeili	Kotiliesi	Omin Käsin	Suomen Kuvalehti
1950				3
1951		8, 19		29
1952				
1953	1	19		
1954				48
1955			3	10
1956				45

Taulukko 2. Suomalaiset aikakauslehdet ja lehtien numerot, joissa julkaistiin kuvia surrealististyyllisistä vaatteista vuosina 1945–1956.

Kuvia surrealististyyllisistä vaatteista julkaistiin suomalaisissa aikakauslehdissä 26 numerossa vuosina 1945–1956. Artikkelien tekstit olivat joko maltillisia

tai ilkeileviä. Surrealismi-nimeä ei käytetty. Kuvan ja tekstin välisen ristiriidan voi havaita Linda Eerikäisen keväällä 1945 kirjoittamassa artikkelissa, jossa hän esitteli tukholmalaista muotia. Kirjoituksen yhteyteen liitettyssä kuvassa malli oli pukeutunut jakkupukuun, jonka yläosa oli koristeltu valkoisesta pitsistä leikatuuilla surrealististyyllisillä pilvillä. Eerikäinen ei eritellyt puvun pilviaihetta. André Breton käsitteli pilviaihetta *L'amour foussa*. Hänestä ne näyttivät maan ja taivaan välisiltä seisahduspisteiltä.⁵⁹⁵

Eniten kuvia surrealististyyllisistä vaatteista julkaistiin suomalaisissa aikakauslehdissä vuosina 1945–1946. Toisen maailmansodan päätyttyä pariisilaista muotia ryhdyttiin tuomaan jälleen maailman tietoisuuteen. Syksyllä 1945 Tukholmaan saapui ranskalainen muotinäyttely *Le Théâtre de la Mode*. Näyttely oli eri taidealojen ammattilaisten, kuten Jean Cocteau ja Christian Berardin (1902–1949), työn tulos. Se oli Le Chambre Syndicale de la Couture Parisiennen järjestämä kiertonäyttely. Näyttelyssä esiteltiin pienten nukkejen päälle puettuina johtavien ranskalaisten muotitaiteilijoiden, kuten Elsa Schiaparellin, suunnittelempia vaatteita. Pariisin asema muodin pääkaupunkina horjui materiaalipulan ja sota-ajan eristyksen vuoksi. Näyttelyitä järjestettiin Euroopan maiden pääkaupungeissa ja Amerikan Yhdysvalloissa. *Muotikuva*-lehdessä julkaistiin kuvia Tukholman näyttelystä.⁵⁹⁶ Näyttely sai innostuneen vastaanoton Pohjoismaissa. Kirjoittaja hämmästeli pariisilaisten muotitaiteilijoiden suunnittelempia pukuja, jotka nämä olivat loihtineet jäännöstilkuistaan:

Muotitaiteilijat viimein kaivoivat kätköistään kaikki kauneimmat jäännöstilkkunsa, joista valmistivat ihania miniatyyripukuluomuksia, jollaisia ainoastaan ranskalaiset korkeimman luokan ompelijat voivat loihtia. Näin syntyi viimein ihastuttava 'nukketeatteri' 'Le Théâtre de la Mode'. Siinä nähdään esim. joukko suloisia, hyvin pukeutuneita pikkunaisia Place Vendomella. Siinä he tepastelevat pelkissä kauniissa puvuissaan tai ihastuttavissa takeissaan, erään vilkuttaessa ikkunaan kenties Schiaparellille, jonka muotisalunki on Place Vendomen varrella.⁵⁹⁷

Schiaparelli ja hänen salonkinsa myymälä tunnettiin Suomessa, vaikkei surrealismia mainittu hänen vaatteidensa kohdalla. Kirjoittaja toivoi suomalaisten

595 Breton [1937] 2010, 116–118; Viiva 1945b, 19.

596 IA 1945, 19; Steele 2006, 269; White 1995, 206–208.

597 IA 1945, 19.

ottavan oppia pariisilaisten muotitaiteilijoiden ja taiteilijoiden välisestä yhteistyöstä.

Vuonna 1948 Suomeen saapui Pariisista tuotu muotinäytös, josta Linda Eerikäinen kirjoitti. Näytös järjestettiin Messuhallin ranskalaisessa ravintolassa, joka oli täynnä yleisöä. Artikkelin yhteydessä esiteltiin madame Carvenin⁵⁹⁸ (1909–2015) suunnittelema iltapuku, jonka alalantiota kiersi kankaasta valmistettu kukkareunus kuin mallin ympärille kiedottu surrealististyylinen kukkakimppu. Eerikäinen ei eritellyt iltapukua.⁵⁹⁹

1950-luvulla asenne surrealististyylistä vaateesta kohtaan muuttui kielteiseksi Suomessa. Ehkä kielteisyyteen olivat syinä pelkistettyä pintaa suosineiden new lookin, funktionalismin ja suomalaisen taideteollisuuden kultakauden koittaminen. Surrealististyyllisen muodin hiipumiseen vaikutti myös Schiaparellin päätös sulkea salonkinsa vuonna 1954. Sitä ennen mallistoissa olivat olleet aiheina rikkoutuneet kananmunankuoret, Robin Hood tai matkalaukut, jotka oli liitetty miniatyyrikoossa taskuiksi takkeihin. Schiaparelli oli perustanut Amerikan Yhdysvaltoihin sivuliikkeen. *Vogue*ssa ylistettiin Schiaparellin suunnittelemaa vaatteita. Uudella mantereella niittämästään suosiota huolimatta Schiaparellin ei onnistunut ratkaista Pariisissa kohtaamaansa ongelmaa, joka liittyi mallistojen kustannusten kasvuun. Työntekijöiden palkat ja sosiaalimaksut suurenivat, kun taas myynti väheni. Lopulta Schiaparellin edessä oli uhka vararikosta, mikä sai hänet sulkemaan salonkinsa ovet 63-vuotiaana.⁶⁰⁰ Eläkkeelle jäämisestä huolimatta Schiaparellista kirjoitettiin yhä aikakauslehdissä, ja surrealististyylliset piirteet näkyivät vaateuksessa, kuten vuonna 1956 *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa kuvassa pianonkoskettimien muotoisesta hatusta. Pianohattu huvitti toimittajaa: ”Marraskuun melodia heltää kai helposti tältä tytöltä kun on veivannut hattunsa koristeeksi melkein puolet pianon klaviatuurista.”⁶⁰¹ Toimittajan sävy oli ilkeilevä, tosin *Suomen Kuvalehti* ei ollut muodin välittäjä. Lehden tavoitteena oli olla puolueeton kansanvalistaja.⁶⁰²

598 Alkujaan Marie-Louise Carven.

599 L. E. 1948, 7.

600 Schiaparelli 1954, 174–175; White 1995, 208–215.

601 Suomen Kuvalehti 1956, 47.

602 Uino 1991, 81–82.

Missä todellisuus ja uni kohtaavat

Surrealististyyllisen muodin kiertokulku Pariisista Suomeen Fred Davisin muodin kiertokulkukaavion mukaan

Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuku (1933) oli varhaisin löytämäni rusetti- ja perhos-bibelot'n sisältänyt suomalaisen muotitaiteilijan suunnittelema puku. Rusetti sekä perhonen, joka oli unen jumala Hypnoksen ja naiskauneuden symboli, liitettiin naiseen surrealismissa 1920-luvulla. Muotiin rusetti- ja perhos-bibelot't pääsivät, kun Schiaparelli suunnitteli rusettiaiheisen neulepaidan vuonna 1927. Hän jatkoi aiheen parissa 1930-luvulla, jolloin surrealististyylinen muoti oli huipussaan Pariisissa. Suomalaisessa lehdistössä julkaistiin 15 kuvaa surrealististyyllisistä rusetti- ja perhos-bibelot-vaatteista ennen toista maailmansotaa ja sodan aikana⁶⁰³. Aiheen sosiaalinen kyllästyminen ja heikkeneminen alkoivat, kun Schiaparelli pakeni Amerikan Yhdysvaltoihin toista maailmansotaa ja piti tauon vaatetussuunnittelussa. Sodan jälkeen rusetti- ja perhos-bibelot-vaatteista julkaistiin 13 kuvaa aikakauslehdissä.

Varhaisin löytämäni suomalaisen muotitaiteilijan suunnittelema surrealististyylinen lintu-bibelot-puku oli Marusa Brunowin villapuku (1941). Naiseen ja vaatteeseen liitetty lintuaihe omaksuttiin Pariisin surrealismiin jo 1920-luvun alussa, kun ensimmäisen maailmansodan kauhut olivat ohi. Jäljellä olivat traumatisoituneet ihmiset ja epävakaa rauhanjakso. Max Ernst sovelsi vanhaa rauhan symbolia kyyhkystä teoksiinsa yksilön representaationa. Elsa Schiaparelli omaksui surrealisteilta lintuaiheen ja liitti sen bibelot'ksi surrealististyyllisiin vaatteisiin tiettävästi ensimmäisen kerran vuonna 1934. Schiaparellin lintu-bibelot-vaatteet saivat näkyvyyttä mediassa, kun Marlene Dietrich pukeutui

603 Rusetti- ja perhos-bibelot-vaatteita julkaistiin seuraavissa aikakauslehdissä: *Suomen Kuvalehti* 1933, nro 12; *Hopeapeili* 1937, helmikuu; *Eeva* 1938, nro 1 ja 12; *Hopeapeili* 1941, tammikuu, huhtikuu, toukokuu ja kesäkuu; *Kotiliesi* 1941, nro 20; *Hopeapeili* 1944, maaliskuu; *Muotikuva* 1945, nro 1; *Hopeapeili* 1945, syyskuu, marraskuu ja joulukuu; *Hopeapeili* 1946, touko/kesäkuu; *Muotikuva* 1946, nro 1; *Muotikuva* 1947, nro 2; *Suomen Kuvalehti* 1950, nro 3; *Omin Käsin* 1955, nro 3; *Suomen Kuvalehti* 1955, nro 10.

elokuvissaan Schiaparellin suunnittelemiin lintuvaatteisiin vuonna 1934 ja Man Ray valokuvasi Schiaparellin vaatteita 1930–1940-luvuilla. Lintu-bibelot kansainvälistyi 1930-luvulla median avulla, ja lintuaiheinen muoti yhdenmukais-
tui. Seurapiirirouvat omaksuivat surrealististyyllisen muodin, joka sai heidän kauttaan kansainvälistä huomiota, minkä jälkeen muodin omaksui keskiluokka. Suomalaisessa lehdistössä julkaistiin kuusi kuvaa surrealististyyllisistä lintu-bibelot-vaatteista⁶⁰⁴. Lintu-bibelot-muoti alkoi heiketä toisen maailmansodan puhjettua, ja sodan jälkeen se vanheni. Schiaparelli suunnitteli vielä vuonna 1949 mustan lintuaiheisen silkkipuvun, ja Aili Salli Ahde-Kjälman suunnitteli silkkisatiini-iltapuvun vuonna 1953. Toisen maailmansodan jälkeen lintu-bibelot-vaatteista julkaistiin neljä kuvaa suomalaisissa aikakauslehdissä.

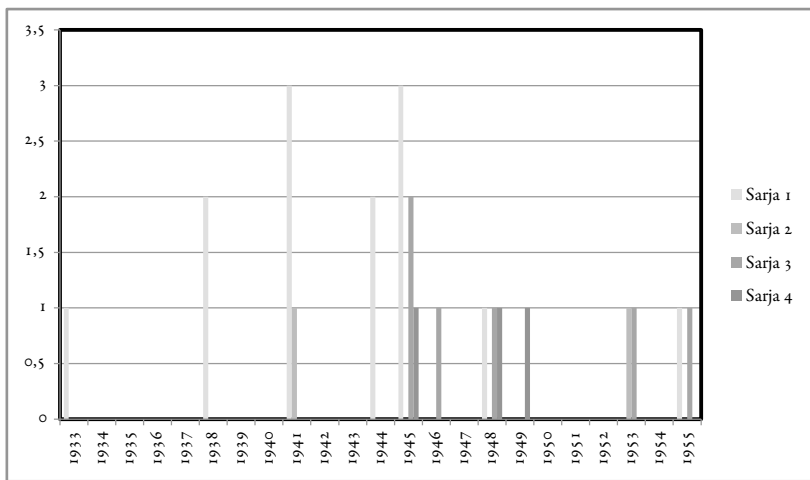
Varhaisin löytämäni suomalaisen muotitaiteilijan suunnittelema kasvi-bibelot-puku oli Linda Eerikäisen suunnittelema teatteripuku (1945). Kasviaihe omaksuttiin Pariisin surrealismiin 1920-luvulla. Muotiin kasvi-bibelot pääsi, kun Schiaparelli suunnitteli *Metsä*-mallistonsa vuonna 1938. Surrealististyylinen muoti sai näkyvyyttä Reginald Fellowesin kirjoitettua Schiaparellista vuoden 1938 *Femina*-lehteen. Schiaparelli oli saanut julkisuutta jo edellisenä vuonna osallistuttuaan kansainväliseen taiteen ja tekniikan näyttelyyn. Suomalaisissa aikakauslehdissä julkaistiin 14 kuvaa surrealististyyllisistä kasvi-bibelot-vaatteista ennen toista maailmansotaa ja sodan aikana⁶⁰⁵. Toisen maailmansodan jälkeen kasvi-bibelot-vaatteista julkaistiin 17 kuvaa. Surrealististyylinen kasvi-bibelot-muoti ei alkanutkaan hiipua toisen maailmansodan jälkeen, kuten lintu- sekä rusetti- ja perhos-bibelot-muodit, vaan se oli huipussaan.

Eerikäisen arkipuku (1945) oli varhaisin löytämäni suomalaisen muotitaiteilijan suunnittelema meri-bibelot-puku. Pariisin surrealistit yhdistivät naisen ja meriaiheen jo 1920-luvulla. Miesten pukeutuminen naistenvaatteisiin ja naisten pukeutuminen miestenvaatteisiin merkitsi surrealistille itseanalyysiin perustunutta kaksoisolentoa. Merenelävät viittasivat paluuseen elämän alkulähteelle. Schiaparelli sai vaikutteita surrealistisesta meriaiheesta 1930-luvulla ja suunnitteli vaatteisiin merimiesten tatuointeja, kaloja ja hummereita. Suomalaisissa ai-

604 Lintu-bibelot-vaatteita julkaistiin seuraavissa lehdissä: *Suomen Kuvalehti* 1938, nro 41; *Kotiliesi* 1939, nro 9 sisälsi kaksi kuvaa; *Hopeapeili* 1941, marraskuu; *Kuva* 1942, nro 6; *Hopeapeili* 1944, huhtikuu; *Muotikuva* 1945, nro 2; *Hopeapeili* 1946, heinä/elokuu; *Muotikuva* 1946, nro 1; *Hopeapeili* 1953, nro 1.

605 Kasvi-bibelot-vaatteiden kuvia julkaistiin seuraavissa aikakauslehdissä: *Oma Koti* 1934, nro 10; *Eeva* 1938, nro 9 ja 12; *Hopeapeili* 1939, maaliskuu; *Kotiliesi* 1939, nro 6; *Hopeapeili* 1945, lokakuu; *Muotikuva* 1945, nro 1; *Hopeapeili* 1946, tammikuu; *Muotikuva* 1948, nro 4.

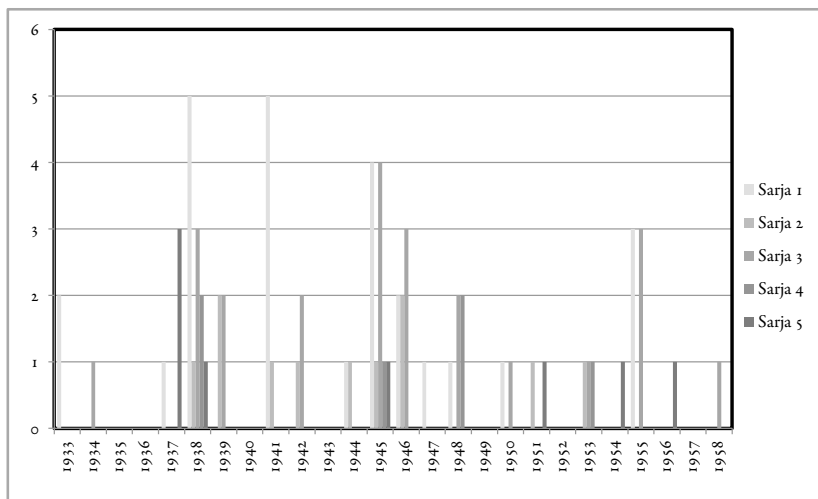
kakauslehdissä julkaistiin kolme kuvaa surrealististyyllisestä meri-bibelot-muodista ennen toista maailmansotaa ja sodan aikana⁶⁰⁶. Sodan jälkeen julkaistiin ainoastaan yksi kuva meri-bibelot-muodista, mikä tarkoitti kyseisen muodin kohdalla sosiaalista kyllästymistä ja heikkenemistä. Surrealististyylinen muoti alkoi vanheta new lookin tullessa aikakauden kollektiiviseksi vaatetustyyliksi.



Kaavio 4. Suomalaisen muotitaiteilijoiden 1930–1950-luvuilla suunnitteleminen surrealististyyllisten vaatteiden määrä. Sarja 1 = rusetti ja perhonen, sarja 2 = lintu, sarja 3 = kasvi ja sarja 4 = meri. X-akselilla ovat sarjat ja Y-akselilla kappalemäärät.

Kaaviosta 4 voi havaita, että aineistoni perusteella suomalaiset muotitaitelijat suunnittelivat eniten surrealististyyllisiä vaatteita vuosina 1941 ja 1945. Vaikutteita oli saatu Pariisista edellisellä vuosikymmenellä, mikä näkyi viiveellä muotitaitelijoiden töissä.

606 Meri-bibelot-vaatteiden kuvia julkaistiin seuraavissa aikakauslehdissä: *Eeva* 1938, nro 4 ja 7; *Muotikuva* 1945, nro 1.



Kaavio 5. Suomalaisissa aikakauslehdissä 1930–1950-luvuilla julkaistujen kaikkien surrealististyylisten vaatteiden kuvien määrä. Sarja 1 = rusetti ja perhonen, sarja 2 = lintu, sarja 3 = kasvi, sarja 4 = meri ja sarja 5 = muut surrealististyylliset bibelot’t. X-akselilla ovat sarjat ja Y-akselilla kappalemäärät.

Kaaviosta 5 voi havaita, että suomalaisissa aikakauslehdissä julkaistiin kuvia surrealististyyllisiä bibelot’ita sisältäneistä vaatteista eniten vuosina 1938 ja 1945. Vuosi 1938 ajoittuu Schiaparellin uran huippukauteen. Vuosien 1939–1944 notkahdusta selittää toinen maailmansota, josta myös vaatetusala kärsi. Vuonna 1945 suomalaisissa aikakauslehdissä julkaistiin jälleen verrattain runsaasti kuvia surrealististyyllisiä bibelot’ita sisältäneistä vaatteista. Toinen maailmansota oli ohi, ja matkustaminen oli jälleen mahdollista. Suomalainen kuvataide sekä suunnittelu vapautuivat ja kansainvälistyivät. Lisäksi surrealismi tuli hyväksytyksi tyyliksi. Surrealististyylisten vaatteiden kuvien määrä alkoi kuitenkin vähentyä suomalaisissa aikakauslehdissä 1950-luvulla, ehkä syynä olivat Schiaparellin jääminen eläkkeelle, muodin nopea vaihtelu ja new lookin saama suosio.

Järjestelmällinen tilannekaavio

yksilöt	ihmisyhteisöt	ei-ihmistoisijat	toimijat, joista vihjataan
ihmistoisimijoiden diskursiiviset rakennelmat	ei-ihmistoisimijoiden diskursiiviset rakennelmat	yhteiskunnalliset elementit	sosiokulttuuriset ja symboliset elementit
ajalliset elementit	tilalliset elementit	merkitykselliset väittelyt	narratiiviset ja/tai visuaaliset diskurssit, joihin viitataan

Kaavio 6. Järjestelmällinen tilannekaavio Adele Clarken grounded theoryn mukaan⁶⁰⁷.

Tutkimukseni tärkeimmät *yksilöt*⁶⁰⁸ olivat suomalaiset muotitaiteilijat, Elsa Schiaparelli, Salvador Dali ja Pablo Picasso. Heidän myötänsä tärkeimmiksi *ihmisyhteisöiksi*⁶⁰⁹ nousivat Pariisin surrealistit, tulenkantajat ja Turun surrealistit. Pariisin surrealistit suunnittelivat vaatteita, mainoksia ja näyteikkunoita tavara-taloille, mikä toi surrealismille julkisuutta ja laajan yleisön 1920-luvulla. Heidän teoksensa vaikuttivat Schiaparelliin, joka alkoi suunnitella vaatteita surrealistien kanssa. Tulenkantajat ja Turun surrealistit seurasivat ulkomaista taidetta.

Tutkimukseni keskeisiksi *ei-ihmistoisimijoiksi*⁶¹⁰ kohosivat surrealististyylistä muotia esitelleet aikakauslehdet, aikalaistaide, taidearvostelu ja matkat. *Ei-ihmistoisimijat*-osio on tutkimukseni merkityksellisin osa. *Vogue*ssa ja *Harper's Bazaar*issa esiteltiin surrealististyylistä muotia ja Dalin tekemiä mainoksia. 1930-luvun alussa nähtiin suomalaisten aikakauslehtien sivuilla ensimmäiset kuvat surrealististyylistä vaatteista. Suurin osa aikakauslehdistä oli suunnattu kaupunkilaisnaisille, jotka kävivät ansiotyössä sekä seurasivat yhteiskunnallisia tapahtumia ja kansainvälistä muotia. Suomalaisten aikakauslehtien sivuilla julkaistiin tutkimusajankohtana 74 kuvaa surrealististyylistä vaatteista, mikä on

⁶⁰⁷ Termien suomennot Suvi Sandvik.

⁶⁰⁸ Individual human elements/actors.

⁶⁰⁹ Collective human elements/actors

⁶¹⁰ Nonhuman elements/actants.

vähän verrattuna niihin tuhansiin kuviin, joissa esiteltiin muita muoteja. Suomessa surrealismia vieroksuttiin, ja siitä oli saatavilla verrattain vähän tietoa.

Maassamme järjestettiin muutama surrealistisen taiteen näyttely 1920–1950-luvuilla. Helsingiläiset taidearvostelijat kavahtivat surrealismia, kun taas Turussa surrealismiin suhtauduttiin hyväksyvästi. Toisinaan surrealismi ymmärrettiin osin väärin. Turun surrealismia kiiteltiin henkisydestä, ei yhteydestä Pariisin surrealismiin. Suomalaiset muotitaiteilijat matkustivat ulkomaille, etenkin Pariisiin, saadakseen vaikutteita viimeisimmästä muodista. Tutuiksi tulivat tavarat, puistikadut, kahvilat ja salongit, joiden näytöksiä he pääsivät katsomaan. Schiaparellin Vendômen aukiolla sijainneen myymälän näyteikkuna somistettiin surrealistiseksi asiakkaiden houkuttelemiseksi. Kaupungissa järjestettiin vuonna 1937 maailmannäyttely, johon osallistuivat sekä Suomi että Pariisin surrealistit ja Schiaparelli.

Tutkimuksessani oli läsnä *toimijoita, joista vihjattiin*⁶¹¹. Tällaisia toimijoita olivat menneiden vuosisatojen taiteen allegoriat sekä muotitaiteilijoiden motiivit, joihin tutkija ei pääse enää käsiksi. Surrealismissa viitattiin menneisiin taidesuuntauksiin pastissin avulla. Surrealistiset teokset olivat unen kaltaisia ja vaikeasti tulkittavia, minkä vuoksi teosten merkityksiä voi vain arvailla. Taiteilijoiden tarkoituksena oli ottaa kantaa yhteiskuntaan kyseenalaistamalla totunnaisuuksia. Ehkä muotitaiteilijat jakoivat saman tavoitteen suunnitteleamalla vaatteisiin surrealististyyllisiä bibelot’ita, joiden avulla he pohtivat naisen asemaa yhteiskunnassa.

*Ihmistoimijoiden diskursiivisia rakennelmia*⁶¹² olivat tutkimuksessani taide- ja pukeutumishistoria, joihin surrealismissa vedottiin. Suomessa surrealismiin vastaparin muodosti suomalaisten taidearvostelijoiden välittämät ihanteet aiemmistä taidesuuntauksista, kuten antiikin Kreikan klassisen kauden taiteesta, saksalaisesta ekspressionismista tai Suomen taiteen kultakaudesta.

*Ei-ihmistoimijoiden diskursiivisiin rakennelmiin*⁶¹³ kuului tutkimuksessani lääketiede, joka välitti ihanteita terveellisestä elämäntavasta. Vitalismilla muokattiin ihmiskehoa, mikä vaikutti osaltaan kauneusihanteeseen. Muodissa oli auringon ruskettama ja voimistelun muovaama lihaksikas keho. Vitalismi vaikutti uusklassistiseen taiteeseen, jossa alettiin kuvata urheilullisia alastonfiguureja. Taide liitettiin keskusteluun yhteiskunnallisista ilmiöistä, kun Wäinö

611 Implicated/silent actors/actants.

612 Discursive constructions of human actors.

613 Discursive constructions of nonhuman actants.

Aaltosen uusklassististen veistosten avulla suomalaisista haluttiin muodostaa herraskansa.

*Yhteiskunnallisia elementtejä*⁶¹⁴ tutkimuksessani olivat Saksan kansallissosialismi ja Neuvostoliiton kommunismi. Suomi oli vasta itsenäistynyt tasavalta, jossa etsittiin kansan identiteettiä idän ja lännen välissä. Maassamme käytiin kiistoja ruotsin kielen asemasta sekä poliittisesta suunnasta. Suomenruotsalaiset taiteilijat olivat yhteydessä Ruotsiin ja saivat sieltä kansainvälisiä vaikutteita. Pariisin asemaa muodin keskuksena alettiin kyseenalaistaa toisen maailmansodan lähestyessä, kun kansallismielisyys liitettiin vaatetukseen ja yhteydet Saksaan tiivistyivät. Aikakauslehdissämme surrealististyylisten vaatteiden kuvamäärä jatkoi kasvuaan, vaikka pysyikin vähäisenä verrattuna muun kuvamateriaalin määrään.

*Sosiokulttuurisia ja symbolisia elementtejä*⁶¹⁵ olivat vaatteiden surrealististyylliset bibelot't, joilla ehkä otettiin kantaa yhteiskuntaan. Surrealismilla haluttiin hajottaa 1800-luvulla syntynyt porvarillinen yhteiskunta. Surrealimin rusetti- ja perhos-bibelot't kiinnittivät huomion metamorfoosiin, kun maallinen muuttui yliluonnolliseksi tai hirviö kaunottareksi. Lintu-bibelot'lla viitattiin naiseen, yksilöön ja rauhaan. Kasvi-bibelot viittasi luonnollisiin ja hoivaaviin puunaisiin. Metsät tarjosivat muunnellun todellisuuden: ne olivat yhtä aikaa sekä synkkiä että hedelmällisiä. Meri-bibelot viittasi elämän alkulähteille ja ihmisen alkukantaisuuteen. Veden emo merkitsi äitiä. Viettelevissä vedenneidoissa yhdistyivät ihmisen ajattelukyky ja eläimellinen vaistonvaraisuus, lumoavuus ja vaarallisuus.

Naisten vaatetuksen miehistyminen symboloi yhteiskunnan tasa-arvoistumista. Uusklassistisilla bibelot'illa viitattiin kuolleeseen menneisyyteen, jota ei voinut enää tavoittaa, mutta joka oli siitä huolimatta läsnä. Suomen virallisessa taiteessa uusklassismin tehtävänä oli auttaa muodostamaan maastamme Pohjolan Hellasta, jossa eläisi terve kansa. 1900-luvun alkuvuosina suomalaisten epäiltiin polveutuvan mongoleista. Uusklassistisilla veistoksilla haluttiin torjua mongoliepäilyt. Surrealismi haluttiin vaihtaa maassamme: Saksan vihollismaassa Ranskassa syntynyttä suuntausta pidettiin bolsevismina. Tämä osio on tutkimuksessani yhtä tärkeässä asemassa kuin *ei-ihmistoimijat*-osio. Osioiden välillä on ristiriita: vaatteiden bibelot't ovat vastakkaiset Suomen yleiselle aatteelliselle suuntaukselle.

614 Political/economic elements.

615 Sociocultural/symbolic elements.

*Ajallisia elementtejä*⁶¹⁶ olivat historiallinen ja aikalaisnäkemys taidehistoriasta sekä pukeutumishistoriasta. *Tilallisia elementtejä*⁶¹⁷ olivat erot Pariisin ja Turun surrealismissa. Pariisin surrealismi oli tyyllisesti pirstaleinen suuntaus, jonka tavoitteena oli muodostaa uusi yhteiskunta yhdistämällä todellisuus ja unimaailma toisiinsa. Taustalla olivat ensimmäisessä maailmansodassa eletyt kauhunhetket. Schiaparellin tavoitteena oli ottaa kantaa yhteiskuntaan sekä pilkata Hitleriä ja Mussolinia. Hän halusi tasa-arvoistaa naisten aseman yhteiskunnassa. Turun surrealistien teokset olivat tunnistettavissa psykologisesta ihmiskuvauksesta, pysyvän ajan ja paikan kyseenalaistamisesta, kaipuusta eksootikkaan, elämän nostamisesta myytiksi ja järjettömyydestä.

*Merkitykselliset väittelyt*⁶¹⁸ liittyivät Suomessa käytyyn keskusteluun kaupungin turmiollisuudesta verrattuna maaseudun terveyteen. Kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelu virisi taiteessa keskusteluksi kaupungissa syntyneen surrealismien yhteiskuntaan aiheuttamasta sekasorrosta. Surrealististyyllisessä muodissa voi nähdä saman asetelman: kaupunkilaisnainen pukeutui surrealististyylliseen vaatteeseen, kun taas maaseudun naisten ei haluttu pukeutuvan muodikkaasti. Muodin seuraaminen liitettiin kaupunkilaiseen elämäntapaan. Vaikka suomalaiset muotitaiteilijat näkivät surrealististyyllistä muotia Pariisinmatkoillaan, elokuvissa ja seurapiireihin kuuluneiden julkisuudenhenkilöiden yllä, oli muodin tuominen Suomen haastavaa. Aikakausi oli maatalousvaltaisessa maassamme kansallismielinen, ja oli suotavampaa suuntautua kohti Saksaa kuin Ranskaa. Ehkä surrealististyyllisen muodin esittely helpottui, kun muoti levisi Itävaltaan ja Saksaan. Tärkeimmät *narratiiviset ja/tai visuaaliset diskurssit, joihin viitattiin*⁶¹⁹, olivat tutkimuksessani diskurssit taiteen, naisen, muodin ja muotitaiteilijan asemista yhteiskunnassa. Muodin avulla erottaudutaan joukosta ja sulaudutaan johonkin toiseen ryhmään.

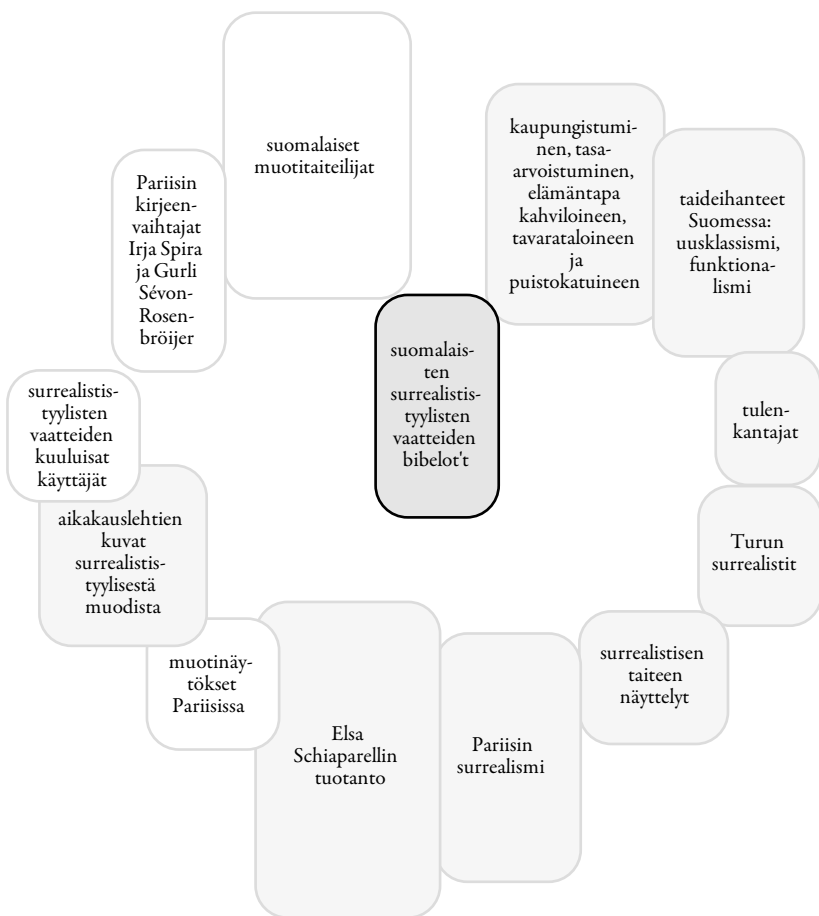
616 Temporal elements.

617 Spatial elements.

618 Major issues/debates, usually contested.

619 Related discourses, narrative and/or visual.

Surrealististyyliin vaatteisiin liittyvät sosiaaliset ryhmät ja alueet



Kaavio 7. Suomalaisiin surrealististyyliin vaatteisiin liittyvät sosiaaliset ryhmät ja alueet -kaavio.

Havainnollistan *surrealististyyliin vaatteisiin liittyvät sosiaaliset ryhmät ja alueet* -kaaviolla⁶²⁰ (kaavio 7) karkeasti tutkimukseen kuuluvien ryhmien – kuten suomalaisten vaatteiden bibelotiden, suomalaisten muotitaiteilijoiden, Elsa Schiaparellin, Pariisin surrealistien, Turun surrealistien ja suomalaisten taidei-

⁶²⁰ Social worlds/arenas map.

hanteiden – sitoutumista, yhteyksiä ja toimintojen sijainteja suhteessa toisiinsa.

Analysoimani kuvat olivat lähikuvia vaatteista. Kuvakulma oli joko suoraan edestä tai hieman sivusta ja alhaalta ylöspäin, mikä muodosti kuviin arvoperspektiivin. Valaistusta oli käytetty siten, että surrealististyylinen bibelot nousi tarkasti esiin taustastaan ja ohjasi siten katsetta. Silloin korostui bibelot'n symbolinen merkitys. Muutoin vaatetta oli voitu häivyttää varjostamalla.

Toisin kuin vaatteet, kuvien taustat eivät olleet surrealististyyliisiä. Useimmiten kuvien taustoina oli joko betoniseinä, uusklassistinen sisätila tai huone, joka oli sisustettu joko itämaisesti tai funktionalistisesti. Taustojen avulla korostettiin oman aikakauden seuraamista ja ajankohtaisia sisustustyyliä. Itämainen tausta viittasi eksotiikkaan ja ehkä tulenkantajiin, jotka halusivat avata ikkunat Eurooppaan. Funktionalistinen kaupunkitausta puolestaan korosti naisen uutta yhteiskunnallista asemaa.

Osa kuvista julkaistiin laajalti levinneissä ja helposti saatavilla olleissa suomalaisissa aikakauslehdissä. Niiden yleisöksi ilmoitettiin kaupunkilaisnaiset, jotka seurasivat aikakauttaan ja kansainvälistä muotia sekä kävivät ansiotyössä. Osa kuvista esitti naisia julkisissa tiloissa ilman seuralaista, toisissa kuvissa naiset esitettiin keskustelemassa ystävien kanssa. Osa naisista oli painanut silmänsä kiinni, he olivat kuin unessa.

Tutkimuksen kohteina olleisiin pukuihin liittyneet tärkeimmät sosiaaliset ryhmät ja alueet olivat Elsa Schiaparelli, Pariisin surrealisismi, tulenkantajat, Turun surrealistit sekä suomalaiset taidearvostelijat, joiden ihanteina olivat 1800-luvun kansallisromantiikka, ekspressionismi, uusklassismi ja funktionalismi. Näistä ryhmistä oli saatavilla eniten tutkimusaineistoa, mikä korosti ryhmien asemaa tutkimuksessa.

Tutkimusajankohtana eläneiden ihmisten elämään kuuluivat maailmansodat ja suurkaupunkikulttuuri. Pariisi oli eurooppalaisen kaupunkielämän, modernismin ja muodin keskus. Muodista rakentui kaduilla visuaalinen näytös, joka luonnehti suurkaupunkia. Muotia levitettiin tavaratalojen avulla, jotka liittyivät julkisenkokemukseen. Pariisi veti puoleensa kansainvälisiä taiteilijoita, muotitaiteilijoita ja matkailijoita. Taiteilijat kerääntyivät kahviloihin vaihtamaan ajatuksiaan. Suomi oli maatalousvaltainen maa. Kaupunkeja pidettiin turmiolisina, Suomi alkoikin kaupungistua vasta 1950-luvulla.

Pariisin surrealistit syyttivät rationalismia sekä keskiluokkaista ja materialistista yhteiskuntaa ensimmäisen maailmansodan puhkeamisesta. Surrealistit tavoittelivat antitaiteellaan yhteiskuntaan sosiaalista ja psykologista muutosta. Surrealisismi perustui tajunnanvirtatekniikkaan, uneen, assosiaatioon ja myytteihin.

hin. Modernismi politisoitui 1930-luvulla, ja osa surrealisteista tunnustautui vasemmistolaisiksi osan ollessa avoimesti oikeistolaisia. Vasemmistolaisuus ei ehkä ollut suomalaisten muotitaiteilijoiden motivaationa heidän suunnitellessaan surrealististyyllisiä vaatteita. Vasemmistolaisuus ei ollut myöskään Schiaparellin poliittinen näkemys, vaan demokratia. He olivat yksityisyrittäjiä, ja heidän asiakkansa kuuluivat ylä- ja keskiluokkiin. Yhteistyö vaatetusalan kanssa toi surrealistiselle taiteelle näkyvyyttä, mikä osaltaan helpotti surrealismien kansainvälistymistä. Surrealistisia teoksia voi nähdä kansainvälisissä aikakauslehdissä, tavaratalojen näyteikkunoissa, taidenäyttelyissä ja maailmannäyttelyissä. Surrealismi levisi 1930-luvulla Pohjoismaista Tanskaan ja Ruotsiin.

Schiaparelli tutustui surrealisteihin ja alkoi suunnitella heidän kanssaan vaatteita, joita nähtiin elokuvatähtien ja muiden kuuluisuuksien yllä. Hän arvosteli vaatteiden bibelot’iden avulla poliitikkoja sekä kiinnitti huomiota tasa-arvoon suunnitteleamalla naistenvaatteisiin miehisen pohjan, josta bibelot’t erottuivat selkeästi. Myös toiset muotitaiteilijat, kuten Coco Chanel, saivat vaikutteita surrealismista tyylin ollessa muodissa 1930-luvulla.

Suomessa tulenkantajat seurasivat 1920-luvulla eurooppalaista taide-elämää. He saivat vaikutteita eurooppalaisista romaaneista, aikakauslehdistä ja Pariisinmatkoilta. Puutteellinen kielitaito vaikeutti heidän tutustumistaan modernismiin. He halusivat avartaa suomalaista kulttuuria *Tulenkantajat*-albumin ja kirjallisuuden avulla. He istuskelivat taiteilijakahviloissa ja kokeilivat tajunnanvirtakirjoitusta. 1930-luvulla ryhmän tiet erkanivat, kun osa tunnustautui vasemmistolaisiksi. Olavi Paavolainen vastusti perinnekulttuuria ja vanhoillista kristillistä moralismia sekä kaipasi kirjallisuuteen Sigmund Freudin teorioihin perustunutta psykologisuutta.

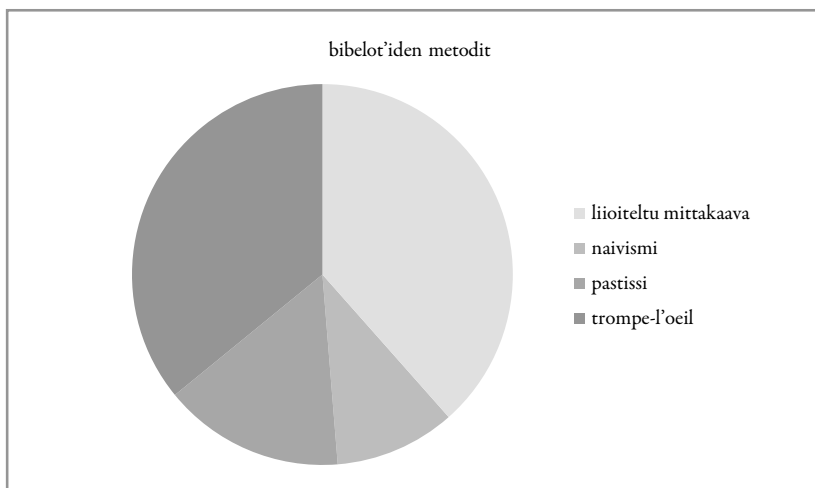
Osa 1930-luvun suomalaisista taiteilijoista oli tutustunut alitajuntaa käsitteleviin teksteihin. Turusta tuli suomalaisen surrealistisen taiteen keskus. Kaupungissa eli ruotsinkielinen kulttuuripiiri, joka antoi tilaa modernismille Ruotsin-suhteidensa avulla. Turun surrealistit pyrkivät psykologiseen ihmiskuvaukseen, kyseenalaistivat pysyvän ajan ja paikan, kaipasivat eksotiikkaa, nosivat elämän myytiksi sekä ammensivat järjettömyydestä ja metafysisyydestä. He saivat vaikutteita italialaisen Giorgio de Chiricon teoksista. He matkustivat Pariisiin, mutta tiettävästi he eivät maallanneet tajunnanvirtatekniikalla.

Lehdistön taidearvostelu vaikutti suomalaisten taiteilijoiden menestymiseen kotimaassa. Osa taidearvostelijoista etsi aikaista taiteelle taustoiksi klassikoita

ennen toista maailmansotaa. Aikakausi oli Suomessa oikeistolainen, kommunismi oli kiellettyä. Surrealismia kaihdettiin. Muodoiltaan pelkistynyttä uusklassismia käytettiin uuden ja vahvan tulevaisuuden rakentamiseen. Ruotsinkieliset ja turkulaiset taidearvostelijat arvostivat Turun surrealistejä. He olivat myös tiiviissä yhteydessä Tukholmaan ja muuhun Eurooppaan.

Muita tärkeitä sosiaalisia ryhmiä ja alueita tutkimuksessa olivat suomalaiset muotitaiteilijat, Pariisin-kirjeenvaihtajat Gurli Sévon-Rosenbröijer ja Irja Spira, surrealististyylisten vaatteiden kuuluisat käyttäjät sekä Pariisissa järjestetyt muotinäytökset, joissa esiteltiin surrealististyyllisiä vaatteita. Suomalaiset muotitaiteilijat matkustivat Pariisiin vuosittain. He tutustuivat salonkeihin ja mallistoihin Sévon-Rosenbröijerin avulla. Matkoilla käytiin katsomassa tavara-taloja ja katukuvaa, jotta tiedettäisiin, mikä oli kuluttajien suosiossa. Muotitai- telijoiden äänet tulevat esille teksteissä ja heidän suunnittelemissaan vaatteissa.

Surrealismin kuvallisten teosten menetelmien toteutuminen vaatteessa



Kaavio 8. Asemakaavio suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemien vaatteiden bibelot'issa käytetyistä surrealismin metodeista.

Sovellan karkeasti Adele Clarken asemakaaviota⁶²¹ havainnoidakseni sen avulla surrealismiin kuvallisten teosten menetelmien toteutumista suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa vaatteissa (kaavio 8). Suomalaiset muotitaiteilijat suunnittelivat tutkimuskohteina olleisiin vaatteisiin surrealististyyliä bibelot’ita, jotka olivat aiheiltaan samoja kuin Pariisin surrealistien ja Elsa Schiaparellin käyttämät bibelot’t. Tutkimukseni kuvallisesta aineistosta nousivat pääaiheiksi rusetti-, perhos-, lintu-, kasvi- ja meri-bibelot’t. Määrällisesti suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa rusetti- ja perhos-bibelot’ita löytyi 13, lintu-bibelot’ita kaksi, kasvi-bibelot’ita kuusi ja meri-bibelot’ita kolme kappaletta. Rusetti- ja perhos-bibelot’ita oli aineistossa eniten, ehkä siksi että rusetit olivat muutoinkin muodissa 1930-luvulla. Bibelot’t jakautuivat käytettyjen surrealismista omaksuttujen metodien suhteen seuraavasti: mittakaavaa liioiteltiin 15:ssä, naivismia käytettiin neljässä, pastissia 6:ssa ja trompe-l’oeil’ta 14:ssä bibelot’ssa⁶²².

Rusetti- ja perhos-bibelot on toteutettu trompe-l’oeil-tekniikalla suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa vaatteissa. Bibelot’ita on pelkistetty vain vähän. Ilmon röyhelöhelmaisen leningin (kuva 9) ja Nina Bergmanin *Domina*-iltapuvun (kuva 10) rusetit on muotoiltu naivistisesti. Samoilla tavoilla perhoset kuvattiin symbolismissa, surrealismissa ja surrealististyyliässä muodissa. Myös rusetti-bibelot’n muotoilu muuttuu toisen maailmansodan jälkeen virtaviivaiseksi, kun Ahde-Kjälman suunnitteli trompe-l’oeil-juhlapukuunsa (kuva 8) liioitellun suuren rusetin, joka muodostaa puvun alaosan. Samoin käy Kaarlo Forsmanin perhosiltapuvussa (kuva 15): perhoset on muotoiltu pyöreiksi hahmoiksi, jotka ovat laskeutuneet puvun yläosalle. Sen sijaan kansainvälisessä surrealististyyliässä muodissa bibelot säilyi esitystyyliltään realistisena.

Kun Marusa Brunow suunnitteli lintu-bibelot-villapuvun (kuva 32), elettiin toisen maailmansodan aikaa. Surrealismi oli ollut edellisellä vuosikymmenellä huipussaan sekä taiteessa että muodissa. Villapuvun kyyhkysnapit on muotoiltu hieman pelkistäen, kuten symbolismissa tai surrealismissa. Myös kansainvälisessä surrealististyyliässä muodissa linnut toteutettiin hieman pelkistetyksi, kuten Elsa Schiaparellin puvuissa. Sen sijaan Aili Salli Ahde-Kjälmanin silkkiatiini-

621 Positional map. Suomenkoski Suvi Sandvik

622 Mittakaavaa liioiteltiin seuraavien pukujen bibelot’issa: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12a–b, 13b, 14, 15, 32, 33, 41, 42. Naivistisesti kuvattiin seuraavien pukujen bibelot’t: 6, 9, 10, 15. Pastissia käytettiin seuraavien pukujen bibelot’issa: 6, 7, 41, 42, 58. Trompe-l’oeil oli metodina seuraavien pukujen bibelot’issa: 6, 7a–b, 8, 9, 10, 13a–b, 43, 44, 45, 46, 53, 54. Sama bibelot voi kuulua useaan eri luokkaan. Numero viittaa pukujen kuvanumeroihin.

iltapuvun (kuva 33) siipiä on pelkistetty voimakkaasti, muotoilu lähenee 1950-luvun suomalaisia virtaviivaisia taideteollisuusesineitä. Siipien kokoa on liioiteltu, mikä tuo pukuun epätodellisen tunnelman. Ehkä Ahde-Kjälman tunsi Schiaparellin puvut, tämäkin muotoilu tuohon aikaan lintu-bibelot't virtaviivaisesti.

Kasvi-bibelot poikkeaa edellisistä bibelot'ista, koska sen tyyli säilyi varsin realistisena sekä ennen toista maailmansotaa että sodan jälkeen. Virtaviivaista pelkistämistä ei ole havaittavissa edes 1950-luvulla suunnitelluissa puvuissa. Bibelot kuvattiin samalla tyyllillä symbolismissa, surrealismissa ja surrealististyyllisessä muodissa. Meri-bibelot muodostui realistisesti kuvatuista merenelävistä, trompe-l'oeil-kauluksesta ja amiraalinhatusta. Myös meri-bibelot säilyi realistisena molempina aikakausina sekä suomalaisissa vaatteissa että symbolismissa, surrealismissa ja surrealististyyllisessä kansainvälisessä muodissa.

Surrealististyyllisen muodin bibelot't liittyivät luontoon. Ehkä surrealististyylliset bibelot't hyväksyttiin suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemiin vaatteisiin, koska bibelot'iden alkuperät sijaitsivat konjunktuurissa: luontokuvaus juontui 1700-luvun romantiikkaan ja Sakari Topeliukseen, jota pidetään suomalaiskansallisen luonto- ja maisemakuvaston isänä. Suomalaisesta taiteesta surrealismi haluttiin kitkää, vaikka surrealismia edeltänyttä symbolismia oli arvostettu vuosisadan vaihteessa. Muotoilun ja arkkitehtuurin functionalismi oli maassamme ankaraa, minkä vuoksi surrealismia kuvakieltä pidettiin ehkä liian monipuolisena ja koristeellisena. Taiteessamme suositettiin kansallisia aiheita. Ulla Vihanta totesi väitöstyössään suomalaisten ymmärtäneen surrealismia osin väärin 1900-luvun alussa. Niin tapahtui myös muotitaiteilijoiden kohdalla. Vaatteessa surrealismia kuvakieli on muuttunut kuvataiteesta: Schiaparellikin muunsi ja väljensi André Bretonin surrealismia. Vaatteen kohdalla surrealismi tulee tulkita väljemmin kuin kuvataiteessa, minkä vuoksi väitöstyömme eivät ole ristiriidassa keskenään. Vaatteissa surrealismi muuntui alitajunnan avulla työskentelystä ajatusten ja kannanottojen ilmaisuksi.

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemisissa puvuissa toteutui surrealismia kuvarunoteoria, jossa kaksi toisistaan poikkeavaa elementtiä yhdistyvät yhteistä taustaa vasten. Rusetti-, perhos-, lintu-, kasvi- tai meri-bibelot'hon yhdistyi uusklassismi naisvartalolla. Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnitteleminen vaatteiden bibelot't olivat hillitympiä kuin Schiaparellin suunnitteleminen vaatteiden. Tutkimuskohteina olleiden vaatteiden kohdalla surrealististyylliset vaikutteet olivat hillittyjä, mutta selkeästi havaittavia.

Palaan jälleen kuvien äärelle. Ties monettako kertaa katselen niitä koettaessani tavoittaa muotitaiteilijoiden ajatuksia vaatteiden takaa. Muotitaiteilijamme

tuskin kokeilivat surrealismin tajunnanvirtamenetelmää ainakaan kovin syvällisesti, kuten eivät tehneet Turun surrealistitkaan. Tietävästi Schiaparellikaan ei osallistunut surrealistien istuntoihin, vaan sai aiheet valmiina. Surrealismin soveltaminen suomalaisissa vaatteissa liittyi ehkä lähinnä kahden erillisen asian rinnastamiseen yhteistä taustaa vasten. Bricolage antoi keinon osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun vaatetuksen keinoin ilman sanoja. Surrealististyylliset vaatteet säilyivät määrältään vähäisinä Suomessa, mikä viittaa siihen, että surrealististyylinen muoti tuli Suomeen trendinä, mutta varsinaista muotia siitä ei kehittynyt. Ehkä surrealismin kuvakieli oli liian monipuolinen Suomeen. Toisaalta vähäisen määrän vuoksi kyseessä saattoi joidenkin muotitaiteilijoiden kohdalla olla lopulta vain uutuudenviehätys, josta muoti elää.

Olen osoittanut tutkimuksessani muodin kiertokulun 1930–1950-luvuilla grounded theoryn ja Fred Davisin muodin kiertokulkukaavion avulla. Samalla metodilla voidaan löytää myös nykyajassa ilmeneviä heikkoja signaaleja, kuten 1990–2000-lukujen murroksen ilmiötä muodissa. Bibelot tekee vaatteesta runon, jonka säkeissä todellisuus ja uni kohtaavat hetken jonain aikakautena jossain maailman kolkassa.

Ilmon kukallinen leninki (1938, kuva 6), Linda Eerikäisen vierailupuvut (1945, kuva 7a–b), Aili Salli Ahde-Kjälmanin trompe-l’oeil-juhlapuku (1948, kuva 8), Ilmon røyhelöhelmainen leninki (1938, kuva 9), Nina Bergmanin *Domina*-iltapuku (1940-luvun puoliväli, kuva 10), Ammattienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku (1941, kuva 11), Linda Eerikäisen piirtämät silkkipuvut (1941, kuva 12a–b), Eerikäisen vaalea villapuku ja musta puku (1944, kuva 13a–b), Helsingin leninkitehtaan (1929–1981) perhosnappi-iltapuku (1933, kuva 14) sekä Kaarlo Forsmanin perhosiltapuku (1950-luku, kuva 15) analysoituna Adele Clarken grounded theoryn⁶²³ mukaan.

PAIKANNUSMUISTIINPANOT

Havaitsin Ilmon kukallisessa leningissä, Linda Eerikäisen vierailupuvuissa, Aili Salli Ahde-Kjälmanin trompe-l’oeil-juhlapuvussa, Ilmon røyhelöhelmaisessa leningissä ja Nina Bergmanin rusettiaiheisessa *Domina*-iltapuvussa yhteyden Pablo Picasson maalaukseen *Veistos* (1925, kuva 19), Paul Delvaux’n maalaukseen *Kuun vaiheet* (1939, kuva 23) ja Elsa Schiaparellin suunnittelemiin trompe-l’oeil-neulepaitaan ja ja keeppiin (1927, 1938, kuvat 24, 27). Kuvissa surrealististyylinen rusetti-bibelot on kiedottu naisen ympärille. Vaatteissa käytettiin bibelot’ina isoja rusetteja, jotka voivat nopeasti katsottuna näyttää aidoilta. Näin oli myös Ammattienedistämislaitoksen kesäisessä vierailupuvussa, Linda Eerikäisen piirtämissä silkkipuvuissa sekä Eerikäisen vaaleassa villapuvussa ja mustassa puvussa. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvulla ja Kaarlo Forsmanin perhos-iltapuvuilla näen yhteyden Schiaparellin perhos-iltapukuun (1937, kuva 28). Valitsin kuvat analysoitaviksi niiden sisältämien selkeiden vaikutteiden vuoksi. Rusetti- ja perhos-bibelot’n sovellus sekä toteutus ovat lähellä toisiaan. Tämä on aineistossani esimerkki surrealististyyllisen bibelot’n vaikutteesta suomalaiseen muotiin kansainvälisten esimerkkien kautta.

Löysin kuvat Ilmon kukallisesta leningistä, Ahde-Kjälmanin trompe-l’oeil-juhlapuvusta, Ilmon røyhelöhelmaisesta leningistä, Nina Bergmanin *Domina*-iltapuvusta, Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvusta ja Kaarlo Forsmanin perhos-iltapuvusta Suomen kansallismuseosta. Eerikäisen vierailupukukuvat löysin *Muotikuva*-lehden vuoden 1945 ensimmäisestä numerosta. Ammattienedistämislaitoksen kesäisen vierailupuvun kuvan löysin *Hopeapeili*-lehden vuoden 1941touko-

623 Sisältöotsikoiden suomennot Suvi Sandvik.

kuun numerosta. Eerikäisen silkkipukukuvat julkaistiin *Hopeapeilin* vuoden 1941 kesäkuun numerossa sekä vaalea villapuku ja musta puku -kuvat saman lehden vuoden 1944 maaliskuun numerossa. *Muotikuva* loi ajankohtaisia katsauksia muotiin, se sisälsi kaavoja ja haastatteluja muodin alalla toimivista tai vaikuttavista naisista. Lehden yleisönä olivat aikaansa ja muotia seuranneet kaupunkilaisnaiset, jotka ompelivat vielä itse vaatteitaan. *Hopeapeili* perustettiin vuonna 1936. Tavoitteena oli kirjoittaa kaikkesta ajassa ilmenevästä naisten näkökulmasta. Lehti sisälsi kirjallisuutta, teatteria ja kuvataidetta. Linda Eerikäinen kirjoitti muotijuttuja. Päätoimittajan Ida Pekarin ihanteena oli sivistynyt nainen. Pekari jäi eläkkeelle vuonna 1952, ja hänen seuraajakseen tuli Paula Porkka. (Malmberg 1991b, 206–227.)

Linda Eerikäinen, Nina Bergman ja Kaarlo Forsman. Linda Eerikäinen syntyi vuonna 1894 Valkealassa. Lindasta tuli ylioppilas vuonna 1914, minkä jälkeen hän suoritti opettaja-tutkinnon vuonna 1917. Lisäksi hän osallistui useiden eri alojen kursseille. Eerikäinen teki opintomatkoja Baltiaan, Pohjoismaihin, Keski-Eurooppaan ja Italiaan. Hän työskenteli opettajana eri oppikouluissa vuosina 1916–1921. Hän avioitui vuonna 1919 diplomi-insinööri Valter Pajasen kanssa. Avioliitto kesti vuoteen 1936 asti. Tänä aikana heille syntyi kolme lasta. Lindan toinen puoliso oli diplomi-insinööri Arvo Eerikäinen. Avioliitto jäi lyhyeksi, se kesti vuodet 1940–1943. (Von Bonsdorff & al. 1954, 50.)

Linda Eerikäinen vaihtoi opettajantyönsä toimittajantyöhön. Hän työskenteli toimittajana useissa eri aikakauslehdissä, kuten *Oma Koti* -lehdessä vakituksena avustajana vuosina 1932–1934. Hän oli muotitoimittajana *Hopeapeilissä* vuosina 1937–1946 ja toimitussihteerinä vuosina 1939–1940, päätoimittajana *Omin Käsin* -lehdessä vuosina 1941–1943, päätoimittajana *Muotikuva* vuosina 1944–1951 sekä päätoimittajana *Sorjassa* vuodesta 1952 lähtien. Eerikäinen teki piirroksia *Sorja*-kaavojen yhteyteen. Hän kirjoitti 1930-luvulla artikkeleita muodista Ida Pekarin kanssa *Oma koti*- ja *Hopeapeili*-lehtiin. Hän suunnitteli *Muotikuva*-lehden vaatemallit joko itse tai valitsi ne mannermaisista muotilehdistä. Päätoimittajana hän sai matkustaa kerran vuodessa Pariisin muotinäytöksiin. Työnsä ohessa Eerikäinen harrasti kodinsisustusta ja runoutta. Hän kuului *Suomen Aikakauslehdentoimittajain Liittoon* vuodesta 1939 lähtien. (von Bonsdorff & al. 1954, 50; Malmberg 1991b, 206–227.)

Helsingissä toiminut Atelier Nina Bergman aloitti toimintansa 1920-luvulla ja liitettiin jäseneksi Salonkijaostoon 1950-luvulla. Atelier-etuliite viittasi ranskalaisiin haute couture -salonkeihin. Nina Bergman oli venäläinen maahanmuuttaja. Hänen ateljeessaan työskenteli kirjojana Venäjän vallankumousta Suomeen paennut Elisabet Bogdanoff. Useat venäläiset maahanmuuttajanaiset hyödynsivät Suomessa käsityötaiteensa ammatiksi. Kirjonta liittyi oleellisesti haute coutureen, kuten myös suomalaisen salonkimuotiin. Bergman seurasi pariisilaista muotia. (Bergman 1938, 752–753; Kopisto 1997, 36; Koskennurmi-Sivonen 2008, 29, 58; Koskennurmi-Sivonen 2001, 5–6.)

Helsinkiläinen Salon Kaarlo Forsman sai alkunsa 1920-luvulla. Kaarlo Forsman aloitti modistina opettelemalla leikkuu- ja ompelutaidot sisartensa omistamassa räätälinliikkeessä Lohjalla. Hän perusti Lohjalle hattuliikkeen ja muutti 1930-luvulla Helsinkiin. Liike muuttui salongiksi vuonna 1937. Forsman saavutti mainetta seuraavalla vuosikymmenellä osallistumalla salonkien yhteisiin näyttöksiin. 1950-luvulla hän työllisti 15 henkilöä. Suurin osa helsinkiläisistä salongeista toimi omistajan ja suunnittelijan varassa. Salon Forsman oli jäsenenä Salonkijaostossa. Forsman kohteli asiakkaitaan ankarasti, joskin hänen avustajansa Lilli Rinne pehmensi hänen tyyliään. Forsman suunnitteli vaateen piirtämällä asiakkaan yllä olevaan kankaasta valmistettuun puvunperuskaavaan. Leikkaaja jatkoi työskentelyä piirroksen mukaan. Forsmanin kirjonnat olivat toisinaan laajoja. (Kopisto 1997, 117; Koskennurmi-Sivonen 2001, 5–8.)

Forsmanin salonki selviytyi sotavuosista siksi, että Saksasta ja Ranskasta tilatut kankaat toimitettiin ajoissa perille. Sota katkaisi vaatetusalan yhteydet Pariisiin. Salongin jäsenyys Pukimo- ja turkisiitossa auttoi selviytymään säännöstelyvuosista. Hänen tyyliinsä muistutti haute couturea. Hän suunnitteli malleille näiden tyylihin sopivat pienet kokoelmat. Forsman piti esikuvanaan Christian Dioria, joka tunsi pukeutumishistorian sekä hyödynsi sitä suunnitellessaan vaatteita. Dior piirsi ja leikkasi itse hienoimmat pukunsa, mikä innoitti myös Forsmania. Forsman korosti käsityötä vaatteiden tekemisessä. Hän arvosti vaatteiden yksilöllisyyttä, tyylikkyyttä ja laatua. Forsman kävi Pariisissa tutustumassa muotiin vuonna 1948 suunnitellessaan malliston Naistoimittajain kerhon järjestämää muotinäytöstä varten. *Suomen Kuvalehden* toimittaja kehui Forsmanin taiteellista mielikuvitusta ja kykyä löytää kaunein yksinkertaisessa. (Kopisto 1997, 70–117; Lappalainen & Almay 1996, 18; Yksinkertaisuuden kauneutta 1948, 13.)

MUISTIINPANOT KUVAN KOKONAISUUDESTA

Ensivaikutelma kuvasta

Kuva Ilmon kukallisesta leningistä on otettu Pietisen valokuvaamossa. Puku on puettu naisen ylle, joka seisoo sivuttain kuvaajaan nähden huoneen nurkassa. Eerikäisen vierailupukukuvassa esittää kahta iloista naista suoraan edestä. Ahde-Kjälmanin kuvassa trompe-l’oeil-juhlapukuun pukeutunut nainen keikuttaa tuolia kädellään. Mallin taakse lankeaa heittovarjo. Ilmon röyhelöhelmainen leninki on kuvattu Pietisen valokuvaamossa. Tumma nainen hymyilee ujoin. Bergmanin suunnittelema *Domina*-iltapuku on ikuistettu dokumenttikuvaan. Kuva on frontaali. Dokumenttikuva Ammattienedistämislaitoksen kesäisestä vierailupuvusta on otettu muotinäytöksessä mallin kävellessä lavalla. Eerikäisen kuvassa silkkipuvuista vasemman puoleinen totinen nainen nojaa pylväaseen oikean puoleisen naisen istuessa kaiteen reunalla. Eerikäisen kuvassa vaaleasta villapuvusta malli seisoo kontrapostoasennossa mietteliäs ilme kasvoillaan. Puvun alaosa on häivytetty pois. Mus-

taan pukuun pukeutunut nainen hieroo käsiään ajatuksiinsa vaipuneena. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuku on kuvattu hämärässä studiossa. Heittovarjo vaikeuttaa puvun muotojen hahmottamista. Forsmanin perhos-iltapuku on ikuistettu dokumenttikuvaan.

Kuva kokonaisuutena

Ilmon kukallinen leninki on nilkkapituinen. Puvussa on $\frac{3}{4}$ -pituiset lampaanlapahihat, valkoinen paitakaulus, yksivärinen rusetti-bibelot, joka peittää koko yläosan ja kellotettu helma. Eerikäisen vierailupuvut ovat jakkupukuja, joiden yläosat myönteävät vartaloa. Vasemmanpuoleista hametta on poimutettu ja oikeanpuoleisessa hameessa on kaksi vastalaskosta. Pukujen yläosissa on isot rusetti-bibelot't. Ahde-Kjälmanin trompe-l'oeil-juhlapuku yltää pohkeisiin. Puvussa on kimonohihat ja alaosan peittävä rusetti-bibelot. Ilmon röyhelöhelmainen leninki peittää nilkat. Yläosa myöntää vartaloa. Puku on hihaton. Bergmanin *Domina*-iltapuvun yläosa myöntää vartaloa ja alaosa on kellotettu, poimutettu ja viistottu. Vyötärön kohdalla on laskettu muutamalla senttimetrillä. Ammattienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku on valmistettu raidallisesta kankaasta. Polyvipituudessa puvussa on lyhyet lampaanlapahihat. Eerikäisen silkkipuvut ovat polyvipituksia leninkejä, joiden etuosia hallitsevat kookkaat rusetti-bibelot't. Puvuissa on lampaanlapahihat. Eerikäisen vaalea villapuku on yksiosainen, vyötäröllä on musta liivivyö. Musta puku vaikuttaa yksiosaiselta. Hihat ovat pitkät ja hameosa on polyvipituinen. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvussa on valkoinen kaulus ja lampaanlapahihat sekä kellotettu alaosa. Forsmanin perhos-iltapuku myöntää new lookia: yläosa on kaipa ja alaosa on kellotettu. Alaosa muodotuu kahdesta kankaasta. Kuviissa oli malleina 1900-luvun alussa missit ja kauniiksi mielletyt naiset. Miss Euroopaksi vuonna 1934 valittu Ester Toivonen työskenteli mallina. Toisinaan vaatteet kuvattiin niiden omistajien yllä. Charles Worth käytti työntekijöitään malleina muotinäytöksissään. (Salo 2005, 34–71.)

Kuvan yksityiskohdat

Ilmon kukallinen leninki on valmistettu tummapohjaisesta painokuvio-kankaasta, jossa on dekoraatioina pieniä kukkia. Kookas rusetti-bibelot on kiinnitetty rintalaskokseen. Puvun vyötärö on anatomianmukaisella paikallaan. Valkoinen paitakaulus jää osin rusetin alle piiloon. Mallilla on päässään leveälierinen tumma hattu. Eerikäisen vierailupuvut ovat vaaleita. Rusetti-bibelot't ovat tummia. Vasemmanpuoleisessa puvussa rusetti-bibelot muodostuu viuhkamaisesti asetellusta kankaasta, joka on kiinnitetty pääntielle. Rusetin nauhat muodostuvat miehustakankaaseen upotetuista tummista kangaskaitaleista, jotka kiertyvät jakun taakse. Jakussa on wieniläisleikkaus. Mallilla on päässään pieni hattu, jossa on ruusukkeita. Kädessä on kukkakimppu. Oikeanpuoleisessa jakkupuvussa musta rusetti-bibelot on kiin-

nitetty olkapäälle peilisaumaisen taiteviivakauluksen viereen. Jakussa on jatkettu olkasauma. Hameessa on kaksi vastalaskosta. Päässään mallilla on silinterihattu.

Ilmon röyhelöhelmainen leninki on valmistettu vaaleasta ja kukallisesta painokankaasta. Pääntietä, kädenteitä ja helmaa reunustavat röyhelöt. Polvenkoudalle on päällikeommeltu musta, kookas ja tyylielty rusetti-bibelot. Vyötärö on anatomianmukaisella paikallaan. Bergmanin *Domina*-iltapuvun materiaalina on painokuvioitu villakangas (Flander s.a.). Pääntietä on avarrettu ja olkapäillä on epolettimaistet päällikeommellut rusetti-bibelot't, jotka leventävät olkalinjaa. Pääntien alapuolella on kaareva linja, joka antaa vaikutelman kauluksen käänteestä. Se muistuttaa tyylieltyä linnunprofiilia. Yläosa myötää vartaloa. Alaosaa on kelloitettu, mikä antaa vaikutelman draperiasta. Myös hameosaan on päällikeommeltu kaksi isoa rusetti-bibelot'ta. Iltapuku on hihaton ja nilkkapituinen. Sen siluetti on new lookia.

Ammattienedistämislaitoksen kesäisessä vierailupuvussa on kaksi valkoista rusetti-bibelot'ta, jotka on pujotettu miehustakankaaseen kengännauhojen tavoin. Toinen rusetti on rinnanpäällä ja toinen on aseteltu lantiolle. Lantiolla olevan rusetin alta ryöpsähtää pehmeä laskos. Päässään mallilla on valkoinen kiekonmuotoinen hattu, jonka laella on valkoinen kukkadekoraatio. Eerikäisen silkkipuvut ovat yksiosaisia leninkejä. Vasemmanpuoleinen puku on vaalea. Yläosassa on poimutusta. Olkapäät ja keskellä edessä risteävät rusettinauhat ovat tummat ja pilkulliset. Puvussa on puhvihihat. Hameenhelma on häivytetty pois. Mallilla on päässään musta leveälierinen hattu. Oikeanpuoleinen puku on musta. Puvussa on pitkät lampaanlapahihat. Tummasta ja pilkullisesta kankaasta valmistettu rusetti-bibelot kiertyy mallin kaulan ympäri ja puvun päälle kahden napinläpileikkauksen kautta. Lopulta nauha sidotaan rusetiksi vyötärölle. Mallilla on jaloissaan valkoiset korkokengät ja vierellään leveälierinen hattu.

Eerikäisen vaaleassa villapuvussa on levennetty olkalinja ja syvään uurrettu kulmikas pääntie. Olkasaumaa on poimutettu ja rinnan alla sekä alalantiollaon kaksi rusetti-bibelot'ta. Lantiolla olevien rusettien alta avautuvat pehmeät laskokset draperioiksi. Hihat ovat pitkät ja kapeat. Yläosa on jakkumainen. Vyötäröllä on liivi-
vyö, joka erottuu mustana vaaleaa pukua vasten. Mallin kasvot on ehostettu. Myös mustassa puvussa on levennetty olkalinja ja napitus yläosassa. Hihat ovat pitkät ja kapeat. Pääntiellä on pystykaulus. Vyönä on vaalea ketju. Rinnan kohdalla ja lantiolla on rusetti-bibelot-taskut, joita Eerikäinen kutsuu perhosnappimuotoisiksi. Taskut on toteutettu tummasta kankaasta, jossa on valkoisia pallokuvioita. Puku on yksivärinen. Mallin kasvot on ehostettu.

Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuku on valmistettu tummasta kankaasta. Pääntielle on kiinnitetty valkoisesta kankaasta ommeltu siiveke, joka kiinnittyy reunastaan miehustaan neljän valkoisen perhosnappi-bibelot'n avulla. Puvussa on lampaanlapahihat, jotka ovat yläosistaan väljät ja alaosistaan kiinteät. Forsmanin perhos-iltapuvun yläosaan on kiinnitetty valkoisesta kankaasta valmistettuja pieniä perhos-bibelot'ta epäsymmetrisesti. Valkoista kangasta on käytetty myös hame-

osassa. Kukallinen miehustakangas on leikattu auki hameosassa. Aukileikkauskohtiin on ommeltu kiilat valkoisesta kankaasta.

YKSITYISKOHTAISET MUISTIINPANOT

Mitä kuva esittää. Ilmon kukallinen leninki on kuvattu naisen yllä huoneessa, jossa on kukallinen tapetti ja itämainen matto lattialla. Eerikäisen vierailupuvut on kuvattu keskustelevien ja iloisten ystävysten ylle. Ahde-Kjälmanin trompe-l'oeil-juhlapukua esittelee nainen, joka keikuttaa tuolia kädellään huoneessa, jossa on sileäpintaistiset seinät ja lattia. Ilmon röyhelöhelmainen leninki on kuvattu samassa tilassa kuin kukallinen leninki. Bergmanin *Domina*-iltapuku on kuvattu torson yllä. Taustana on valkoinen kangas. Ammattienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku on kuvattu muotinäytöksessä. Eerikäisen silkkipukuja esittelevät ystävykset, jotka ovat ehkä matkalla Kreikassa. Taustana on pylväs. Eerikäinen on piirtänyt vaalean villapuvun ja mustan puvun mallien ylle. Taustaa ei ole piirretty. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuku on kuvattu studiossa totisen naisen yllä. Forsmanin perhos-iltapuku on kuvattu suoraan edestä dokumenttikuvaan.

Miten aihe on rajattu, ja mikä on rajattu pois. Ilmon kukallinen leninki on kuvattu studiossa, joka on lavastettu saliksi. Muut henkilöt ja huonekalut on rajattu pois. Eerikäisen vierailupuvut on piirretty aikakauslehden sivulle. Tausta on jätetty pois. Ahde-Kjälmanin trompe-l'oeil-juhlapuku on kuvattu funktionalistisessa tilassa. Malli keikuttaa kädellään tuolia, jota käytetään usein kahviloissa, mutta kahvilakonteksti puuttuu kuvasta. Ilmon röyhelöhelmainen leninki on kuvattu samassa saliksi lavastetussa tilassa kuin kukallinen leninki. Bergmanin *Domina*-iltapuku on kuvattu studiossa, vaateen juhla-konteksti on jätetty huomiotta, sillä kyseessä on dokumenttikuva. Ammattienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku on kuvattu muotinäytöksessä, puvun käyttökonteksti on jätetty huomiotta. Eerikäinen on hahmotellut silkkipuvuilleen klassisen taustan pylväineen. Hän on rajannut vaalesta villapuvusta ja mustasta puvusta käyttökontekstit pois. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuku on kuvattu studiossa taustanaan yksivärinen kangas. Kuva ei viittaa puvun käyttötarkoitukseen. Forsmanin perhos-iltapuku on vangittu dokumenttikuvaan, joka ei paljasta puvun käyttötarkoitusta.

Mitä on näkyvissä etualalla, keskellä ja taka-alalla. Ilmon kukallinen leninki on asetettu kuvan keskelle. Takana näkyy tapetti ja itämainen matto. Eerikäisen vierailupuvut hallitsevat kuvan koko pinta-alaa. Ahde-Kjälmanin trompe-l'oeil-juhlapuku peittää kuvan oikean laidan. Taakse jää betoniseinä, edessä näkyy betonilattia. Vasenta reunaa hallitsee tuoli ja heittovarjo. Ilmon röyhelöhelmainen leninki on asetettu kuvan vasempaan reunaan. Taakse jää tapetti ja itämainen matto. Bergmanin *Domina*-iltapuku on asetettu kuvan keskelle, taakse jää heittovarjo. Ammattienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku on asetettu kuvan vasempaan reunaan. Tausta on häivytetty pois. Eerikäisen mallit on asetettu lehden aukeamalle teksti

taustanaan. Hänen vaalealle villapuvulle ja mustalle puvulle on asetettu taustaksi tekstiä. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuku on asetettu kuvan keskelle. Taakse jää kangastausta. Forsmanin perhos-iltapuku on asetettu kuvan keskelle. Taakse jää sileä taustakangas.

Mikä on valittu kuvakulmaksi, onko kyseessä lähi- vai kaukokuva ja mistä kulmasta se on otettu. Ilmon, Eerikäisen ja Ahde-Kjälmanin kuvakulmat ovat keskeltä edestä. Ilmon røyhelöhelmainen leninki on kuvattu sivusta. Bergmanin *Dominassa* kuvakulma on keskeltä edestä. Ammatienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku on kuvattu alhaalta päin sivusta. Eerikäisen kuvissa kuvakulma on suoraan keskeltä edestä. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuku on kuvattu sivusta, kun taas Forsmanin perhos-iltapuku on kuvattu suoraan edestä. Muotikuvien poseerausten tyyppillisenä piirteenä oli 1800-luvulla kontrapostoasento, jolloin mallin paino lepäsi toisella jalalla. 1900-luvun alun suomalaisissa kuvissa mallit poseerasivat lantio edessä, olkapäät takana ja paino toisella jalalla kuvakulman ollessa ala- ja sivuviisto. Alaviisto kuvakulma pidensi henkilöä. Kädet olivat yleensä lantiolla. Vaikutteet tulivat Euroopasta. (Salo 2005, 17–66.)

Millaista valaistusta on käytetty korostamaan kuvan eri alueita ja ohjaamaan katsetta sekä mikä on jätetty himmeäksi. Ilmon kukallinen leninki on valaistu suoraan edestä. Tausta jää varjoon. Katse kiinnittyy rusetti-bibelot'hon. Eerikäisen vierailupuvut on piirretty tarkasti. Käsivarret ja jalat on häivytetty pois. Ahde-Kjälmanin trompe-l'oeil-juhlapuku on valaistu oikeasta reunasta, vasen puoli jää varjoon. Ilmon røyhelöhelmainen leninki on valaistu oikeasta reunasta. Tausta jää varjoon. Katse kiinnittyy rusetti-bibelot'hon. Bergmanin *Domina*-iltapuku on valaistu joka puolelta. Ammatienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku on valaistu joka puolelta. Eerikäisen kuvissa valo on yhtä tasainen joka puolella. Kynän jäljen paksuus viittaa paikoitellen valoon ja varjoon. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuku on valaistu yläosastaan, missä perhos-bibelot't erottuvat hyvin. Muu osa vaatteesta jää varjoon. Forsmanin perhos-iltapuku on valaistu tasaisesti joka puolelta. 1940-luvulla suomalaisissa muotivalokuvissa suosittiin jyrkkää valoa ja dramaattista varjoa. Seuraavalla vuosikymmenellä valaistus oli neutraali. (Salo 2005, 90.)

Miten väriä on käytetty kuvassa ja miten se suuntaa katsojan huomion. Kuvat ovat mustavalkoisia. Mustavalkoisuuden vuoksi eri elementit jakautuvat kahteen osaan: tummiin ja vaaleisiin. Rusetti- ja perhos-bibelot't on toteutettu miehustakankaaseen nähden vastaväristä.

Mitkä osat on kuvattu tarkasti, onko jokin alue epäselvä ja miten se ohjaa katsojan huomiota. Ilmon kukallisen leningin yläosaa hallitseva rusetti-bibelot on kuvattu tarkasti, hameosa on jätetty epäselväksi. Eerikäinen on piirtänyt vierailupukujensa yläosat rusetti-bibelot'ineen tarkasti. Hameet on kuvattu pelkistetyksi. Ahde-Kjälmanin trompe-l'oeil-juhlapuku on kuvattu tarkasti. Ilmon røyhelöhelmaisessa leningissä kamera on tarkennettu helman rusetti-bibelot'hon. Bergmanin *Domina*-kuva on teräväpiirteinen. Ammatienedistämislaitoksen kesäinen vierailupuku on

kuvattu tarkasti. Eerikäinen on piirtänyt silkkipuvut suhteellisen tarkasti. Eerikäisen vaalea villapuku ja tumma puku on piirretty tarkasti. Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvussa katse kiinnittyy perhosnappi-bibelo’ihin, jotka ovat ainoat selkeästi kuvatut alueet puvussa. Forsmanin perhos-iltapuku on kuvattu tarkasti.

Puuttuuko kuvasta jotain siihen kuuluvaa, vai onko kaikki tarpeellinen näkyvillä, entä onko kuvassa jotain yllättävää. Kuvista puuttuvat pukujen käyttök kontekstit sekä toiset ihmiset, jotka liittyvät käyttök kontekstiin. Yllättäviä asioita ovat rusetti- ja perhos-bibelo’it, jotka on haluttu esittää selkeästi.

Mikä on kuvan oletettu ja ei-oletettu yleisö. Bergmanin ja Forsmanin dokumenttikuvat on tarkoitettu tutkijoille. Muiden kuvien kohdalla kyseessä ovat kuvat, jotka julkaistiin Suomessa laajalti levinneissä ja helposti saatavilla olleissa aikakauslehdissä, jotka oli suunnattu kaupunkilaisnaisille.

Mitä korostetaan, mitkä asiat on asetettu vastakkain tai erilleen, mikä on tasapainossa, mikä on epätasapainossa, onko kallellaan olevia tai liikkuvia kuvia. Puvuissa rusetti- ja perhos-bibelo’it korostuvat taustojaan vasten vastavärisinä. Epätasapainoa luovat varjot Ilmon kukallisessa leningissä, Ahde-Kjälmanin trompe-l’oeil-juhlapuvussa, Ilmon röhelöhelmaisessa leningissä ja Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvussa. Kontrapostiasennot tuovat kuviin kallellaan olevia osia alueita ja liikettä Ahde-Kjälmanin trompe-l’oeil-juhlapuvussa, Eerikäisen silkkipuvuissa sekä vaaleassa villapuvussa ja mustassa puvussa sekä Helsingin leninkitehtaan perhosnappi-iltapuvussa.

Onko eri alueilla eri tekstuureita, mitä ne ovat ja mikä näiden alueiden asema on kuvassa. Kuvissa eri tekstuureita ovat lähinnä pukujen miehustakankaat, josta rusetit ja perhoset erottuvat kiinnittäen katseen.

Mittasuhteet ja ryhmittymät, miten todennäköisiä tai epätodennäköisiä ne ovat sekä miten niitä painotetaan. Pukujen mittasuhteet toistavat vartalon luonnollisia mittasuhteita. Eerikäinen on venyttänyt piirrosta malleja epätodellisen hoikiksi. Draperiat viittaavat antiikin Kreikan veistotaiteeseen. (ks. luku *Uusklassismi ja -asiallisuus Euroopassa sekä Suomessa*).

Onko käytetty erikoistekniikoita, kuten laajakuvaa, salamavaloa tai kuvankäsittelyä, miten ne vaikuttavat kuvaan. Valokuvaaja on käyttänyt salamavaloa. Dramaattinen valaisu tehosti salonkimuodin veistoksellisuutta (Salo 2005, 62).

Mitä medioita työssä on käytetty, miten ne asettuvat toisiinsa nähden, heijastavatko ne toisiaan tai vertautuvatko ne toisiinsa. Kuvissa on käytetty medioina piirtämistä ja valokuvausta. Ensimmäinen varsinainen muotikuva oli 1670-luvulla painettu kuparipiirros, joka esitti Espanjan kuninkaan Kaarle II:n morsianta Marie Louisea hääpuvussa. Kuva julkaistiin lyonilaisessa lehdessä *Le Mercure galant, dédié à Monseigneur Le Dauphin*. Englantilainen *The Lady’s Magazine* julkaisi muotipiirroksia vuodesta 1770 lähtien. Muotikuvia julkaistiin myös kalentereissa ja taskukirjoissa. Samalla vuosikymmenellä perustettiin ensimmäiset muotilehdet, kuten *Costumes Français pour les coiffures depuis 1776*. Muotikuvien ja muodin keskus oli Pariisi,

mistä ne levisivät muihin maihin. Muotikuvat levisivät Suomeen 1800-luvun alussa tukholmalaisen lehden Konst och Nyhets Magasin för Medborgare af alla Klasser kautta. Muotipiirroksia käytettiin myös 1900-luvulla. Paul Poiret suosi muotipiirtäjiä, kuten Paul Iribea, Georges Barbieria, Georges Lepapea ja Ertéa. Myös vaatetussuunnittelijoiden piirroksia arvostettiin. Suomalaisia muotipiirtäjiä olivat Kyllikki Raustila, Mirjami Mattila ja Rauni Palonen. Valokuvia alettiin käyttää muotilehdissä, kuten La Mode Pratiquessa 1890-luvulla ja ne yleistyivät seuraavalla vuosisadalla. Muodin ja muotikuvien yleistymiseen vaikuttivat myös ompelukoneen ja paperikaavojen keksiminen. Aleksandra Gripenbergin aikakauslehdissä julkaistiin ensimmäisenä suomalaisia muotivalokuvia. (Salo 2005, 16–21.)

Erot ja yhtäläisyydet saman median töihin. Kyseessä ovat tavanomaiset piirroset, valokuvat ja dokumenttikuva. 1800-luvulla muotikuvien rekvisiittana olivat asusteet. Joskus kuvissa näkyi huonekaluja tai malli piteli kädessään kirjaa. Malli seisoi kontrapostiasennossa, yksilöllisiä piirteitä vältettiin. Aikakauslehtien kustantajat palkkasivat piirtäjiä, jotka sommittelivat hahmoista ryhmiä, lisäksi kuvissa käytettiin taustana maalattuja näkymiä. Tämän kaltaiset kuvaelmat kertoivat muodin ohella yhteiskunnallisista arvoista. Muotivalokuvat jäljittelivät piirroksia, ne retusoitiin ja väritettiin muistuttamaan piirroksia. Niihin maalattiin taustat tai tausta poistettiin. Maison Reutlinger oli pariisilainen muotikuvastudio 1800-luvulla. Suomessa säätyläiset seurasivat 1800-luvulla muotia kansainvälisten aikakauslehtien kuvista. 1940-luvulla muotia kuvattiin Euroopassa studioissa, mutta myös ulkona kaupunkiympäristössä ja julkisten rakennusten edustoilla. Suomalaisten salonkien muotikuvissa rinnastettiin salonkimuoti pariisilaiseen haute coutureen. (Salo 2005, 17–19, 60, 69)

Onko kuvassa vertauskuvallisia tai muita viittauksia, joita voi tulkita mitä ne ovat, mistä ne tulevat, miksi niitä on käytetty, mikä niiden rooli on kuvassa, onko olemassa yhtenäinen kaava viittauksille monissa kuvissa tai kuvasarjoissa. Kuvien tulkinnallisia elementtejä ovat bibelot't, siluetit, lampaanlapahihat, draperiat ja new look Forsmanin perhos-iltapuvussa. Eerikäisen mustassa puvussa rusetti-bibelot't toimivat taskuina. Tulkinnallisia elementtejä ovat univormumainen yläosa Eerikäisen vierailupuvuissa sekä vaaleassa villapuvussa ja mustassa puvussa. (ks. luku Uusklassistiset veistokset muuttavat ihmisen taiteeksi surrealismissa).

Korjaukset, joita tietokoneohjelmat ja internet tarjoavat parantamaan vanhoja medioita muuttamalla vanhan sisällön uuteen muotoon, miten se on tehty ja näkeekö sen helposti. Tällaisia muutoksia ei ole.

Miten kuva sijoittuu historiallisesti, maantieteellisesti ja ajallisesti sosiaalisessa mielessä. Kuvat ovat esimerkkejä länsimaisesta, Suomeen sijoittuneesta vaatetusalasta 1900-luvun alkupuolelta. Salongit esittelivät vaatteitaan muotinäytöksissä, mistä syntyi muotinäytösjournalismi uutiskuvineen, kuvareportaaseineen ja kuvituskuvineen. Uutiskuvat otettiin muotinäytöksessä, kuvareportaasi oli usean valokuvan muodostama kertomus, kun taas kuvituskuva oli vaatteesta studiossa otettu kuva.

Studiokuvat olivat salonkien teettämiä PR-kuvia. Ne otettiin joko salongeissa tai kuvaamoissa. Rekvisiitta oli yleistä ja hienostunutta: tyylihuonekalut, taideteokset ja taustaverhot korostivat salonkimuodin veistoksellisuutta. (Salo 2005, 61–62.)

Miten kuva liittyy aiempiin, nykyisiin tai tuleviin visuaalisiin alakulttuureihin tai sosiaalisiin maailmoihin ja mitkä ovat sen suhteet menneisiin tai nykyisiin sosiopoliittisiin tilanteisiin. Kuvat jatkavat edellisen vuosisadan piirroksellisuutta, jossa muotivaatteita esiteltiin lehtien sivuilla. (ks. luvut Rusetti surrealististyyllisessä muodissa ja Trompe-l'oeil surrealismista vaatteeseen ja vaate naamiona).

Onko kuva ainutlaatuinen, harvinainen vai yleinen, mitä se merkitsee. Kyseessä ovat yleisesti aikakauslehdissä käytetyt kuvatyypit, joita katsojan on helppo lukea. Puvut olivat uniikkeja, mikä tuohon aikaan oli yleistä maassamme. Bergmanin ja Forsmanin kuvat ovat tutkijoiden käyttöön tarkoitettuja yleisiä dokumentteja.

Mikä on kuvan tehtävä maailmassa, mikä siinä on normalisoitu epäsuorasti ja peitellysti tai selkeästi, sekä onko siinä tehty jostain luonnollista tai epäluonnollista. Rusetit antavat trompe-l'oeil -vaikutelman, sillä niitä voi erehtyä pitämään aitoina. Eerikäisen vaalean villapuvun rusetti-bibelot't näyttävät sitovan kangasta yhteen, kyseessä ovat kuositellut poimutukset ja avolaskokset. Mustassa puvussa rusetti-bibelot't ovat taskuja. (ks. luvut Uusklassismi ja -asiallisuus Euroopassa sekä Suomessa, Uusklassistiset veistokset muuttavat ihmisen taiteeksi surrealismissa ja Rusetit ja perhonen surrealismissa).

Mitä katsojaa kehoitetaan tekemään tai ajattelemaan tai millainen hänen kehoteaan olemaan. Mitä hänen ei haluta ajattelevan tai tekevän. (ks. luku Missä todellisuus ja uni kohtaavat).

Ikan Marusa Brunowin suunnittelema toispuoleisesti leikattu villapuku (1941, kuva 32) ja La Roben Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnittelema musta silkisatiini-iltapuku (1953, kuva 33) analysoituna Adele Clarken grounded theoryn mukaan.

PAIKANNUSMUISTIINPANOT

Havaitsin Marusa Brunowin suunnittelemassa villapuvussa yhteyden Max Ernstin teokseen *Lähestyvä puberteetti tai Plejadit* (1921, kuva 36), Giorgio de Chiricon maalaukseen *Levottomat muusat* (1917, kuva 37) ja Elsa Schiaparellin suunnittelemaan lintuaiheiseen iltapukuun (1934, kuva 38). Villapuvussa valkoiset napit ovat linnunmuotoiset. Aili Salli Ahde-Kjälmanin suunnitteleman mustan silkisatiini-iltapuvun pääntie toistaa Schiaparellin suunnitteleman mustan iltapuvun (1949, kuva 39) kauluksen siipimäistä muotoa. Puvuissa on käytetty lintu-bibelot'ta samankaltaisesti vaatteiden yläosissa katseenvangitsijoina. Tämä on aineistossani esimerkki surrealististyyllisen bibelot'n vaikutuksesta suomalaiseen muotiin kansainvälisten esimerkkien kautta. Löysin kuvan villapuvusta *Hopeapeili*-lehdestä, vuoden 1941 marraskuun numerosta. Silkisatiini-iltapuvun kuva julkaistiin *Hopeapeilissä* vuoden 1953 ensimmäisessä numerossa.

Marusa Brunow ja Aili Salli Ahde-Kjälman. Marusa Brunowin Helsingissä toiminut Ika perustettiin 1920-luvulla ja suljettiin vuonna 1974. Ika ja Aili Salli Ahde-Kjälmanin La Robe kuuluivat Salonkijaostoon. Suomeen perustettiin 1930-luvulla Salonkijaosto, joka mukaili pariisilaista Chambre Syndicale de la Couture Parisiennea. Salonkijaoston jäsenyys antoi luvan kutsua liikettä yleisnimellä salonki. Helsingiläisistä salongeista eniten arvostettiin Ikaa, jonka vaatteet sopivat vaativille asiakkaille. Ikan asiakkaana oli Maria Aleksejevna Fabergé. (Kopisto 1997, 40; Koskennurmi-Sivonen 2001, 5–7.)

Ahde-Kjälman oli koulutukseltaan arkkitehti. Hän kävi Helsingin veistokoulua, tuli ylioppilaaksi vuonna 1911 ja jatkoi opiskelua Helsingin yliopistossa. Hänen äitinsä oli saksalaista sukua, joten perheessä puhuttiin suomen lisäksi saksaa. Lapsuuskoti oli kulttuurikoti: perheessä luettiin suomalaista kirjallisuutta, kuten Eino Leinon, Juhani Ahon, Elias Lönnrotin, Johan Ludvig Runebergin ja Minna Canthin teoksia. J. H. Erkko oli Aili Sallin kummi ja Kalle Kajander oli sukulainen. (Ahde-Kjälman 1964, 9–68, 251.)

Arkkitehti Ahde-Kjälman arveli saaneensa kiinnostuksensa puuta kohtaan verenperintönä rakentajasuvultaan. Valmistuttuaan vuonna 1919 arkkitehdiksi Tek-

nillisestä korkeakoulusta Ahde-Kjälman avusti arkkitehti Armas Lindgreniä. Hän toimi ensimmäisenä puheenjohtajana Architectanissa, Suomen naisarkkitehtien yhdistyksessä. Ahde-Kjälman teki opintomatkoja Ranskaan, Saksaan, Espanjaan, Italiaan, Itävaltaan ja Pohjois-Afrikkaan. Hänen päätyönään pidettiin yhdessä Wivi Lönnin kanssa Helsinkiin suunnittelemaa Nuorten Naisten Kristillisen Yhdistyksen taloa, joka valmistui vuonna 1928. Lisäksi hänen Helsingin Tehtaankatu 4:ssä sijainneen asuntonsa sisustusta luonnehdittiin *Domus*-lehdessä ”hypermoderniksi”. Ahde-Kjälman työskenteli vuosina 1923–1928 Lönnin kanssa, minkä jälkeen hän perusti oman toimiston. Hän ryhtyi muotitaiteilijaksi seuraavalla vuosikymmenellä ja perusti La Roben. (Ahde-Kjälman 1964, 12, 62; Arkkitehtiesittely s.a.)

Vaatteiden valmistukseen Ahde-Kjälman tutustui lapsuudenkodissaan käyneen kotiompelijan kautta. Lastenvaatteet ja alusvaatteet ommeltiin itse. Valmisvaateteollisuus oli 1800–1900-lukujen vaihteessa juutalaisten omistuksessa, ja he valmistivat lähinnä päällysvaatteita. Rakentamisessa elettiin 1930-luvulla lama-aikaa, mikä vaikutti Ahde-Kjälmanin valintaan: ihmiset tarvitsevat aina vaatteita. Salon la Robe aloitti toimintansa vuonna 1931. La Robessa oli alusta lähtien salongeille ominainen työnjako. Suunnittelija tapasi henkilökohtaisesti asiakkaansa, jolle hän suunnitteli yksilöllisen asun. Ahde-Kjälman oli läsnä vaateen sovituksessa, mutta hän ei käsitellyt saksia eikä nuppineuloja, sillä hänellä ei ollut vaatetusalan koulutusta. Hän yhdisti arkkitehtuurin ja vaatetussuunnittelun. Arkkitehdin tavoin hän suunnitteli vaatteita harpin ja mittatikun avulla. (Ahde-Kjälman 1964, 82; Kopisto 1997, 60; Koskennurmi-Sivonen 2001, 5–8; Lappalainen & Almay 1996, 16.)

Ahde-Kjälman muisteli elämäkerrassaan lapsuutensa ja nuoruutensa muoteja. 1800–1900-lukujen vaihteessa häntä olivat huvittaneet turnyyrit ja kupukyyhkyspövi, kureliivit olivat kauhistuttaneet häntä. 1900-luvun alussa kamppailtiin directoire-puvun puolesta. Hän piti 1910-luvun kapeista tangohameista ja seuraavan vuosikymmenen garconnesta. Sen sijaan hän ei pitänyt toisen maailmansodan aikaisesta kulmikkaasta siluetista, vaan arvosti new lookia. Hän käytti muotinäytöksissä kalevalakoruja täydentämään käsinkudotuista kankaista valmistettuja vaatteita 1940-luvulla. Korut olivat muinaiskorujen replikoita. Kalevalakoruhanke alkoi vaurainkeruuna ja laajeni 1930-luvulla isänmaallisessa ilmapiirissä. Taiteilija Germund Paaer suunnitteli koruja esihistoriallisten löytöjen perusteella. La Robe suljettiin vuonna 1957, kun Ahde-Kjälman oli 65-vuotias. Hän olisi halunnut yrityksensä jatkajaksi Riitta Immosen, mutta tämä kieltäytyi tarjouksesta. Seurapiirirouvat, kuten Aino Sibelius, olivat La Roben asiakkaita. (Ahde-Kjälman 1964, 159–160; Kopisto 1997, 54, 63; Koskennurmi-Sivonen 2008, 28; Sarje 2009, 48.)

Ensivaikutelma kuvasta

Villapukukuvassa malli katsoo vasemmalle. Vartalo on kuvattu hieman sivusta. Vasen käsi myötäilee vartaloa oikean käden ollessa ylälanttiolla. Mallilla on kotrapostoasento, mikä muistuttaa faaraoiden kuvia. Lampaanlapahihat muistuttavat renessanssin hovipukuja. Hameen pehmeästi avautuva laskos muistuttaa antiikin Kreikan veistotaiteen draperioita. Mallin ilme on iloinen. Silkkisatiini-iltapukua kannattelee nainen, joka on luonut katseensa alas. Mallin ilme on totinen. Kuva on otettu sivusta. Malli on asettunut kontrapostoasentoon taustanaan valkoinen veistos.

Kuva kokonaisuutena

Villapukukuvassa on iloinen nainen. Hiukset on peitetty huivilla, joka on solmittu otsalle. Kasvot on ehostettu. Hän on pukeutunut yksiasaiseen asuun. Yläosan olkalinjaa on levennetty, ja vyötäröllä on kapea vyö. Hame levenee helmaa kohti. Silkkisatiini-iltapukuun pukeutunut malli on totinen. Kasvot on ehostettu. Hänellä on yllään yksiasainen musta silkkisatiini-iltapuku, joka myötäää vartaloa yläosasta ja levenee helmaa kohti muodostaen draperian.

Kuvan yksityiskohdat

Villapukuun pukeutunut malli on nostanut oikeanpuoleisen kätensä ylälanttille. Vartalo on kontrapostoasennossa. Katse on suunnattu vasemmalle. Kasvojen ilme on iloinen. Päässä on otsalle solmittu huivi. Villapuku vaikuttaa yksiasaiselta. Hihat ovat pitkät, ja niiden pyöriöllä on poimutusta, kyseessä ovat lampaanlapahihat. Pääntie on V-muotoinen ja pieni. Yläosa on leikattu toispuoleisesti, mikä muistuttaa sotilasunivormujen luurankotakkeja. Olkalinjaa on levennetty lampaanlapahihoista huolimatta, joten yläosan vaikutelma on kolmiomainen. Puvun jakaa kahteen osaan vyötäröllä oleva kapea vyö. Hameosa levenee helmaa kohti. Siinä on keskellä edessä pehmeä laskos, joka muodostaa draperian. Bibelot'na on käytetty valkoisia linnunmuotoisia nappeja, jotka erottuvat yksiväristä tummaa taustaa vasten. Lintunappeja on kuusi kappaletta. Kolme nappia kiinnittää yläosan kappaleet toisiinsa. Hameessa olevat napit näyttävät olevan dekoratiivisia. Hame peittää polvet. Jaloissa on mustat nahkaiset korkokengät.

Silkkisatiini-iltapukuun pukeutunut malli on asettanut vasemman kätensä selkäänsä taakse ja nojaa oikealla kädellään veistoksen jalustaan. Silmät ja suu ovat kiinni, pää on painunut alas. Asento etäännyttää katsojan. Silkkisatiini-iltapuku on yksiasainen. Puku on pitkä ja kapea. Yläosa muodostuu kahdesta siipi-bibelot'sta. Vyötärönkohta korostuu, etuosan poimusta päätellen siinä on kapea nauha. Helmaa on viistottu ja siinä vaikuttaa olevan laahus.

Mitä kuva esittää. Brunowin villapukukuvassa on nainen pukeutuneena toispuoleisesti leikattuun pukuun. Taustana on yksivärinen seinä. Nainen seisoo betonilaatoilla, jotka antavat kuvalle kaupunkimaisen miljöön. Selkeät ja laajat pinnat sekä betonilaatat muistuttavat funktionalismin ihanteista. Sotavuosina kurjuus ei päässyt aiheeksi suomalaisiin muotikuviin, kun taas muualla Euroopassa muotikuvia otettiin jopa raunioiden keskellä (Salo 2005, 71). Sillkisatiini-iltapuvusta otetussa kuvassa nainen on pukeutunut pelkistettyyn iltapukuun. Taustana on Taidehallin sisätila ja sileä kiviseinä, jossa on panelointi alaosassa. Naisen vieressä on valkoinen kipsiveistos korkealla jalustalla, miljöö on uusklassistinen.

Miten aihe on rajattu, ja mikä on rajattu pois. Villapuku on kuvattu kokonaan edestä. Malli on asetettu kuvan keskelle. Sillkisatiini-iltapuku on kuvattu sivulta. Puvun helma ja veistos eivät näy kokonaan.

Mitä on näkyvissä etualalla, keskellä ja taka-alalla. Villapukukuva on asetettu lehden sivun oikeaan alaraunaan. Ympärillä on tekstiä ja muita kuvia. Mallin taustana on seinä, malli on asetettu kuvan keskelle ja etualalle työntyvät betonilaattojen näkyviin jätetyt reunat. Villapuvussa etualalle nousevat linnunmuotoiset napit. Keskelle jäävät lampaanlapahihat, yläosan kolmiomainen etukappale ja hameosan draperia. Taustan muodostaa yksivärinen kangas. Silkkisatiini-iltapuvusta otettu kuva on asetettu lehden sivun oikean reunan yläosaan kahden kuvan keskelle. Ala-puolella on tekstiä. Mallin taustana on sileäksi rapattu kiviseinä. Malli ja veistos ovat etualalla. Puvussa etualalle nousevat siipi-bibeloit.

Mikä on valittu kuvakulmaksi, onko kyseessä lähi- vai kaukokuva ja mistä kulmas-ta se on otettu. Villapukukuvassa kuvakulma on hieman sivusta ja alaviistosta, mikä saa aikaan arvoperspektiivin. Silkkisatiini-iltapukukuvassa kuvakulma on sivussa ja alhaalta ylöspäin, mikä synnyttää arvoperspektiivin.

Millaista valaistusta on käytetty korostamaan kuvan eri alueita ja ohjaamaan kat-setta sekä mikä on jätetty himmeäksi. Villapukukuvassa valo on jyrkkä, ja se tulee mallin vasemmalta puolelta, mikä aiheuttaa heittovarjoja kuvan oikealle puolelle. Valo saa aikaan valkoisiin nappeihin heijastinmaisena vaikutelman, lisäksi se kiinnit-tää katseen draperiaan. Silkkisatiini-iltapukukuvassa valo on jyrkkä ja tulee mallin vasemmalta puolelta. Vaalea tausta korostaa mustaa iltapukua.

Miten värejä on käytetty kuvassa ja miten se suuntaa katsojan huomion. Villapu-kukuva on mustavalkoinen, minkä vuoksi eri elementit jakautuvat kahteen osaan: tummiin ja vaaleisiin. Iho ja napit ovat vaaleita alueita, jotka kiinnittävät katseen. Vaatteen ja taustan tummuus sekä yksivärisyys ohjaavat katseen lintunappeihin. Silkkisatiini-iltapukukuva on mustavalkoinen, mikä korostaa naisen vaaleutta ja uusklassistista veistosta.

Mitkä osat on kuvattu tarkasti, onko jokin alue epäselvä ja miten se ohjaa katsojan huomiota. Kaikki osat on villapuvussa kuvattu tarkasti, ainoastaan heittovarjat su-

mentavat mallin oikeaa puolta. Hihat ja huivi jäävät hieman pimentoon. Silkkisatiini-iltapukukuva on terävä, epäselviä alueita ei ole.

Puuttuuko kuvasta jotain siihen kuuluvaa, vai onko kaikki tarpeellinen näkyvillä, entä onko kuvassa jotain yllättävää. Villapukukuvassa vaate näkyy kokonaan. Kuvasta puuttuu kaupunkimiljöö, mihin viitataan betonilaatoilla. Yllättävää ovat poikkeuksellisen muotoiset napit. Silkkisatiini-iltapukukuvasta on rajattu pois osa iltapuvun helmasta ja veistoksesta.

Mikä on kuvan oletettu ja ei-oletettu yleisö. Kuvat julkaistiin naisille suunnatussa Suomessa laajalti levinneessä ja helposti saatavilla olleessa aikakauslehdessä. Kuvat tuotettiin ehkä ajanmukaistamaan naistenvaatetusta. Nappien lintu-bibelot liittyi surrealismiin, hääpukukonteksti salli ehkä fantasian. Silkkisatiini-iltapuku oli kuvattu Taidehallissa Brita Nymanin päällä (Eklöf 1953, 27). Tanssiais-teema ehkä salli fantasian iltapuvussa.

Mitä korostetaan, mitkä asiat on asetettu vastakkain tai erilleen, mikä on tasapainossa, mikä on epätasapainossa, onko kallellaan olevia tai liikkuvia kuvia. Villapukukuvassa korostetaan lintu-bibelot'ita jadraperiaa, jotka asettuvat vastakkain tumman ja pelkistetyn taustan kanssa. Epätasapainossa on mallin kontrapostoasento, mikä tuo kuvaan liikettä. Sommitelma on tasapainossa, malli on keskellä kuvaa. Taustan seinässä ja betonilaatoissa toteutuu kultainen leikkaus, kuten myös vaateen mittasuhteissa. Silkkisatiini-iltapukukuva on jaettu vertikaalisti kahteen osaan: vasemmalla on malli ja oikealla veistos. Horisontaalisti kuva jakautuu yläosassa oleviin mallin ja veistoksen ylävartaloihin sekä alaosaan jääviin mallin jalkoihin ja veistoksen jalustaan. Musta puku aiheuttaa varjomaisen alueen, joka korostaa vaaleiden alueiden uusklassistisia piirteitä. Kuva on asetettu sivulle hieman vinoon.

Onko eri alueilla eri tekstuureita, mitä ne ovat ja mikä näiden alueiden asema on kuvassa. Villapuvun tausta on yksivärinen ja sileäpintainen seinä, ehkä taustakangas. Alustana on kolme betonilaattaa. Seinän ja laattojen sileys viittaa funktionalismin ihanteisiin ja liittää kuvan aikakautensa ihanteisiin. Ne korostavat vaateen biblot'ita yhdessä sileäpintaisen ja yksivärisen villakankaan kanssa. Silkkisatiini-iltapukukuvan sileäksi rapattu kiviseinä panelointineen ja kipsiveistos saavat aikaan mielikuvan antiikin Kreikasta. Pelkistetty iltapuku dramaattisine siipi-bibelot'ineen erottuu surrealististyyllisenä uusklassistista taustaa vasten.

Mittasuhteet ja ryhmittymät, miten todennäköisiä tai epätodennäköisiä ne ovat sekä miten niitä painotetaan. Villapuvun olkalinjaa on levennetty, ja vyötärönkohta on anatomianmukaisella paikallaan, mikä jakaa vartalon kolmeen osaan. Yläosa on 1/3-osaa ja alaosa 2/3-osaa. Vaateen mittasuhteet kuvastavat 1940-luvun muotia. Mittasuhteet ovat samat myös silkkisatiini-iltapuvussa. Olkalinjaa korostaa siipi-bibelot. (ks. luku *Lintu naisen symbolina*).

Onko käytetty erikoistekniikoita, kuten laajakuva, salamavaloa tai kuvankäsittelyä, miten ne vaikuttavat kuvaan. Valokuvaaja on käyttänyt salamavaloa molemmis-

sa kuvissa. Se tuo kuviin valo-varjo-hämyn, mikä paikoitellen vaikeuttaa vaateen detajlien tarkastelua.

Mitä medioita työssä on käytetty, miten ne asettuvat toisiinsa nähden, heijastavatko ne toisiaan tai vertautuvatko ne toisiinsa. Kuvat julkaistiin aikakauslehdissä. Molemissa kuvissa on käytetty yhtä mediaa eli valokuvausta. Villapukukuvan yksivärinen tausta liittyy menneiden vuosisatojen muotokuvamaalaukset 1800–1900-lukujen vaihteen uutuuteen eli valokuvaukseen. Silkkisatiini-iltapukukuvan uusklassistinen tausta yhdistää menneen nykyiseen.

Erot ja yhtäläisyydet saman median töihin. Kyseessä ovat tavanomaiset kuvat, joskin valokuvaamalla tuotetut muotikuvat olivat uutta 1900-luvun alussa.

Onko kuvassa vertauskuvallisia tai muita viittauksia, joita voi tulkita mitä ne ovat, mistä ne tulevat, miksi niitä on käytetty, mikä niiden rooli on kuvassa, onko olemassa yhtenäinen kaava viittauksille monissa kuvissa tai kuvasarjoissa. Vertauskuvallisia elementtejä ovat lintunapit ja -päätie. (ks. luku Naisen metamorfoosi linnuksi surrealismissa).

Korjaukset, joita tietokoneohjelmat ja internet tarjoavat parantamaan vanhoja medioita muuttamalla vanhan sisällön uuteen muotoon, miten se on tehty ja näkeekö sen helposti. Tällaisia muutoksia ei ole havaittavissa kummassakaan kuvassa.

Miten kuva sijoittuu historiallisesti, maantieteellisesti ja ajallisesti sosiaalisessa mielessä. Kuvat ovat esimerkkejä länsimaisesta, Suomeen sijoittuneesta vaateuslala 1900-luvun alkupuolella. Villapuku edustaa aikansa muotia uusklassististen drape-rioiden liittyessä univormumaisuuteen. Lintunapit ovat vaikutteita surrealismista ja pariisilaisuudesta, ehkä uutuudenviehätyksestä, jota Pariisi muodin pääkaupunkina tarjosi. Silkkisatiini-iltapuku poikkeaa aikakautensa new look -muodista veistoksel-lisuudellaan. Pariisista saatua vaikutetta edustaa siipi-bibelot'n käyttö.

Miten kuva liittyy aiempiin, nykyisiin tai tuleviin visuaaliin alakulttuureihin tai sosiaalisiin maailmoihin ja mitkä ovat sen suhteet menneisiin tai nykyisiin sosiopo-liittisiin tilanteisiin. Kuvat jatkavat uudella medialla eli valokuvaamalla tuotettuina edellisen vuosisadan muotipiirroserinnettä. Lintu-bibelot liittyy kuvat surrealismiin. Villapuvun yläosan kolmiomaisuus viittaa naisen uuteen yhteiskunnalliseen asemaan ja vaatetuksen uudistumiseen. (ks. luvut Naisen metamorfoosi linnuksi surrealismissa ja Naisen kaupungilla).

Onko kuva ainutlaatuinen, harvinainen vai yleinen, mitä se merkitsee. Kyseessä ovat yleisesti aikakauslehdissä käytetyt kuvatyypit. Puvut olivat tekoavoiltaan ja dekoraatioiltaan uniikkeja, mikä tuohon aikaan oli yleistä maassamme, mutta ne haluttiin saada laajan yleisön tietoisuuteen aikakauslehden avulla.

Mikä on kuvan tehtävä maailmassa, mikä siinä on normalisoitu epäsuorasti ja peitellysti tai selkeästi, sekä onko siinä tehty jostain luonnollista tai epäluonnollista. Suomessa kaihdetun surrealismien käyttämä lintu-bibelot on normalisoitu villapu-vussa draperian ja pelkistetyn muodon sekä taustan avulla. Funktionalismi ja surrealististyylinen bibelot nivoutuvat yhteen sota-ajan hääpuvussa ja sen taustassa. Val-

koinen lintu muistuttaa rauhankyyhkyä. Silkkisatiini-iltapuvussa lintu-bibelot on pelkistetty kahdeksi siipielementiksi. (ks. luvut Lintu naisen symbolina ja Naisen metamorfoosi linnuksi surrealismissa).

Mitä katsojaa kehotetaan tekemään tai ajattelemaan tai millainen hänen kehoitetaan olemaan. Mitä hänen ei haluta ajattelevan tai tekevän. (ks. luku Missä todellisuus ja uni kohtaavat)

Linda Eerikäisen teatteripuku (1945, kuva 41), Eerikäisen villapuku (1946, kuva 42), Eerikäisen redingot-takki (1945, kuva 43), Aili Salli Ahde-Kjälmanin lehtipuku (1948, kuva 44), Ahde-Kjälmanin iltapuku (1950-luku, kuva 45) ja Kaarlo Forsmanin musta sametti-iltapuku (1953, kuva 46) analysoituna Adele Clarken grounded theoryn mukaan.

PAIKANNUSMUISTIINPANOT

Havaitsin suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemissa kasvi-bibelot-puvuissa yhteyden Pablo Picasson veistokseen *Lehivistönainen* (1934, kuva 49) ja Elsa Schiaparellin suunnittelemaan viiniköynnösaiheiseen jakkupukuun (1937, kuva 51). Puvuissa on käytetty kasvinlehti-bibelot'ita samankaltaisesti yhdistettynä uusklassistisiin draperioihin. Tämä on aineistossani esimerkki surrealististyyllisen bibelot'n vaikutuksesta suomalaiseen muotiin kansainvälisten esimerkkien kautta.

Löysin Eerikäisen teatteripukukuvan *Muotikuva*-lehdestä, vuoden 1945 ensimmäisestä numerosta. Kuva on Eerikäisen piirros *Sorja*-kaavojen yhteyteen. Eerikäisen villapuku löytyi *Muotikuva*-lehden vuoden 1946 ensimmäisestä numerosta. Löysin Eerikäisen redingot-takin *Hopeapeili*-lehden vuoden 1945 syyskuun numerosta. Ahde-Kjälmanin lehtipuvun kuva löytyi Suomen kansallismuseon arkistosta. Ahde-Kjälmanin iltapuvusta otettu kuva löytyi Suomen kansallismuseon arkistosta. Forsmanin mustan sametti-iltapuvun kuva julkaistiin vuonna 1953 *Hopeapeilissä* ensimmäisessä numerossa.

MUISTIINPANOT KUVAN KOKONAISUUDESTA

Ensivaikutelma kuvasta

Eerikäisen teatteripukukuvassa nainen katsoo oikealle. Vartalo on kuvattu edestä ja kasvot sivusta, mikä viittaa muinaisen Egyptin taideteosten simultaanisuuteen. Käsien kohotettu asento ja hameen poimutus muistuttavat antiikin Kreikan arkaaisen kauden kore-veistosten (500 eKr.) jumalattaria sekä niiden pukujen draperioita. Kasvinlehti lantiolla viittaa viikunanlehteen paratiisista karkotus-tarinassa. Eerikäisen villapukukuvassa hymyilevät ystävykset nojautuvat toisiaan kohti. Villapukuun pukeutunut nainen on nostanut kätensä lanteilleen. Eerikäisen redingot-takkikuvan nainen kävelee reippain askelin pitkin kaupungin katua. Ahde-Kjälmanin lehtipuku on kuvattu Pietisen valokuvaamossa. Nainen katselee itseään peilistä, mikä aiheuttaa tromp-l'oeil-vaikuelman: näyttää kuin peilikuva taputtaisi mallia poskel-

le. Ahde-Kjälmanin iltapuku on ikuistettu dokumenttikuvaan. Forsmanin musta sametti-iltapuku on kuvattu Sirkka Stenbergin yllä. Stenberg on kuvassa sivuttaisesti ja nojaa oikeaa kättään leukaansa vasten sekä vasenta kättään kouros-veistokseen. Mustassa sametti-iltapuvussa kasvinlehti on asetettu lantiolle. Iltapuvun helma on leveä ja kellotettu.

Kuva kokonaisuutena

Eerikäisen teatteripukukuvassa on ylväännäköinen nainen, jolla on ehostetut kasvot ja huivi hiusten peittona. Asussa on paitamainen yläosa ja pomutettu, kellotettu sekä viistottu alaosa. Vyötäröllä on kapea vyö korostamassa anatomian mukaista vyötärönpaikkaa. Kädet näkyvät osittain, jalkoja ei ole kuvattu lainkaan. Olkapäät korostuvat vaateen satulaleikkauksen vuoksi, lisäksi olkalinjaa on levennetty. Eerikäisen villapukukuvassa nainen on ehostettu. Puku on yksiosainen ja pitkähihainen. Eerikäisen redingot-takki on polvipituinen. Olkasaumaa on jatkettu. Takin kanssa käytetään dekoratiivista hattua, sormikkaita ja korkokenkiä. Ahde-Kjälmanin leh-tipuku voi olla yksiosainen leninki, jota liivivyö halkoo. Puvussa on kimonohihat. Mallilla on päässään suippo hattu, käsissään sormikkaat ja jaloissaan korkokengät. Ahde-Kjälmanin iltapuku on yksiosainen ja hihaton. Yläosa myötäää vartaloa, alaosaa on poimutettu, kellotettu ja viistottu. Forsmanin mustasta sametti-iltapuvusta otetussa kuvassa nainen poseeraa ylväännäköisesti. Hänellä on ehostetut kasvot. Iltapuku on yksiosainen. Yläosa on vartalonmyötäinen ja alaosa leveä.

Kuvan yksityiskohdat

Eerikäisen teatteripukukuvan nainen on nostanut kätensä ylös sivuille taivutettuihin, kuin kätelläkseen. Hänen silmänsä ovat lähes kiinni, suu on kiinni ja ilme on ylväs. Hänen päässään on huivi. Yläosan vaate on ¾-osahihainen ja siinä on satulaleikkaus. Pääntie on pyöreä ja pieni. Yläosan vaate yltyä alalantiolle. Dekoraationa lantiolla on iso vyötärölle yltyvä lehti-bibelot, joka on käännetty ylösalaisin. Lehti on halkaistu keskeltä kahteen osaan, jolloin se muodostaa A-muotoisen leikkauksen yläosan helmaan. Lehden reunat jakautuvat molemmilla puolilla kolmeen osaan, kuten viiniköynnöksenlehdet haarakkeineen. Niissä on lehtiruoteet. Vyötäröä korostetaan kapealla vyöllä. Alaosaa on poimutettu, kellotettu ja viistottu. Hame on polvipituinen. Hameen pituuden voi arvioida yläosan mittasuhteiden avulla, sillä mallin jalkoja ei ole piirretty. Eerikäisen villapuku on puettu tummahiuksisen naisen ylle. Nainen on nostanut kätensä lantiolle. Villapuvun yläosaan on kuositeltu kaksi muotolaskosta vierekkäin. Muotolaskoksia korostavat päällikeompeleet. Yläosa suljetaan kolmella lehti-bibelot-napilla. Alaosassa on pyöristetty paikkatasku. Helmaa on viistottu. Eerikäisen redingot-takki on naisen yllä. Nainen kävelee katua pitkin kiireisin askelin. Hänellä on päässään hattu, jonka tyyli on belle époque. Takissa on korotettu pääntie ja pitkät hihat. Takki kiinnitetään neljällä napilla yläosas- ta sekä vyöllä. Rintalaskos ja muotolaskos on kuositeltu nappien viereen. Hieman

olkasauman alapuolelle on päällikeommeltu tammenlehti-bibelot't. Tammenlehdet on päällikeommeltu myös lantiolle paikkataskujen dekoraatioiksi. Molemmissa taskuissa on kaksi vertikaalia ja diagonaalia tammenlehti-bibelot'ta. Mallin käsissä on sormikkaat ja jaloissa korkokengät.

Ahde-Kjälmanin kuvassa veikeästi peilikuvalleen hymyilevä nainen on pukeutunut vaaleaan leninkiin, joka on valmistettu yksivärisestä kankaasta. Vyötäröllä on liivivyö, johon on toteutettu tammenlehti-bibelot. Puvussa on kimonohihat ja korotettu pääntie. Puku on pohjepituinen. Naisella on päässään suippo hattu, jossa on myötälaskoksia ja pieniä pallomaisia dekoraatioita. Nainen pitelee kädessään sormikasta, jonka toinen puoli on tumma ja toinen vaalea. Jaloissa on mustat korkokengät. Nainen seisoo tilassa, jossa on sileäpintaiset vaaleat seinät ja lattia. Seinälle on asetettu pyöreä peili, joka heijastaa naisen kuvaa. Näyttää, kuin peilikuva silittäisi naisen poskea, sillä naisen kohotettu käsi jää piiloon hänen vartalonsa takse. Seinälle lankeava heittovarjo paljastaa naisen kohotetun käden. Naisen vierellä on matala kirjahylly, jota peittää ruudullinen kangas. Ahde-Kjälmanin iltapuvun muotoilu toistaa new lookia. Hihaton yläosa on toteutettu tummasta pitsistä, jossa on ruusukuvia. Pääntietä on korotettu. Yläosan alareuna on leikattu epäsymmetrisesti pitsikuvion mukaan. Hameosa on toteutettu lukuisista eri kangaskerroksista. Kangasta on poimutettu, kellotettu ja viistottu. Helma on huoliteltu tummalla ompeleella, joka erottuu valkoisesta kankaasta. Forsmanin mustassa sametti-iltapuvussa vyötärö on anatomianmukaisella paikallaan. Yläosa myötää vartaloa ja alaosa on poimutettu, kellotettu sekä viistottu. Mustassa sametti-iltapuvussa on avarrettu pääntie ja dekoraationa sivulla oleva päällikeommeltu saniaisen muotoinen kasvinlehti-bibelot. Mallilla on käsissään mustat satiinisormikkaat. Kasvot on ehostettu. Malli nojaa toisella kädellään mieteliäästi leukaansa ja toisella kädellään veistosta vasten.

YKSITYISKOHTAISET MUISTIINPANOT

Mitä kuva esittää. Eerikäisen kuvassa nainen on pukeutuneena teatteriasuun. Tausaksi on asetettu valokuva geneväläisestä mallista, joka seisoo kaupungin keskustassa vanhan koristeellisen rakennuksen edessä. Seinän pyöreä kuvio muistuttaa kirkkojen ruusuikkunoita. Ehkä still-kuva taustana antaa piirrokseen todentuntua. Eerikäisen villapukukuvaan on piirretty naisia seurustelemaan keskenään. Eerikäisen redingot-takkikuvassa nainen astelee eteenpäin. Ahde-Kjälmanin kuvassa nainen seisoo peilin edessä huoneessa, jossa on matala kirjahylly. Peiliä voi erehtyä luulemaan muotokuvaksi, sillä se heijastaa naisen kasvot ja vartalon yläosan asennossa, joka ei nopeasti katsottuna muistuta mallin asentoa. Ahde-Kjälmanin iltapuku on kuvattu dokumenttikuvaan torson ylle. Forsmanin sametti-iltapuku on kuvattu taidenäyttelyssä, jossa on esillä valkoisia veistoksia. Sametti-iltapuku on kokovartalokuva, jonka etualalla on suomalainen malli ja takana on kouros-veistosta muistut-

tava veistos. Mallin kädet ovat ylhäällä, kasvot on kuvattu edestä ja vartalo sivusta arvoperspektiivissä.

Miten aihe on rajattu, ja mikä on rajattu pois. Eerikäisen teatteripuvun nainen on kuvattu päästä polviin. Vasen käsi näkyy kyynärpäähän asti, oikea käsi näkyy kokonaan, samoin ylävartalo, kun taas kasvoista näkyy ainoastaan vasen puoli. Jalkoja ei näy lainkaan. Kuvan rajauksessa on käytetty sivunasattelun suomia mahdollisuuksia. Eerikäisen villapukukuvasta on rajattu mallin jalat ja tila pois. Eerikäisen redingot-takista on rajattu tila pois. Ahde-Kjälldmanin lehtipuku-kuvassa peili ja malli näkyvät kokonaan, mutta kirjahylly ja tila on katkaistu pois. Ahde-Kjälldmanin iltapuku on ikuistettu dokumenttikuvaan, joten puvun käyttötilanne ei ilmene kuvasta. Forsmanin mustasta sametti-iltapuvusta on rajattu helma pois sivunasattelun vuoksi, muut osat näkyvät. Veistos näkyy osittain.

Mitä on näkyvissä etualalla, keskellä ja taka-alalla. Eerikäisen teatteripukukuvassa sivun keskellä on teatteriasuun pukeutunut nainen, jonka taustana on muita kuvia ja kuvatekstejä. Etualalla on kaksi pienempää piirrosta ja piirros vaateen takakappaleesta. Puvussa keskellä on iso kasvinlehti, joka on kuvattu tarkasti. Taka-alalle asettuu viitteellisesti piirretty vartalon yläosa. Eerikäisen villapukukuva asettuu sivun oikeaan reunaan keskelle. Mallin taustaksi jää muita piirrettyjä maljeja. Vaatteessa eteen nousevat yläosan kasvinlehdenmuotoiset napit, vyö, tasku ja leikkausnaamat viitteellisen alaosan jäädessä taustaksi. Eerikäisen redingot-takki on yhdistetty sivun muihin piirroksiin ja tekstiin. Ahde-Kjälldmanin kuvan keskelle on asetettu malli. Mallin takana on peili ja seinä. Etuala häviää varjoon. Kaikissa kuvissa lehti-bibelor't asettuvat pukujen keskiosiin. Ahde-Kjälldmanin iltapuku peittää koko kuva-alan. Forsmanin musta sametti-iltapukukuva on aikakauslehden sivun oikeassa alalaidassa. Taustana on kaksi samankaltaista kuvaa ja kuvatekstit. Malli asettuu etualalle, taustalla on veistos. Iltapuvun etualalle nousee tummasta taustasta kasvinlehti.

Mikä on valittu kuvakulmaksi, onko kyseessä lähi- vai kaukokuva ja mistä kulmasta se on otettu. Eerikäisen teatteripuku ja villapuku on kuvattu suoraan edestä alaviistosta kuvakulmasta, mikä saa aikaan arvoperspektiivin. Naiset näyttävät ylväiltä ja katsoja heidän alamaiseltaan. Kuvat ovat lähikuvia. Eerikäisen redingot-takki on kuvattu suoraan edestä. Ahde-Kjälldmanin lehtipuku on kuvattu sivusta ja malli on asetettu kuvan keskelle. Ahde-Kjälldmanin iltapuku on kuvattu suoraan edestä lähikuvaksi. Forsmanin musta sametti-iltapuku on kuvattu sivusta arvoperspektiivissä alhaalta ylöspäin.

Millaista valaistusta on käytetty korostamaan kuvan eri alueita ja ohjaamaan katsetta sekä mikä on jätetty himmeäksi. Kaikissa kuvissa on käytetty jyrkkää valoa korostamaan vaatteiden rakenteita ja muotoja. Teatteripukukuvassa hiuksia peittävän huivin voi ajatella olevan jätetty himmeäksi, sillä se ei ehkä ole ollut piirtäjän mielestä tärkeä alue.

Miten väriä on käytetty kuvassa ja miten se suuntaa katsojan huomion. Kuvat ovat mustavalkoisia. Piirroksissa ääriviivat on piirretty tussilla ja/tai lyijykynällä erivahvuisina kuvaamaan valoa ja varjoja. Voimakkaimmin viivoja on piirretty teatteripuvun naisen hiuksiin sekä hameeseen korostamaan sen kellohelmaa ja draperiaa sekä lehti-bibelot'ta. Forsmanin musta sametti-iltapukukuva on mustavalkoinen. Vaate on yksivärinen ja tumma, mikä ohjaa katseen lantiolla olevaan saniaisenlehti-bibelot'hon tummien käsineiden suunnatessa katseen taustan veistokseen.

Mitkä osat on kuvattu tarkasti, onko jokin alue epäselvä ja miten se ohjaa katsojan huomiota. Vaatteet on valokuvattu ja piirretty tarkasti. Piirroksissa hameiden ala-osat on voitu piirtää viitteellisesti. Bibelot't on esitetty tarkasti jokaisessa kuvassa.

Puuttuuko kuvasta jotain siihen kuuluvaa, vai onko kaikki tarpeellinen näkyvillä, entä onko kuvassa jotain yllättävää. Kuvista puuttuvat vaatteiden käyttökontekstit. Eerikäisen teatteripukukuvassa naisen jalat ja vasen käsi puuttuvat. Jalkojen puuttuminen vaikeuttaa hameen pituuden arviointia. Käsien asentojen perusteella kuvassa tulisi olla myös muita ihmisiä. Lisäksi siitä puuttuu teatteriympäristö. Ehkä tällä halutaan korostaa puvun erityisyyttä, koska se poikkeaa ajan ihanteista eli uusklassismista ja kansallisesta taiteesta. Myöskään näytelmä, jonka vuoksi puku on tehty, ei ole tiedossa. Forsmanin musta sametti-iltapuku on kuvattu Taidehallissa Gunnar Elfgrenin veistoksen ääressä. Kuvasta puuttuu juhlayleisö ja -tila. Yllättäviä ovat pukujen bibelot't.

Mikä on kuvan oletettu ja ei-oletettu yleisö. Dokumenttikuvat on suunnattu tutkijoille. Kuvat julkaistiin naisille suunnatuissa Suomessa laajalti levinneissä ja helposti saatavilla olleissa aikakauslehdissä. Lehtien yleisönä olivat aikaansa ja muotia seuranneet nuoret ja keski-ikäiset kaupunkilaisnaiset, jotka kaupungistuvasta elämäntyylistään huolimatta ompelivat vielä itse vaatteitaan. Kuvat tuotettiin ehkä uudistamaan vaateetusta. Iltajuhla- ja teatteri-kontekstit sallivat ehkä fantasian aikalaismuodista poikkeavissa puvuissa.

Mitä korostetaan, mitkä asiat on asetettu vastakkain tai erilleen, mikä on tasapainossa, mikä on epätasapainossa, onko kallellaan olevia tai liikkuvia kuvia. Kuvissa korostetaan kasvinlehti-bibelot'ta. Vastakkain on asetettu pelkistetty vaate, bibelot ja draperia. Liikettä on kuvattu ylös nostetuissa käsissä, sivulle kääntyneessä päässä ja kontrapostiasennossa.

Onko eri alueilla eri tekstuureita, mitä ne ovat ja mikä näiden alueiden asema on kuvassa. Kuvissa ei ole eroteltu eri alueita, materiaaleja eikä pintoja erilaisilla tekstuureilla.

Mittasuhteet ja ryhmittymät, miten todennäköisiä tai epätodennäköisiä ne ovat sekä miten niitä painotetaan. Kuvien naisilla on levennetyt olkalinjat ja luonnottoman kapeat vyötäröt. Teatteripukukuvan mallilla on mittasuhteiltaan vääristynyt käsi. Vartaloiden kuvaaminen osin profilista, osin edestä muistuttaa muinaisen Egyptin taiteessa kuvattuja ihmisfiguureja. Vartaloiden mittasuhteet ilmaisevat 1940-luvun alkuvuosien kansanpukuihannetta kellohelmaisine hameineen sekä

antiikin Kreikan geometrisen kauden maljakoiden tyylliteltyjä kuvia. Arkeologit tekivät kaivauksiaan Egyptissä 1800-luvulla. Muinaisen Egyptin kulttuuria ei juuri osattu tulkita ennen Rosettan kiven löytymistä vuonna 1799. Howard Carter löysi Tutankhamonin haudan Kuninkaiden laaksosta vuonna 1922, mikä toi muotiin tutmanian. Hauta sisälsi yhden runsaimmista koskaan löydetystä hautaesineistöistä. (Sureda 1996, 114–117.)

Sir Arthur Evans kaivoi esiin 1900-luvun alussa Knossoksen palatsin. Löydöt paljastivat, että Kreetalla oli ollut läheiset suhteet Egyptiin, Vähään-Aasiaan ja Aigeian alueeseen, sillä Kreetan palatsien esikuvat tulivat tiettävästi idästä. Palatsien seiniä peittivät naturalistiset freskot, lisäksi huoneita koristivat sommitelmat, joiden reliefeinä muovaillut figuurit noudattivat egyptiläisiä esikuvia. Keramiikka oli eräs Kreetan mainittavista taidemuodoista. Ruukut koristeltiin viivoin ja geometrisin kuvioin. Minolaisella (2000–1580 eKr.) kaudella dekoraatioissa suosittiin tyylliteltyjä sekä myöhäisminolaisella kaudella (1580–1200 eKr.) naturalistisia kasvi- ja eläinaiheita. Geometrisella kaudella (700 eKr.) keramiikkaa alettiin koristaa ihmisfiguureilla, joiden vartalot noudattivat geometrista linjaa. (Barral i Altet 1996, 15–53.)

Teatteripuvun naishahmon voi nähdä vertautuvan asentojen ja ilmeiden jähmeyden vuoksi koreen. Nuoria naisia esittäneet kore-veistokset ilmestyivät kreikkalaiseen taiteeseen 600 eKr. Temppelit edellyttivät kulttipatsaita, joihin saatiin vaikutteita Egyptistä. Kreikassa oli vallalla arkaainen kausi (500–400 eKr.), jolloin taide ja monumentaalinen arkkitehtuuri kukoistivat. Niihin vaikuttivat pythagoralaisten opit mittasuhteista ja symmetriasta. Tyyli oli pelkistetty. Reliefeissä ja keramiikassa käytettiin mytologiasta ammennettuja aiheita, esimerkiksi kentaurien avulla kuvattiin kulttuurin taistelua barbariaa vastaan. Kirkkain värein maalatuissa marmoripatsaissa säilyi tyyllillinen yhtenäisyys arkaaisen kauden loppuun asti. Kore-patsaat olivat ilmeettömiä ja eleettömiä. Ne olivat votiiviveistoksia, joiden käsiin asetettiin Athenelle tarkoitettuja uhrilahjoja. Koret olivat jumalanpalvojien sijaisia. (Barral i Altet 1996, 61–64.)

Teatteripukukuvassa suoraan edestä kuvattu keskivartalo ja sivuille kääntyneet kasvot viittaavat edelleen art decoon, jossa kohde kuvattiin kaksiulotteisesti Kauko-Idän taiteen innoittamana. Ranskalainen kuvittaja ja muotitaiteilija George Barbier tarkasteli antiikin Kreikan vaasien dekoraatioita sekä japanilaisia taideteoksia 1920-luvulla. Hänen teoksensa poikkesivat aikakauden akateemisista ihanteista. Kreikkalaisten vaasien ohella etruskien taide, etenkin Tarquinian Tanssijoiden hauta, orientaali taide persialaisine ja moguliminiatytyreineen sekä Henri Matisse ja fauvistit vaikuttivat hänen piirustuksiinsa ja tapaansa kuvata patsasmaisia, mutta viehkeitä ihmisfiguureja. Hän piirsi pelkistetyt ihmisfiguurinsa anatomisesti oikein profiilit vasten joitain yksityiskohtia sisältäviä taustoja. Dokumentoiva ja yksityiskohtainen esitystapa omaksuttiin Saksassa syntyneeseen uusasiallisuuteen, joka levisi Suomeen 1920-luvulla. Toteutuksessa arvostettiin kädentaitoa ja viileää puolueettomuutta,

joka muuntui usein vahvaksi psykologiseksi lataukseksi. Suomalainen uusasiallisuus näkyi Yrjö Ollilan 1920-luvulla maalaamissa henkilökuvissa. (Gingsburg 1988, 5–6; Sternau 1996, 14–16; Valjakka 2009, 68.) (ks. luku *Naisen yhteiskunnallista asemaa pohditaan näytelmissä ja muodissa*).

Onko käytetty erikoistekniikoita, kuten laajakuvaa, salamavaloa tai kuvankäsittelyä, miten ne vaikuttavat kuvaan. Erikoistekniikoita ei ole käytetty lukuun ottamatta Eerikäisen teatteripukukuvaa, joka on yhdistetty kollaasin avulla toisiin valokuviin.

Mitä medioita työssä on käytetty, miten ne asettuvat toisiinsa nähden, heijastavatko ne toisiaan tai vertautuvatko ne toisiinsa. Kuvissa on käytetty medioina piirtämistä ja valokuvausta. Kuvien naiset voivat viitata vaateen muotoiluun ja sovittamiseen elävän mallin tai mallinukun ylle tai vuosisatojen ajan maalattuihin muotokuviin, kuten 1600-luvun flaamilaiseen ja hollantilaiseen taiteeseen tai Caravaggioon. 1400-luvulla hollantilaiset taiteilijat alkoivat asettaa muotokuvissaan ihmisfiguurit ikkunan eteen, mistä avautui näkymä ulkopuoliseen maailmaan. Maisemataustat olivat joko kertovia tai vertauskuvallisia. (Kujanen & al. 2003, 167.) Eerikäisen teatteripukukuvan taustalle asetettu kuva vanhasta kaupunkirakennuksesta on mielestäni samankaltainen keino kertoa kuvatus henkilön elämään liittyvästä asiasta. Taustan rakennus voi olla tavaratalo, joka oli naisille suunniteltu julkinen paikka.

Kuvien mallit asettuvat sivujen etualalle arvoperspektiiviin. Pukujen voi ajatella olevan allegorisia draperioiden, kasvinlehti-bibeloitien, jatkettua olkasauman ja teatteripuvun huivin sisältämien vertauskuvien vuoksi. Caravaggio (1573–1610) kuvasi ihmisfiguurit hämärässä huoneessa ja antoi valon osua korostamista kaipaaviin vartalonkohtiin, mikä nosti esiin aiheen kannalta merkityksellisimmät asiat. Caravaggion muotokuvissa ihmisfiguurit joko soittivat jotain instrumenttia tai olivat pukeutuneina mytologiseen tai allegoriseen asuun. Hän sijoitti ihmisfiguurin kuvan etualalle. Rembrandtin maalaamassa Juutalaisorsian -teoksessa (1668) valo suuntautui kasvoihin ja vaatteisiin sekä korosti niiden yksityiskohtia ja koruja. Suomalaisissa kuvissa korostuvat samat asiat. Eurooppalaisessa muotokuvamaalauksessa 1600-lukua pidetään merkittävimpänä aikakautena antiikin jälkeen, sillä tuolloin maalauksissa korostuivat ihmisfiguurien yksilöllisyys. (Kujanen & al. 2003, 329–331; Walker 1983, 129–156.)

Eerikäisen teatteripuvun mallin profiili muistuttaa toisaalta Knossoksen palatsin freskoon kuvattua Pariisitarta (1400 eKr.) toisaalta profilissa on yhtymäkohtia Eugène Delacroix'n teoksen 28. heinäkuuta, Vapaus barrikadeilla (1830) naisfiguurin profiliin. Ylväsilmeisten naisten kasvot oli käännetty vasemmalle silmän ollessa suunnattuna kohti katsojaa. Delacroix'n teoksessa ylistettiin vuoden 1830 heinäkuun vallankumouksen muistoa. Hän kuvasi naisen Vapaudeksi, jolla oli kaksoisluonne eli vapaus sorrosta ja vapaus elää ihanteellista elämää. (Honour & Fleming 1992, 559–560.) Taustalla vaikutti Kreikan vapaustaistelu 1820–1830-luvuilla. Muotivalokuvat muistuttivat aluksi varhaista muoto- ja teatterikuvausta. Mallit olivat yleensä

seurapiirikaunottaria tai näyttelijöitä. Kun teatterikuvien asennot olivat liioiteltuja, muotivalokuvien tunnuspiirteenä oli vaatetuksen esittäminen. 1900-luvun alussa muotivalokuviiin tehtiin usein taustakollaaseja, kun viitattiin vaatteiden käyttöympäristöön. Vaikutteet saatiin Euroopasta. (Salo 2005, 20–30.)

Erot ja yhtäläisyydet saman median töihin. Kuvat ovat tyyppillisiä lajinsa edustajia.

Onko kuvassa vertauskuvallisia tai muita viittauksia, joita voi tulkita mitä ne ovat, mistä ne tulevat, miksi niitä on käytetty, mikä niiden rooli on kuvassa, onko olemassa yhtenäinen kaava viittauksille monissa kuvissa tai kuvasarjoissa. Vertauskuvallisia viittauksia ovat kasvi-bibeloit, miesten puvuista omaksutut piirteet ja hameiden draperiat. Teatteripukukuvan mallin suoraan edestä kuvattu keskivartalo ja sivuille kääntyneet kasvot viittaavat art nouveahon, jossa kohde kuvattiin kaksiulotteisesti Kauko-Idän taiteen innoittamana. Ranskalainen kuvittaja ja muotitaiteilija George Barbier tarkasteli antiikin Kreikan vaasien dekoraatioita, jotka muistuttivat japanilaisia taideteoksia. (Sternau 1996, 14–16)

Forsmanin mustan sametti-iltapuvun mallin asennon tavoin teatteripuvun mallin asento viitannee faaraiden aikaiseen muinaiseen egyptiläiseen taiteeseen, joka vaikutti art decoon. Tutankhamonin haudan löydyttyä egyptiläisiä motiiveja alettiin liittää vaatteisiin ja koruihin. Muinaisen Egyptin kuvataiteella etsitiin menetelmää, jonka avulla voitaisiin luoda mikrokosmos jäljittelemään makrokosmoksen tapahtumia. Taiteessa todellisuus esitettiin muuttumattomana ja sillä palveltiin kuninkaita sekä jumalia. Taide oli kaksi- tai kolmiulotteista, ja siinä etsittiin sääntöjä, jotka pätsivät milloin ja missä tahansa. Muotojen jähmeys oli taiteen korkein pyrkimys, sillä liikkumattomuus samastettiin täydellisyyteen. Egyptin taiteessa ääri-viivaa pidettiin kuvan olennaisimpana osana. Profilia pidettiin elollisten olentojen, esineiden ja kappaleiden luonteenomaisena puolena, niinpä kasvot ja jalat kuvattiin profilista. Silmä ja vartalon yläosa kuvattiin edestä. (Sureda 1996, 116–194.)

Egyptiläisen viittauksen lisäksi teatteripuvun mallin asento muistuttaa antiikin Kreikan taiteen ihmisfiguureja, minkä voi nähdä geometriselta kaudelta peräisin olevaan hautakrateeriin kuvatussa naistenkulkueessa. Antiikin Kreikan geometrisella kaudella (1075–700 eKr.) kreetalaisen ruukkujen naturalistiset kasvi- ja eläinaiheet hajasivat ornamenteiksi. Mustekalan lonkerot muotoutuivat voluteiksi ja viivoiksi sekä kasvit muuttuivat kaavamaisiksi abstraktioiksi. Geometriset ihmisfiguurit ilmestyivät keramiikan dekoraatioihin. (Barral i Altet 1996, 51–53.) Art nouveau naistenvaatteisiin, kuten myös teatteripukuun, kuvattiin draperioita, minkä voi havaita Paul Poiret'n suunnittelemien vaatteiden silueteissa, jotka muistuttavat antiikin Kreikan patsaita (kuva 50). Häntä innoittivat geishojen kimonot, muinaisten egyptiläisten tanssijoiden asut, ukrainalaiset kansanvaatteet, arabialaiset silkki-kankaat ja antiikin Kreikan asut (Baudot 1997a, 8).

Teatteripukukuva muistuttaa Elsa Schiaparellin suunnittelemaa viiniköynnösaiheista jakkupukua (kuva 53), johon on kuvattu kasvinlehtiä, mikä viittaa surrealis-

min luonto-, kasvi- ja metsäyhteyksiin. La Tënen kaudelta peräisin olevassa Heidelbergin hiekkakivipäässä (kuva 52) oleva lehtikruunu voi esittää toisia tyyliteltyjä kasvoja. Kasviaiheet olivat yleisiä kelttien taiteessa, jonka he yhdistivät käyttöesineisiin. Taiteella pyydettiin jumalalta apua tai parannusta. Keltit omaksuivat kasviaiheet, kuten palmetit, lootuksennuput tai -kukat sekä lehväkoristeet Kreikasta ja Lähi-Idästä. Keltit assosioivat druidit tammiin ja mistelinoksiin sekä uskoivat, että puut olivat kuolleiden esi-isien ruumiillistumia. Book of Kellsin evankeliumikirjan (800 jKr.) kuvituksessa kasvit muuttuivat olioiden vartalonjäseniksi. Kelttiläinen taide jatkui Irlannissa romaanisella ja goottisella keskiajalla sekä 1800–1900-luvuilla Arts & Crafts -liikkeessä. (Megaw & Megaw 1990, 257.)

Ei ole tiedossa minkä näytelmän katsomista varten teatteripuku on tehty. Naisten yhteiskunnallista ja sosiaalista asemaa kuvattiin suomalaisissa näytelmissä ja elokuvissa ristiriitaisesti 1940-luvun alussa. Vuonna 1940 Uusi Teatteri toi parrasvaloihin yhteiskuntakriittisen ja ajankohtaisia kysymyksiä satiirisesti käsitelleen Helsingin iloiset rouvat -revyy. Samana vuonna näytettiin elokuvissa kotimainen tukkilaiskuvaus Jumalan myrsky, joka perustui Lauri Haarlan romaaniin, ja jossa korostettiin miesten asemaa. T. J. Särkän Suomen perhe (1941) esitti suomalaisen yhteiskunnan malliyksikköä, jonka äiti oli yksinkertainen ja turhamainen kotirouva. teatterissa esitetty Palkittu urhoollisuudesta (1943) oli Jarl Louhijan esikoisnäytelmä, joka perustui talvisotaan ja luutnantti Antolan elämään. Antolan kodin rikkoi toinen mies, jonka hän joutui pelastamaan rintamalla. Lopulta miestäan pettänyt vaimo palasi puolisonsa luo. Kansallisteatterissa nähtiin Maughamin Viisas aviovaimo (1944), jossa pohdittiin, ottaako vaimo työpaikan. Vaimo kulki omia teitään, ja mies jäi avuttomana hänen maailmansa ulkopuolelle, mikä heijasti naisemansipaation tavoitetta naisten itsenäistymisestä. (Alkusyksyn ohjelmalehti 1944, 16; Reijonen 1943, 10–11; Teatteri, kirjallisuus, musiikki, elokuvat 1940, 20–21.) (ks. luku Dafnen metamorfoosi laakeripuuksi).

Korjaukset, joita tietokoneohjelmat ja internet tarjoavat parantamaan vanhoja medioita muuttamalla vanhan sisällön uuteen muotoon, miten se on tehty ja näkeekö sen helposti. Kuvissa mallit poseeraavat ehkä aiempaa totuttua vapautuneemmissa asennoissa. Asennot ovat ennestään tuttuja vuosisatoja aiemmasta taiteesta.

Miten kuva sijoittuu historiallisesti, maantieteellisesti ja ajallisesti sosiaalisessa mielessä. Kuvat ovat esimerkkejä länsimaisesta, Suomeen sijoittuneesta vaateetusalaista 1900-luvun alkupuolelta. Kuvatut vaatteet edustavat aikakauttaan levennetyn olkalinjan ollessa muodissa 1940-luvulla sotilasunivormujen innoittamana. Kellohelmaiset hameet olivat muodissa 1930-luvun lopulla. Kellohelmat palasivat muotiin new lookissa. Kasvinlehti-bibelot viittaa surrealismiin ja pariisilaiseen muotiin.

Miten kuva liittyy aiempiin, nykyisiin tai tuleviin visuaalisiin alakulttuureihin tai sosiaalisiin maailmoihin ja mitkä ovat sen suhteet menneisiin tai nykyisiin sosiopolitiisiin tilanteisiin. Kuvat jatkavat edellisten vuosisatojen muotipiirroserinnettä. Pu-

vuissa käytetyt kasvinlehti-bibelot't liittyvät aikakauden uusiin taidesuuntauksiin. (ks. luku Dafnen metamorfoosi laakeripuuksi)

Onko kuva ainutlaatuinen, harvinainen vai yleinen, mitä se merkitsee. Kyseessä ovat yleisesti käytetyt kuvatyypit. Puvut ovat käsityönä valmistettuja uniikkeja asuja, mikä oli yleinen tapa valmistaa vaatteita tuohon aikaan Suomessa.

Mikä on kuvan tehtävä maailmassa, mikä siinä on normalisoitu epäsuorasti ja peitellysti tai selkeästi, sekä onko siinä tehty jostain luonnollista tai epäluonnollista. Eerikäisen teatteripuvussa pyritään normalisoimaan naisten itsenäistyvä asema yhteiskunnassa. Maailmansodista huolimatta naiset saivat käydä teatterissa vapaa-ajallaan ja nauttia muodista joko uusilla vaatteilla tai vanhoja vaatteita uudistamalla. Kyseistä pukua kantavan naisen edellytettiin seuraavan aikakauden taidetta, sillä puku ei ole täysin usklassistinen surrealististyyllisen vaikutteensa vuoksi. Toisaalta surrealismi on peitetty näennäisesti klassisen aiheen käytöllä eli draperialla. Syynä oli ehkä surrealismien vierastaminen Suomessa. (von Bagh 2007, 219). Myös muissa kuvissa draperiat ja univormuista omaksutut piirteet lieventävät surrealististyyllistä bibelot'ta.

Teatteripukupiirros välittää kuvaa, jonka mukaan on hyväksyttävää, että nainen menee kaupungille yksin, näin oli toimittu jo ensimmäisen maailmansodan aikana miesten ollessa rintamalla. Sota ja sodan jälkeinen aikakausi joko katkaisivat tai pinnallistivat suomalaisen kulttuurin yhteydet ulkomaihin. Sota-aika vei naiset työhön, ja sotakorvausten maksaminen piti heidät siellä. Sotavuodet heikensivät suomalaisten taiteilijoiden aineellisia olosuhteita. Osa taiteilijoista oli rintamalla, taidekoulujen toiminta oli lamaantunut ja museot oli suljettu. Kansainvälistä näyttelytoimintaa ei juuri ollut. Muotoilussa Maire Gullichsen kiinnitti huomiota käyttötavaran yksinkertaisuuteen. Muotoilijoitamme olivat Kaj Frank, Ruth Bryk, Gunnel Nyman ja Ilmari Tapiovaara. Sodan jälkeen taidemarkkinat vilkastuivat, taideyhdistyksiä perustettiin ja useat kotimaiset taidekokoelmat saivat alkunsa. Nykytaide r. y. järjesti vuonna 1945 ruotsalaisen aikalaistaiteen katselmuksen. Turun taidemuseossa nähtiin vuonna 1948 lokakuulaisten ekspressionismin ja turkulaisen surrealismien näyttely. (Nummelin 1998, 302; von Bagh 2007, 195–232.)

Kirjallisuudessa käännettiin 1940-luvulla amerikkalaisia ja englantilaisia romaanien ja saksalaisia teoksia. (Hökkä 1998, 28; von Bagh 2007, 177–213.) Pertti Karkama (1998, 19–23) näkee, että Mika Waltarin Antero ei enää palaa (1940) -romaanin oli sankariteos, jonka intertekstuaaliset juuret olivat Runebergin Väinölin tarinoissa. Sota tulkittiin romaanissa johtuvaksi kansakunnan ulkopuolisista pahista voimista. Sodan oikeutus perustui vastustajan barbaarisuuteen, mikä valjasti länsimaisen kulttuuriperinnön sodan palvelukseen.

Niklas Bengtsson (1998, 123–128) tarkastelee kirjoituksessaan Kuolema ja mystiikka. Aino Kallaksen novellit Seitsemän neitsyttä ja Rampatyön rukous toisen tietoisuudentilan kuvaajina Kallaksen 1940-luvun tuotantoa. Kuolema ja mystiikka olivat keskeisellä sijalla Kallaksen novelleissa, ylläluonnolliset aiheet kuuluivat

aikakauden kirjallisuuteen. Seitsemän neitsyttä -novellissa tytöt tekivät itsemurhan, mikä muutti heidän sielunsa lumpeenkukiksi. Kreikkalaisessa mytologiassa murhatut tai itsemurhan tehneet neidot muuttuivat karhuiksi, lehmiksi tai puiksi. Jumalien rakastamat ja jumaliin rakastuneet neidot muuttuivat kasveiksi. Myytit liittyivät neitojen siirtymäriitteihin ja statuksen muuttumiseen, jossa naimattoman naisen elämänvaihe päättyi ja aviosäätyyn siirtyminen alkoi. Metamorfoosi kuvasti tunne-elämän muutosta.

Taideteollisuudessa vitalismi tarkoitti epäsäännöllisiä muotoja, kolorismia, loisteliaisuutta, tarinointia ja henkevyyttä. Arttu Brummer toi vitalismi-keskustelun suomalaiseen taidepuheeseen 1930-luvulla, ja korosti intuition varassa tapahtuvaa luomista, joka perustui järjen ja tunteen vastakkainasetteluun. Vitalismi perustui Arts & Crafts -liikkeen ihanteille perustuneeseen materiaali- ja käsityöestetiikkaan. Siinä korostettiin kädentaitoa, muototajua, salaperäisyyttä, oikullisuutta ja ennakoimattomuutta. Vitaalisuudessa vierastettiin konemaista täydellisyyttä. Siinä erotettiin kauneus ja ilmaisuvoima toisistaan, mikä perustui 1700-luvun kaunis-ylevä-dualismiin. Taidekäsityössä vitalismi ilmeni käyttöesineen henkevoittamisenä, esteettisenä improvisaationa, ilmaisuvapauden korostamisena ja materiaaliromanttisena asenteena, johon liittyivät ajatukset luonnonmuodoista innoituksen lähteenä sekä liikkeen ja kasvun metaforat muotokielen luonnehdinnassa. (Kalha 1997, 68, 203, 205.)

Saksan Dresdenin Hygieniamuseossa järjestettiin vuonna 1930 terveysnäyttely. Uuden ihmisen oli tarkoitus vastata ajan haasteisiin voimakkaalla vartalollaan ja terveellä elämänasenteellaan, samalla näyttely kertoi yhteiskuntamallista, johon kuuluivat kontrolli, mittaus ja muokkaus. Näyttely huomioitiin myös Suomessa. Keskustelu ihmisvartalon ympärillä virisi Saksassa ja Pohjoismaissa 1800-luvulla. Maallistumisen myötä alettiin uskoa ihmisen elinvoimaan, mikä heijastui 1920-luvun alastomuuskulttuuriin. Vartaloa verrattiin koneeseen, jonka osat käyttäjän tuli tuntea, ja josta tuli myös huolehtia. Ihmisen kurinalaisuutta korostanut kehoikäisyys muotoutui vähitellen Ranskan vuoden 1789 vallankumouksen jälkeen kapitalismin kehittyessä ja kaupunkien kasvaessa. Työvoimantarpeen lisääntyminen edellytti tervettä väestöä. Kyseessä oli monisyinen kulttuurin sisäinen ja osin tiedostamaton säätelyjärjestelmä, joka kattoi elämän yksityisimmätkin alueet. Protestantismi poisti ihmisen keinot pelastautua rituaalisin tavoin, minkä vuoksi hyveeksi tuli työtä palveleva elämäntapa. (Mäkinen 1992, 18–33.)

Sosiaali- ja hygieniamuseoita perustettiin 1800-luvun lopulla eripuolille Eurooppaa valistamaan ihmisiä idästä tulevan koleran uhasta sekä kiinnittämään huomiota kaupunkien ja teollisuuskeskusten alkeellisiin asuinolosuhteisiin. Kaupunkien sosiaaliset toiminnot rinnastettiin kehon ja elimistön toimintoihin sekä sairauksiin, mistä syntyi ajatus valtiosta elävänä organismina. Uuden aikakauden ajattelutapaan sisältyivät tieteen popularisointi, messut ja näyttelyt, mitkä mahdollistivat tiedostavan ja kehityskelpoisen ihmisen synnyn. Hygienianäyttelyt huomattiin myös

Suomessa, missä seurattiin muiden maiden esimerkkiä tuberkuloosin torjunnassa korostamalla puhtautta, raitista ilmaa ja liikuntaa. Hygieniä liitettiin myös ajatus-
ten, sanojen ja tekojen puhtauteen. Terveysten vaalinta oli koko rodun säilymisen
edellytys, ei enää yksityisasiä. Normaali ihminen määriteltiin psykologian, demo-
grafian, kriminologian ja sosiaalihygienian avulla, mikä palveli keskiluokkaa. Kes-
kiluokka erottui muista yhteiskuntaluokista taloudellisen aktiviteettinsa sekä siihen
liittyneen kunniallisen ja oikean elämäntavan kautta. (Mäkinen 1992, 22–28.)

Kehollisuuden tieteellistyminen johti elintapojen ja käytöksen kategorisoin-
tiin ja normitukseen, mistä syntyi käsitys normaalista kansalaisesta. Tämä liittyi
1900-luvun alun elämäntapaliikkeisiin, joissa vapautettiin alaston keho kaupunkien
paheista ja liitettiin se takaisin alkuperäisenä pidettyyn luontoyhteyteen. Alasto-
muutta pidettiin luonnollisena terveyden ja kauneuden olomuotona. Kehon nes-
teet haluttiin sopusointuun auringonsäteiden kanssa. Kehonkulttuuri liittyi tasa-
arvoistumiseen, sillä ihminen voi hallita kehoaan ja saavuttaa tasa-arvon säädystään
huolimatta. Oman kehon jalostaminen johti rodunjälöstykseen. (Mäkinen 1992,
34, 36.)

Alastomuusliikkeen tavoitteena oli poistaa alastomuudelta salamyhkäinen sek-
suaalisuus, vapauttaa se porvarillisesta kaksinaismoraalista ja kristinuskon aistikiel-
teisyydestä, mikä mahdollistaisi uuden puhtaan ja terveen erotiikan. Alastomuus
haluttiin nähdä kehon kauneutena. Tämä liittyi platonilaiseen ajatukseen tavalli-
sesta ja Taivaallisesta Eroksista, jossa tavallinen Eros rakastaa kehoa enemmän kuin
sielua, kun taas Taivaallinen Eros tarkoittaa kaunista rakkautta. Alastomuusliike ta-
voitteli Taivaallista Erosta, minkä vuoksi elokuvien naisyleisön miestähtiin kohdis-
tunut ihailu tulkittiin ihanteelliseksi, salaiseksi ja yksinäiseksi. Elokuvajournalismi
esitti naiset rakkauden ja fiktion suhteen ihailijoina, jotka ihannoivat kohdettaan
etäältä. Heille tarjottiin elokuvissa ja sosiaalisessa elämässä passiivisen katsojan roo-
lia. Toimijan rooli kuului miehille. (Koivunen 1992, 172–179.)

Itsenäistyneessä Suomessa matkailun ajateltiin eheyttävän kansakunnan, ja an-
tavan myönteisen Suomi-kuvan. Kotimaanmatkailu edisti isänmaanrakkautta sekä
kohotti fyysistä ja psyykkistä kuntoa. Olympialaiset piti järjestää maassamme jo
vuonna 1940, mutta ne jouduttiin siirtämään vuoteen 1952 sodan vuoksi. Urhei-
luseuroja alkoi syntyä 1870-luvulla kansakoululaitoksen myötä. Urheilu-, raittius-,
nuoris- ja maamiesseurojen tehtävänä oli kehittää jäsentensä henkisiä ja fyysisiä
ominaisuuksia. Urheilun harrastaminen vaikutti myös työssä etenemiseen. Orga-
nisoidut harrastukset liittivät paikallisyhteisöjä isoihin kokonaisuuksiin ottelumata-
kojen avulla. Uinti ja retkeily luonnossa kuuluivat kaikkien yhteiskuntaluokkien
harrastuksiin. Luonnossa kalastettiin, marjastettiin, oleiltiin tai tutustuttiin histori-
allisesti merkittäviin kohteisiin ja luonnonkauniisiin paikkoihin. (Korhonen 2003a,
124–125; Tiitta 2003, 96–97.) (ks. luvut Naisen yhteiskunnallista asemaa pohditaan
näytelmissä ja muodissa, Luontoaiheet suomalaisessa taiteessa ja taideoollisuuden

kultakausi, Surrealismien uusi aalto, Kansainväliset yhteydet takaisin Suomen taiteeseen ja Dafnen metamorfoosi laakeripuuksi)

Mitä katsojaa kehotetaan tekemään tai ajattelemaan tai millainen hänen kehoitetaan olemaan. Mitä hänen ei haluta ajattelevan tai tekevän. (ks. luku Missä todellisuus ja uni kohtaavat)

Aili Salli Ahde-Kjälldmanin myötälaskosiltapuku (1948, kuva 53), Linda Eerikäisen merimiesaiheinen arkipuku (1945, kuva 54) ja Ahde-Kjälldmanin *Cocktailpuku* (1949, kuva 55) analysoituna Adele Clarken grounded theoryn mukaan.

PAIKANNUSMUISTIINPANOT

Havaitsin Aili Salli Ahde-Kjälldmanin myötälaskosiltapuvun kuvioinnissa yhteyden Salvador Dalin teokseen *Barcelonese Mannequin* (1927, kuva 59) ja Elsa Schiaparellin suunnittelemaan *Lobster*-iltapukuun (1937, kuva 61). Molemmissa puvuissa on bibelot'ina kuvia merenelävistä. Linda Eerikäisen arkipuku muistuttaa Schiaparellin suunnittelemaa *Talleyrand*-pukua (1945, kuva 64). Havaitsin Ahde-Kjälldmanin suunnittelemassa *Cocktailpuvussa* yhteyden Schiaparellin suunnittelemiin *Crazy Carnival* -pukuihin (1938, kuva 63). Puvuissa toistuu merimiesaihe kaksikolkkahattuineen ja tummine väreineen. Valitsin puvut analysoitavaksi niiden sisältämien vaikutteiden vuoksi. Eerikäisen arkipuvussa meriaihe näkyy tummassa värissä, univormumaisessa kulmikkuudessa ja valkoisessa röyhelössä, jossa toteutuu trompe-l'oeil, sillä röyhelö on irrallinen ja kiinnitetty takin nappeihin. Pariisista saadut vaikutteet näkyvät merimiesaiheisessa arkipuvussaja *Cocktailpuvussa*. Tämä on aineistossani esimerkki surrealististyyllisen bibelot'n vaikutuksesta suomalaisen muotiin kansainvälisten esimerkkien kautta.

Löysin kuvan Ahde-Kjälldmanin myötälaskosiltapuvusta Suomen kansallismuseon arkistosta. Kuva merimiesaiheisesta arkipuvusta julkaistiin vuonna 1945 *Muotikuva*-lehden ensimmäisessä numerossa. Löysin kuvan *Cocktailpuvusta* Suomen kansallismuseon arkistosta. Kuvan on ottanut Pietinen vuonna 1949.

MUISTIINPANOT KUVAN KOKONAISUUDESTA

Ensivaikutelma kuvasta

Ahde-Kjälldmanin myötälaskosiltapuku on ikuistettu Pietisen valokuvaamossa. Kuvassa nainen on vangittu kohdevaloon. Eerikäisen arkipuku on piirros, johon on kuvattu naisen vartalon yläosa hieman viistosti edestä. Kasvot on kuvattu profiilista. Jakku myötää vartaloa, siinä on paitakaulus ja pitsireunukset hihansuissa sekä keskietusaumassa. Ahde-Kjälldmanin *Cocktailpukukuvassa* nainen katsoo oikealle vartalon nojautuessa taakse. Vartalo on kuvattu edestä ja kasvot osin profiilista. Puvun draperiat muistuttavat antiikin Kreikan veistoksia, joihin amiraalinhattu liittää miesten univormut. Kimonohihat viittaavat Kiinaan ja Japaniin.

Kuva kokonaisuutena

Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvun kuvassa hymyilevä nainen katsoo kohti kameraa. Kädet ovat taivutettuina vartalon taakse ja pää on työntynyt eteen. Ilta-puku on pitkä ja peittää nilkat. Eerikäisen arkipukukuvassa toinen nainen katsoo alaspäin. Hän istuu ja kädet nojaavat pöytään. Kasvot on ehostettu. Jakun olkasau-maa on jatkettu ja vyötärö on anatomian mukaisella paikallaan. Ahde-Kjälmanin *Cocktailpukukuvassa* on iloisesti hymyilevä nainen. Kasvot on ehostettu. Hän on pukeutunut leninkiin, jossa on huivikaulus, kimonohihat ja viistottu helma. Vyö-tärö on anatomian mukaisella paikallaan ja sitä korostaa poimutus, kuten myös rinnankohtaa. Puvun keskellä edessä on draperia. Olkalinjaa on topattu. Amiraa-linhatun keskellä on harsomaisesta materiaalista valmistettu dekoraatio. Jaloissa on mustat korkokengät.

Kuvan yksityiskohdat

Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvussa olkaimet ja pääntie on toteutettu yhte-näisestä kangassuikaleesta, joka on taitettu kainaloiden kohdalla 45 asteen kulmaan. Yläosa myötää vartaloa. Yläosaan on toteutettu painokuviona ja koristeompeleena kuvia merenelävistä, kuten kotiloista. Hameosa on pitkä. Kaulassaan mallilla on kolminkertainen helminauha. Mallin taakse muodostuu heitovarjo. Eerikäisen ar-kipukukuvassa vakava nainen katsoo alas vasemmalle. Jakku saa valkoisesta röyhelö-reunuksesta epäsymmetrisen vaikutelman. Juhlavan pitsireunuksen vastakohtana on vaatimaton paitakaulus. Jatkettua olkasaumaa korostavat hihojen pyöriöt. Hihat ovat pitkät ja kapeat. Hihansuissa on kapea pitsipoimutus ja tummasta nauhasta solmittu rusetti. Jakun alareunaa on pyöristetty. Hame on rajattu kuvan ulkopuolel-le. Ahde-Kjälmanin *Cocktailpukukuvassa* nainen nojaa tuoliin vasemmalla käd-elään, ja kannattelee oikealla kädellään puvun draperiaa. Kasvojen ilme on välitön ja iloinen. Asu koostuu yhdestä osasta. Yläosassa on kimonoleikkaus. Hihat ovat pitkät ja kapeat ranteiden kohdalta, kuten pariisilaishihat. Pääntie on V-muotoinen ja huivikauluksellinen. Dekoraatioina ovat draperia sekä horisontaalit poimutukset rinnan- ja vyötärönkohdissa. Nilkkapituinen puvun helma muodostuu draperian kiilamaisista alareunoista. Päähine on amiraalinhattu, joka on asetettu mallin pää-hän hieman kallelleen. Päähineen etureunassa on harsomainen dekoraatio.

YKSITYISKOHTAISET MUISTIINPANOT

Mitä kuva esittää. Ahde-Kjälmanin kuvassa nainen seisoo betoniseinää vasten kes-kellä kohdevalokeilaa. Eerikäisen arkipukukuvan nainen on pukeutunut kaksiosai-seen pukuun, taustaa ei ole piirretty. Ahde-Kjälmanin *Cocktailpukukuvan* nainen on pukeutunut pitkään ja tummaan pukuun ja amiraalinhattuun. Taustana on sileä-pintainen kiviseinä ja tuoli, jonka istuinosa on punottu. Kuvassa on heittovarjoja.

Miten aihe on rajattu, ja mikä on rajattu pois. Ahde-Kjälmanin myötälaskosil-
tapuvusta on rajattu pois puvun käyttök konteksti ja helma. Eerikäisen arkipukuku-
vasta on rajattu pois käyttök konteksti, hame ja tausta. Ahde-Kjälmanin *Cocktailpu-*
kukuvassa malli on asetettu kuvan keskelle. Tuolin etuosa ja puvun käyttök konteksti
on rajattu pois.

Mitä on näkyvissä etualalla, keskellä ja taka-alalla. Ahde-Kjälmanin myötälas-
kosiltapukukuvan keskellä on malli. Reunat on varjostettu pois. Eerikäisen arkipu-
kukuvan keskelle on asetettu mallin vartalon yläosa. Ahde-Kjälmanin *Cocktailpu-*
kukuvan keskellä on nainen, jonka taustana on yksivärinen kiviseinä. Mallin kanssa
samassa linjassa on tuoli kuvan vasemmassa reunassa. Pelkistetty tausta nostaa esiin
puvun draperian ja amiraalinhatun.

*Mikä on valittu kuvakulmaksi, onko kyseessä lähi- vai kaukokuva ja mistä kulmas-
ta se on otettu.* Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuku on kuvattu hieman viistosti
edestä. Eerikäisen arkipukukuvan malli on kuvattu viistosti edestä. Ahde-Kjälman-
nin *Cocktailpuvun* malli on kuvattu lähes suoraan edestä hieman alaviistosta kuva-
kulmasta, mikä aiheuttaa arvoperspektiivin. Kuvat ovat lähikuvia.

*Millaista valaistusta on käytetty korostamaan kuvan eri alueita ja ohjaamaan kat-
setta sekä mikä on jätetty himmeäksi.* Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuku on va-
laistu tarkasti yläosastaan. Hameosa jää varjoon. Eerikäisen arkipukukuvassa valolla
korostetaan vasenta olkapäätä, oikeaa käsivartta ja lantion oikeaa puolta. Ahde-
Kjälmanin *Cocktailpukukuvassa* on jyrkkä vasemmalta tuleva valo, joka aiheuttaa
seinälle ja lattialle heittovarjoja toistamaan puvun siluettia.

Miten väriä on käytetty kuvassa ja miten se suuntaa katsojan huomion. Kuvat ovat
mustavalkoisia, minkä vuoksi eri elementit jakautuvat kahteen osaan: tummiin ja
vaaleisiin.

*Mitkä osat on kuvattu tarkasti, onko jokin alue epäselvä ja miten se ohjaa katsojan
huomiota.* Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvun alaosa on kuvattu epäselvästi,
mikä ohjaa katseen yläosaan. Puvun yläosan merenelävät on kuvattu tarkasti. Eeri-
käisen arkipukukuva on toteutettu viitteellisesti. Ahde-Kjälmanin *Cocktailpuku-*
kuva on tarkennettu malliin. Tuoli ja tausta jäävät epäselviksi.

*Puuttuuko kuvasta jotain siihen kuuluvaan, vai onko kaikki tarpeellinen näkyvil-
lä, entä onko kuvassa jotain yllättävää.* Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvusta,
Eerikäisen arkipuvusta ja Ahde-Kjälmanin *Cocktailpuvusta* puuttuvat kontekstit.
Yllättävää ovat merenelävien kuvat iltapuvussa ja amiraalinhattu naisen päässä.

Mikä on kuvan oletettu ja ei-oletettu yleisö Kyseessä ovat kuvat, joista merimiesai-
heisen arkipuvun piirros julkaistiin naisille suunnatussa Suomessa laajalti levinnees-
sä ja helposti saatavilla olleessa aikakauslehdessä. Ahde-Kjälmanin tapa yhdistää
merenelävien kuvia iltapukuun on voinut tuntua aikalaisista erikoiselta. Coctailpu-
kukonteksti salli ehkä amiraalinhatun käytön. Merimiesaiheinen puku on tehty ar-
kikäyttöön, jolloin se on voinut tuntua aikalaisista erikoiselta, koska siinä yhdistyy
arkinen paitakaulus juhlaan pitsidekoraatioihin.

Mitä korostetaan, mitkä asiat on asetettu vastakkain tai erilleen, mikä on tasa-painossa, mikä on epätasapainossa, onko kallellaan olevia tai liikkuvia kuvia. Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvun kuvassa korostetaan mereneläviä. Diagonaaleja linjoja syntyy mallin kontrapostoasennosta. Eerikäisen arkipuvun piirroksessa korostuu kuvan keskelle asetettu epäsymmetrinen pitsipoimutus. Mallin vartalo nojautuu eteen, mistä muodostuu diagonaali linja. Ahde-Kjälmanin Cocktail-pukukuvassa korostetaan vaatetta. Amiraalinhattu näkyy osittain. Vastakkain on asetettu pelkistetty tausta ja puvun bibelot't. Mallin taakse nojautuva vartalo tuo kuvaan lineaarin linjan.

Onko eri alueilla eri tekstuureita, mitä ne ovat ja mikä näiden alueiden asema on kuvassa. Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvussa ja Eerikäisen arkipuvussa eri tekstuureita on käytetty vaateen osien erotteluun. *Cocktailpukukuvassa* eri tekstuurit erottuvat toisistaan selkeästi. Seinän sileä kivipinta korostaa kankaan pehmeyttä ja poimuisuutta.

Mittasuhteet ja ryhmittymät, miten todennäköisiä tai epätodennäköisiä ne ovat sekä miten niitä painotetaan. Myötälaskosiltapuvun linja on tiimalasimainen. Arkipuvun mallin vyötärö on kuvattu liioitellun kapeaksi, muuten mittasuhteet ovat luonnolliset levennettyä olkalinjaa lukuunottamatta. *Cocktailpuvun* olkalinjaa on korostettu hieman, muutoin leningin mittasuhteet myötäävät vartalon mittasuhteita. (ks. luvut *Naisten elämäntapa käy miehiseksi* ja *Elokuvat levittävät miehistä muotia*).

Onko käytetty erikoistekniikoita, kuten laajakuvaa, salamavaloa tai kuvankäsittelyä, miten ne vaikuttavat kuvaan. Arkipukukuvassa ei ole käytetty erikoistekniikoita. Valokuvaaja on käyttänyt myötälaskosiltapuvun ja *Cocktailpuvun* kuvissa salamavaloa. Se tuo kuviin heittovarjot, jotka paikoitellen vaikeuttavat vaatteiden katsomista.

Mitä medioita työssä on käytetty, miten ne asettuvat toisiinsa nähden, heijastavtko ne toisiaan tai vertautuvatko ne toisiinsa. Kuvissa on käytetty medioina piirtämistä tai valokuvausta.

Erot ja yhtäläisyydet saman median töihin. Kyseessä ovat tavanomaiset muotikuvat, joskin valokuvaamalla tuotetut muotikuvat olivat uutta 1900-luvun alussa.

Onko kuvassa vertauskuvallisia tai muita viittauksia, joita voi tulkita mitä ne ovat, mistä ne tulevat, miksi niitä on käytetty, mikä niiden rooli on kuvassa, onko olemassa yhtenäinen kaava viittauksille monissa kuvissa tai kuvasarjoissa. Eerikäisen arkipukukuvan paitakauluksinen jakku viittaa miestenpukuihin. Jakun univormumaisuus, tumma väri ja ylöspäin levenevä yläosan kolmiomaisuutta korostava pitsi-bibelot viittaavat menneiden vuosisatojen miestenvaatteisiin. Puku on suunniteltu kapteeninrouvalle. Merellisyyttä korostavat vastakkaiset värit. Ahde-Kjälmanin myötälaskosiltapuvun merenelävät sekä Cocktailpuvun amiraalinhattu viittaavat amiraaleihin ja mereen, kimonoihhat Kaukoitään, draperiat antiikin Kreikan veistoksiin ja huivikaulus miestenpukuihin. (ks. luvut *Miehet naistenvaatteissa* ja *naiset mies-*

tenvaatteissa sekä androgynia surrealismissa ja Merenelävät naisvartalolla surrealismissa).

Korjaukset, joita tietokoneohjelmat ja internet tarjoavat parantamaan vanhoja medioita muuttamalla vanhan sisällön uuteen muotoon, miten se on tehty ja näkeekö sen helposti. Tällaisia muutoksia ei ole havaittavissa.

Miten kuva sijoittuu historiallisesti, maantieteellisesti ja ajallisesti sosiaalisessa mielessä. Kuvat ovat esimerkkejä länsimaisesta, Suomeen sijoittuneesta vaateusalaista 1900-luvun alkupuolelta.

Miten kuva liittyy aiempiin, nykyisiin tai tuleviin visuaalisiin alakulttuureihin tai sosiaalisiin maailmoihin ja mitkä ovat sen suhteet menneisiin tai nykyisiin sosiopoliittisiin tilanteisiin. Kuvat jatkavat uudella medialla eli valokuvaamalla tuotettuna edellisen vuosisadan muotipiirrospärvästä, jossa muotivaatteita esiteltiin lehtien sivuilla. (ks. luvut Miehet naistenvaatteissa ja naiset miestenvaatteissa sekä androgynia surrealismissa ja Merenelävät naisvartalolla surrealismissa).

Onko kuva ainutlaatuinen, harvinainen vai yleinen, mitä se merkitsee. Kyseessä ovat yleisesti aikakauslehdissä käytetyt kuvatyypit, joita katsojan on helppo lukea. Puvut olivat uniikkeja, mikä tuohon aikaan oli yleistä maassamme.

Mikä on kuvan tehtävä maailmassa, mikä siinä on normalisoitu epäsuorasti ja peitellysti tai selkeästi, sekä onko siinä tehty jostain luonnollista tai epäluonnollista. Arkipukukuvassa menneiden vuosisatojen amiraalien univormu on saanut uuden muodon kapteeninrouvan arkivaatteena. Meri liittyi surrealismiin aihevalikoimaan. Ehkä jakun surrealististinen bibelot oli hyväksyttävä, sillä vaate oli suunniteltu kapteenin vaimolle. Cocktailpukukuva julkaistiin vuonna 1949. Kontekstina cocktailtilaisuus viittaa huvitteluun. Amiraalinhatut liittyivät pariisilaiseen muotiin. Cocktailpuku poikkesi new lookista ja pelkistetyistä arkivaatteista. (ks. luvut Elo-kuvat levittävät miehistä muotia, Miehet naistenvaatteissa ja naiset miestenvaatteissa sekä androgynia surrealismissa ja Merenelävät naisvartalolla surrealismissa).

Mitä katsojaa kehoitetaan tekemään tai ajattelemaan tai millainen hänen kehoitetaan olemaan. Mitä hänen ei haluta ajattelevan tai tekevän. (ks. luku Missä todellisuus ja uni kohtaavat).

Lähteet

Arkistolähteet

Suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemat naistenpuvut:

Museoviraston valokuvakokoelma

2307

8623

17688

17689

62302

62312

62327

62341

93030:1

94019:2

2004096: 1a–b

Aikakauslehdissä julkaistut muotitaiteilijoiden muotikuvat ja -artikkelit, muotitaiteilijoiden elämäkerrat ja pukeutumisoppaat

Ahde, Aili Salli: Mitä puen ylleni? Teoksessa: Jokaisen naisen kirja. Toim. Lempi Torppa.
Kuudes painos. Helsinki 1948, s. 242–273.

Ahde-Kjälldman, Aili Salli, 1964. Kotini vuosisadan lopun Helsingissä. Helsinki.

Bergman, Nina, 1941. Omin käsin ommeltavaa. Opiskelijan univormu. Kotiliesi, nro 20, s.
630–631.

Bergman, Nina, 1938. Mitä me valitsemme Pariisista. Kotiliesi, nro 19, s. 752–753.

Chic, 1939. Suomen Kuvalehti, nro 15, s. 584–585.

Eerikäinen, Linda, 1945. Rippikoulusta naistenkutsuihin. Muotikuva, nro 1, s. 10–11.

Eklöf, Maja, 1953. Tanssin, tanssin... Hopeapeili, nro 1, s. 26–27.

Hopeapeili, 1941. Toukokuu, s. 21.

Kitty, 1945. Pikku kapteeninrouvan pukeutumissalaisuuksiin perehtymässä. Muotikuva, nro
1, s. 26–27.

- Kätevä nainen valmistaa Sorja-kaavan avulla juhlapukunsaakin, 1946. Muotikuva, nro 1, s. 24.
- L. E, 1948. Ensi kerran Suomessa ranskalainen muotinäytös. Muotikuva, nro 4, s. 6–7.
- Palonen, Irja, 1953. Suvi sertiingissä. Kotiliesi, nro 10, s. 390–391.
- Palonen, Irja, 1951a. Rouva Irja Palonen esittelee hameita leveitä ja kapeita. Kotiliesi, nro 8, s. 289, 296.
- Palonen, Irja, 1951b. Rouva Irja Palonen neuvottelee lukijan kanssa mustasta puvusta. Kotiliesi, nro 2, s. 60–61.
- Rippikoulusta naistenkutsuihin, 1945. Muotikuva, nro 1, s. 11.
- Tanssin, tanssin, 1953. Hopeapeili, nro 1, s. 27.
- Teerisuo, Irja, 1946. Tasku koristaa ja palvelee. Kotiliesi, nro 17, s. 441.
- Viiva, 1945b. Kaikkein välttämättömimmät. Hopeapeili, huhtikuu, s. 18–19.
- Viiva, 1945c. Puolipäivästä puoliyöhön. Hopeapeili, joulukuu, s. 18–19.
- Viiva, 1945d. Pyhänä ja arkena mutta melkein aina jatkettuna. Hopeapeili, tammikuu, s. 14–16.
- Viiva, 1945e. Päälystakki syksyn katukuvassa. Hopeapeili, syyskuu, s. 18.
- Viiva 1945f. Tukholman kuohukerma. Muotikuva, nro 4, s. 8–9.
- Viiva, 1944a. Kekseliään naisen vaatekaapista. Hopeapeili, maaliskuu, s. 24–25.
- Viiva, 1944b. Tukholman tuomisia. Hopeapeili, huhtikuu, s. 20–21.
- Viiva, 1942. Viehättävä kesähattumme. Kuva, nro 6, s. 23.
- Viiva, 1941a. Amerikan sotaista innostusta. Kuva, nro 3, s. 28.
- Viiva, 1941b. Hellepäivän vaihtuessa viileään kesäiltaan. Hopeapeili, kesäkuu, s. 26.
- Viiva, 1941c. Kevätuulia. Hopeapeili, toukokuu, s. 19.
- Viiva, 1941d. Kuin morsiamia ajatellen. Hopeapeili 1941, marraskuu, s. 22–23.
- Viiva 1939. Hame kevenee ja lyhenee, mutta. Hopeapeili, maaliskuu, s. 16–17.
- Viiva, 1937a. Aamusta iltapäivään. Hopeapeili, marraskuu, s. 20–21.
- Viiva, 1937b. Entisajan sirous yhtyy nykyaikaiseen käytännöllisyyteen. Hopeapeili, joulukuu, s. 24–28.
- Viiva, 1937c. Puoli tuntia Pariisin muotia. Hopeapeili, lokakuu, s. 21.
- Viiva 1937d. Valitse oikea hattu – joka sopii juuri Sinulle ja Sinun puvustoosi. Hopeapeili, helmikuu, s. 22–24.
- Viiva, 1936. Pehmeän naisellista ja uusasiallisen reipasta samassa vaatekomerossa. Hopeapeili, nro 2, s. 21–23.
- Viiva 1934. Minne kesälomalle ja mitä tarvitsen mukaani. Oma Koti, nro 10, s. 269–270.

Vertailumateriaalina käytetyt aikakauslehdissä julkaistut muotikuvat ja -artikkelit

- Eeva, 1938a. Nro 12, s. 43–45.
Eeva, 1938b. Nro 7, s. 26.
Elokuu on vielä kesää, 1946. Hopeapeili, heinä/elokuu, s. 14–15.
Gritzay, Siri, 1936. Kevään muoti tulee näyttämöltä. Eeva, nro 2, helmikuu, s. 20–21.
IA, 1945. Pariisin hoikat mannekiinit ennen lihaa ja verta – nyt teräslankaa. Muotikuva, nro 4, s. 18–19.
Kauppinen, M., 1944. Asetakista siviilitakiksi. Suomen Kuvalehti, nro 48, s. 1405.
Kesäksi uutta, ja vanhaa kuntoon, 1937. Kotiliesi, nro 9, s. 366–367.
Luonteemme mukaan valikoimme tyylin, 1941. Hopeapeili, huhtikuu, s. 22–23.
Miksi muotitaiteilija kävi Pariisissa, 1939. Kotiliesi, nro 6, s. 204–205.
Ministeri koteja, 1933. Suomen Kuvalehti, nro 12, s. 392–393.
Monivivahteinen kesähattu, 1939. Kotiliesi, nro 9, s. 350–351.
Muotia, 1938. Eeva, nro 4, s. 34–35.
Paquin valloittaa maailmaa!, 1938. Eeva, nro 9, s. 24–27.
Pariisi on jälleen muodin kuningatar, 1945. Hopeapeili, marraskuu, s. 18–19.
Parisin muotia, 1938. Eeva, nro 2, s. 26–27.
Pukeudu kauniista – varo muotia, 1938. Suomen Kuvalehti, nro 41, 1572–1573.
Ranskalainen muoti muistaa matkustusta ja maanteitä, puistokatuja ja kaupunkielämää, 1947. Muotikuva, nro 2, s. 5.
Silvia, 1956. Syysmuodin kolme magneettia. Suomen Kuvalehti, nro 35, s. 26–27.
Sopii tyttärelle, mutta ei äidille – ja päinvastoin, 1945. Muotikuva, nro 1, s. 8–9.
Suomen Kuvalehti, 1956. Nro 45, s. 47.
Talvikausi vaatii vierailu- ja juhlapukuja, 1945. Hopeapeili, lokakuu, s. 20.
Tyttömäisen naisellista. Vanhoja muodin piirteitä uusiutuneina, 1946. Hopeapeili, tammi-kuu, s. 21.
Uusia aiheita ja siroa koruttomuutta, 1946. Muotikuva, nro 1, s. 8–9.
Valkoista ja mustaa, 1955. Suomen Kuvalehti, nro 10, s. 35.
Yksinkertaisuuden kauneutta, 1948. Suomen Kuvalehti, nro 47, s. 13.

Aikalaiskirjallisuus ja -lehdet

- Aarnio, Rauha, 1953. Hajakuvia viime taideteollisuusnäyttelystä. Kuva, nro 1, s. 16–17.
Albers, Josef, [1963] 1982. Albers färglära. Om färgens inverkan på varandra. Översättning K. G. Nilson. Stockholm.
Alkaako uusi kausi idän ja lännen suhteissa, 1956. Suomen Kuvalehti, nro 22, s. 28–29.
Alkusyksyn ohjelmalehti, 1944. Kuva, nro 10, s. 16–17.

- Baudelaire, Charles, [1857] 2011. Pahan kukat. Suom. Antti Nylén. Turku.
- Baudelaire, Charles: Modernin elämän maalari. Teoksessa: Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Toim. Jaakko Lintinen. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki 1989, s. 24–64.
- Benjamin, Walter: Pariisi 1800-luvun pääkaupunki. Teoksessa: Moderni/postmoderni. Lähökohtia keskusteluun. Toim. Jussi Kotkavirta & al. Jyväskylä 1986, s. 43–60.
- Boijer-Poijärvi, Wille, 1953. Dali modernin taiteen vapahtaja? Taiteen maailma, nro 1, s. 7–9, 20.
- Bonsdorff von, Henrik & al, 1954. Lehdistön matrikkeli: 1954. Helsinki.
- Breton, André, 1945. Le Surréalisme et la peinture. Suivi de Genèse et perspective artistiques du surréalisme et de Fragments inédits. New York.
- Breton, André, [1937] 2010. Hullu rakkaus. Suom. Janne Salo. Turku.
- Breton, André: Anthologie de l'humour noir. Teoksessa: Oeuvres complètes. Osa 2. Etablie par Marguerite Bonnet. Paris [1935] 1992, p. 863–1176.
- Breton, André: Qu' est-ce que le surréalisme [1934]. Teoksessa: Oeuvres complètes. Osa 2. Etablie par Marguerite Bonnet. Paris 1992, p. 225–262.
- Breton, André, [1928] 2007. Nadjä. Suom. Janne Salo. Turku.
- Breton, André: Manifeste du surrealisme. Teoksessa: Oeuvres complètes. Osa 1. Etablie par Marguerite Bonnet. Paris [1924] 1988, p. 311–346.
- Brummer, Arttu: Suomen taidekäsitystä ja taideteollisuudesta. Teoksessa: Suomen taiteen vuosikirja 1943. Toim. Ludvig Wennervirta & Y. A. Jäntti. Helsinki 1943, s. 72–85.
- Cannelin, Helle, 1935. On tarpeellista, että nainen oppii ammatteja. Kotiliesi, nro 19, s. 734–735.
- Dali Estate, 2005. Dali 1904–1989. Översättning Läsförlaget AB. Viken.
- Dali, Salvador, [1952] 1991. Neron päiväkirja. Suom. Kimmo Pasanen. Kolmas painos. Helsinki.
- Dali, Salvador, 1962. Salvador Dalis hemliga liv. Del 2. översatt av Arne Häggqvist. Malmö.
- Damstén, Birger, 1961. Stockmann sadan vuoden aikana. Helsinki.
- Damstén, Birger, 1937. Kauppahuone Stockmann viidenkahdeksatta vuoden vaiheet. 1862–1937. Helsinki.
- Elintilaa suomalaiselle taiteelle, 1950. Suomen Kuvalehti, nro 24, s. 14–15.
- Enäjärvi, Elsa: Albert Kivikas. Nuoti virolainen kertoja. Teoksessa: Tulenkantajat. Nuoren voiman kirjallisen piirin albumi. Toim. Martti Haavio & Erkki Wadenström. Porvoo 1925, s. 49–64.
- Enäjärvi, Elsa: Nuoren voiman lyyrikoita. Teoksessa: Tulenkantajat. Nuoren voiman kirjallisen piirin albumi. Toim. Martti Haavio & Erkki Wadenström. Porvoo 1924, s. 22–48.
- Flaubert, Gustave, [1857] 2005. Rouva Bovary. Toinen painos. Suom. Anna-Maija Viitanen. Helsinki.
- Freud, Sigmund, [1900] 1999. Unien tulkinta. Suom. Erkki Puranen. Viides painos. Jyväskylä.

- Gripenberg, Ole, 1950. Millaisesta rakennuksesta haen itselleni asunnon. Kotiliesi, nro 16, s. 519–521.
- Hämäläinen, Helvi: Suomalainen maalari aikakautemme maailmantunteen kuvastajana. Teoksessa: Suomen taiteen vuosikirja. Toim. Ludvig Wennervirta & Y. A. Jäntti. Porvoo 1945, s. 131–138.
- Ilmari, Leena, 1954. Timo Sarpaneva lähikuvassa. Suomen Kuvalehti, nro 6, s. 16–17.
- Ismien paraati maalaustaiteessa, 1947. Taiteen maailma, nro 6, s. 12–13.
- Ivalo, Mielikki: Seuratapojen ohjeita. Teoksessa: Jokaisen naisen kirja. Toim. Lempi Torppa. Kuudes painos. Helsinki 1948, s. 155–219.
- Jäämaa, Ilmari: Nuori virta. Hiukan Nuoren Voiman Liitosta. Teoksessa: Tulenkantajat. Nuoren voiman kirjallisen piirin albumi. Toim. Martti Haavio & Erkki Wadenström. Porvoo 1924, s. 9–19.
- Kandinsky, Wassily, [1918] 1985. Kuvataiteen toisinajattelija. Suom. Ekaterina Nikkilä. Helsinki.
- Kangas, Elna, 1933. Pukeudu hyvin. Pukeutumis- ja vaatteidenhoito-opas. Helsinki.
- Kauhanen, Sylvi, 1930. Ansioäiti ja Suomen tulevaisuus. Kotiliesi, nro 21, s. 920–921, 946.
- 'Kiinan muuri' – surrealistinen näytelmä 1949. Kuva, nro 2, s. 18–19.
- Koivisto, Kerttu, 1943. Kolme vuotta on jo oltu korttikannalla. Säännöstelymme historiaa. Kotiliesi, nro 1, s. 14–15.
- Lhote, André, 1934. Maalaustaiteen nykysuunnan puolustusta. Suomen Kuvalehti, nro 47, s. 1664–1665.
- Lindqvist, Margit, 1930. Matkailusta ennen ja nyt ja erittäinkin automatkoista. Suomen Kuvalehti, nro 24, s. 1096–1099.
- Lindström, Aune, 1945. Taiteemme väsymystilan tuotteita taidenäyttelyissä syyskaudella 1944. Taiteen maailma, nro 1, s. 6–7.
- Lorentzo, Waldemar, 1945. Surrealismi on kuin katolinen rippi: se kirjoittaa ihmisen sisimmän ja salatuimman. Taiteen maailma, nro 11–12, s. 38–39.
- Maailmanpulan päätte ei ole vielä sivuutettu, 1931. Keskipohjanmaa, 11.6., s. 1.
- Margueritte, Victor, [1922] 1978. La Garçonne. Le troisième dépôt. Paris.
- Mitä varten?, 1922. Ultra. Kirjallistaiteellinen aikakauslehti, nro 1, s. 1–2.
- Mäkilä, Otto, 1945. ”Ei ole helppoa olla meikäläinen moderni maalari”, sanoo taiteilija Otto Mäkilä. Taiteen maailma, nro 3, s. 10–11.
- Naisasia tienhaarassa, 1959. Viuhka, nro 4, s. 14–15.
- Nyky-Saksan maalareita ja kuvanveistäjiä, 1940. Suomen Kuvalehti, nro 51–52, s. 1444–1445.
- Okkonen, Onni: Mihin suuntaan? Teoksessa: Suomen taiteen vuosikirja 1944. Toim. Ludvig Wennervirta & Y. A. Jäntti. Helsinki 1944, s. 5–12.
- Ollonqvist, Mary, 1930. Suomalainen taidekäsityö juhlii. Suomen Käsityön Ystävät 50-vuotias. Kotiliesi, nro 22, s. 971–973, 989.
- Orvokki ja Klaus Scheherazadessa, 1946. Taiteen maailma, nro 5, s. 5.

- Paavolainen, Olavi, [1932] 1961. Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa. Kolmas painos. Helsinki.
- Paavolainen, Olavi, [1929] 1961. Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita. Kolmas painos. Helsinki.
- Palola, Katri & Palola, Eino, 1937. Huoleton retki läpi Ranskan. Hämeenlinna.
- Partio, Airi, 1957. Huomispäivän kaupunki Berliinin Interbau-näyttelyn antamien esimerkkien mukaan. Kotiliesi, nro 17, s. 952–955, 994.
- Pietinen, Otso: Symbolistista valokuvausta. Kuva 1948, nro 12, s. 2.
- Rautiainen, K: Turun taide-elämä vapaussodan jälkeen. Teoksessa: Suomen taiteen vuosikirja. Toim. Ludvig Wennervirta. Helsinki 1942, s. 70–76.
- Reijonen, Tuula, 1943. Kaksi kotimaista näytelmäuuuutta. Luutnantti Antola ja professori Paracelsus esittäytyvät. Kuva, nro 4, s. 10–11.
- Retkeile sekä ruumiin että sielun terveydeksi. Hopeapeili, kesäkuu, s. 8–9.
- Saarimaa: Romanttinen kaipaus. Teoksessa: Tulenkantajat. Nuoren voiman kirjallisen piirin albumi. Toim. Martti Haavio & Erkki Wadenström. Porvoo 1924, s. 108–112.
- Salvador Dalin surrealistiset korut ovat suomalaista yritteliäisyyttä, 1952. Taiteen maailma, nro 9, s. 10–11.
- Schiaparelli, Elsa, 1954. Shocking Life. London.
- Setälä, Salme, 1930. Huonekalumietteitä taideteollisuusnäyttelyn johdosta. Kotiliesi, nro 1, s. 8–11, 29.
- Sevón-Rosenbröijer, Gurli, 1928. Nio dagar i Paris. Helsingfors.
- Simmel, Georg, [1895–1917] 2005. Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917. Suom. Tiina Huuhtanen. Helsinki.
- Simmel, Georg, [1923] 1986. Muodin filosofia. Suom. Antti Alanen. Helsinki.
- Spira, Irja, 1989. Pariisin taivaan alla. Suomalaisen lehtinaisen ’muistelluksia’. Helsinki.
- Spira, Irja, 1944. Pariisin taidesalongissa sodan keskellä. Suomen Kuvalehti, nro 8, s. 244.
- Steiner, Rudolf, [1923] 1988. Pedagogiikka ja taide. Suom. Kaisu Virkkunen. Tampere.
- Suomen taiteen vuosikirja, 1945. Helsinki.
- Taiteen maailma 1945. Nro 2, s. 14–15.
- Talouselämämme horoskooppi, 1939. Suomen Kuvalehti, nro 37, s. 1402–1403.
- Tanskan ja Ranskan nykytaidetta, 1946. Suomen Kuvalehti, nro 51–52, s. 28.
- Teatteri, kirjallisuus, musiikki, elokuvat, 1940. Kuva, nro 1, s. 20–21.
- T., H., 1941. Naisia isänmaan asialla. Turun naiset huoltotyössä. Hopeapeili, helmikuu, s. 12–13.
- Tämän päivän ryijy, 1952. Taiteen Maailma, nro 7–8, s. 18–19.
- Ulkomaan tapahtumia v. 1929, 1930. Keskipohjanmaa, nro 2, s. 2.
- Urheilleva Eeva ennen ja nyt, 1931. Suomen Kuvalehti, nro 51–52, s. 2140–2141.
- Vehmas, Einar J: Taiteemme nykyisyys. Teoksessa: Suomen taiteen vuosikirja. Helsinki 1946, s. 12–35.

- Viljanen, Lauri: Ruotsin vanha ja uusi lyriikka. Mitä läntinen naapurimme on meille merkinnyt ja merkitsee. Teoksessa: Tulenkantajat. Nuoren voiman kirjallisen piirin albumi. Toim. Martti Haavio & Erkki Wadenström. Porvoo 1924, s. 77–86.
- Voionmaa, Väinö, 1943. Kansakunnallinen yksimielisyys. Kotiliesi, nro 1, s. 6–7.
- Waltari, Mika & Lauri, Olavi, [1928] 1982. Valtatiet. 2. painos. Helsinki.
- Waltari, Mika: Syöksy tuntemattomaan. Otto Mäkilä – turkulainen totuudenetsijä. Teoksessa: Suomen taiteen vuosikirja. Toim. E. J. Vehmas & Y. A. Jäntti. Porvoo 1946, s. 146–158.
- Wennervirta, Ludvig: Suomen taiteen tie. Teoksessa: Suomen taiteen vuosikirja. Toim. Ludvig. Helsinki 1942, s. 5–18.
- Willms, Johannes, 1997. Paris Capital of Europe. From the Revolution to the Belle Epoque. Transl. by Eveline Kanes. London.
- Zola, Emile, [1883] 2011. Naisten paratiisi. Suom. Ossi Lehtiö. 5. painos. Hämeenlinna.

Tutkimuskirjallisuus

- Aaltonen, Sirkku & Jänis, Marja: Näytelmäkäännökset suomalaisen teatterin lähteenä. Teoksessa: Suomenoskirjallisuuden historia. Osa 1. Toim. H. K. Riikonen & al. Helsinki 2007, s. 264–278.
- Aho, Tuomo & Mänttari, Pia: Tietokirjallisuuden suomennoksista 1900-luvulla. Teoksessa: Suomenoskirjallisuuden historia. Osa 1. Toim. H. K. Riikonen & al. Helsinki 2007, s. 553–565.
- Ahtola-Moorhouse, Leena: Maalaustaide vuosisadan alkupuolen pyörteissä. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 414–417.
- Ahtola-Moorhouse, Leena: Kuvanveisto 1900–1950. Teoksessa: Ars Suomen taide. Osa 5. Toim. Salme Sarajas-Korte & al. Keuruu 1990, s. 244–269.
- Aikasalo, Päivi, 2000. Seuratkaamme järkevää ja terveellistä muotia. Naisten pukeutumishanteet ja vaatevalinnat 1920-luvulta 1960-luvulle. Helsinki.
- Alasuutari, Pertti: Toisen tasavallan pyhät arvot ja niiden rapautuminen. Teoksessa: Koti, kylä, kaupunki. Toim. Kirsi Saarikangas & al. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 4. Helsinki 2004, s. 258–267.
- Alberti, Leon Battista, 1998. Maalaustaiteesta. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki.
- Anscombe, Isabelle, 1991. Arts & Crafts Style. Oxford.
- Anttonen, Erkki, 2006. Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää. Helsinki.
- Anttonen, Erkki: Edvard Richter. Teoksessa: Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Helsinki 1997, s. 83–101.
- Bagh von, Peter, 2007. Sininen laulu. Itsenäisen Suomen taiteiden tarina. Helsinki.

- Bagh von, Peter, 2005. Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja. Helsinki.
- Bagh von, Peter, 2004. Elokuvan historia. Kolmas painos. Helsinki.
- Barnard, Malcolm, 2007. Fashion as Communication. 2nd edition. London.
- Barral i Altet, Joan Xavier, 1996. Kreikan ja Rooman taide. Toim. José Milicua. Suom. Sula-mit Reenpää. Julkaisusarjassa: Maailman taiteen kirjasto. Helsinki.
- Barthes, Roland, 1990. The Fashion System. Transl. by Matthew Ward & Richard Howard. 2nd edition. London.
- Baudot, Francois, 2001. Fashion & Surrealism. Transl. by David Wharry. Paris.
- Baudot, Francois, 1997a. Poirer. Translated by Caroline Beamish. London.
- Baudot, Francois, 1997b. Elsa Schiaparelli. Translated by Jane Brenton. London.
- Beevor, Anthony & Cooper, Artemis, 2009. Pariisi miehityksen jälkeen 1944–1949. Suom. Markku Pääkkilä. Helsinki.
- Bengtsson, Niklas: Kuolema ja mystiikka. Aino Kallaksen novellit Seitsemän neitsyttä ja Rampatyön rukous toisen tietoisuudentilan kuvaajina. Teoksessa: Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista. Toim. Auli Viikari. Helsinki 1998, s. 123–135.
- Bond, Cay, 2002. Bordel de Mode. Kläder som kultur och personligt uttryck. Stockholm.
- Bonsdorff von, Bengt, 2007. Villa Carlstedt. En krögar- och konstnärsfamilj med sommar-nöjen. Helsingfors.
- Bonsdorff von, Pauline: Kahdentuva nainen. Estetiikka naisihmisen työnä. Teoksessa: Kau-neuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan. Toim. Pauline von Bons-dorff & al. Helsinki 2002, s. 313–339.
- Bradley, Fiona, 1997. Surrealism. London.
- Buckley, Cheryl & Fawcett, Hilary, 2002. Fashioning the Feminine. Representation and Women's Fashion from the Fin de Siècle to the Present. London.
- Bäcksbäck, Christina & al: Taidekäsityö. Teoksessa: Ars Suomen taide. Osa 3. Toim. Salmé Sarajas-Korte & al. Keuruu 1989, s. 150–183.
- Carriere, Massimo & al, 2004. Ilmaisun kiihkeä laboratorio. Sarjassa: Pinx, maalaustaiteen mestareita. Suom. Eija Kämäräinen. Helsinki.
- Caws, Mary Ann, 2004. Surrealism. London.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, 1990. Surrealism. Translated by Vivian Folkenflik. New York.
- Clarke, Adele, 2005. Situational Analysis. Grounded Theory After the Postmodern Turn. San Francisco.
- Crane, Diana, 2000. Fashion and its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing. London.
- Davis, Fred, 1994. Fashion, Culture and Identity. Chicago.
- Descharnes, Robert, 1985. Salvador Dali. Translated by Eleanor R. Morse. New York.
- Eco, Umberto: Kauneuden uskonto. Teoksessa: Kauneuden historia. Toim. Umberto Eco. Suom. Pekka Tuomisto. Helsinki 2008, s. 329–360.
- Eldridge, Richard, 2009. Johdatus taiteen filosofiaan. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki.

- Elovirta, Arja: Asetelmien hiljainen elämä. Teoksessa: Pinx, maalaustaide Suomessa. Siveltimen vetoja. Toim. Helena Sederholm & al. Porvoo 2003, s. 16–23.
- Elovirta, Arja: Vaikutteet ja intertekstuaalisuus. Teoksessa: Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Helsinki 1998, s. 239–250.
- English, Bonnie, 2007. *A Cultural History of Fashion in the 20th Century. From the Catwalk to the Sidewalk.* Oxford.
- Estorick, Salome, 1979. *Erté's Theatrical Costumes in full color.* New York.
- Etherington-Smith, Meredith, 1993. *Dali. Översättning Elisabeth Helms.* Stockholm.
- Evans, Caroline & Thornton, Minna, 1989. *Women & Fashion: a New Look.* London.
- Ewing, Elizabeth, 2001. *History of 20th Century Fashion. Fourth Edition.* New York.
- Fewster, Derek: Muinaisuuden merkitys kansakunnan muodostamisessa. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 55–65.
- Fiedler, Jeannine & Feierabend, Peter, 2000. *Bauhaus. Översättning Sven Vahlne & al.* Köln.
- Finnilä, Anna: Muotivillityksiä ja kestohyödykkeitä. Teoksessa: Hulluja päiviä, huikeita vuosia. Stockmann 1862–2012. Toim. Markku Kuisma & al. Helsinki 2012, s. 229–284.
- Fiske, John, 1992. Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. Tampere.
- Forsen, Anette: Saksalaisia kulttuuriyhteyksiä. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 190–191.
- Fukai, Akiko & al., 2002. *Fashion. A History from the 18th to the 20th Century.* Köln.
- Gale, Matthew, 2002. *Dada & Surrealism.* New York.
- Gingsburg, Madeleine, 1988. *Art Deco Costumes by George Barbier.* London.
- Glaser, Barney, 1978. *Advances in the Methodology of Grounded Theory. Theoretical sensitivity.* San Francisco.
- Hagelstam, Wenzel & Hämäläinen, Pirkko, 2004. *Uusi antiikkikirja 1900–1980.* Helsinki.
- Halliwell, Martin, 2006. *Transatlantic Modernism. Moral Dilemmas in Modernist Fiction.* Edinburgh.
- Halmesvirta, Anssi: Idän kansa lännessä. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 78–85.
- Haltia, Mia, 2011. *Otto Mäkilä. Punainen levoton kipinä.* Turku.
- Hapuli, Ritva, 2003. *Ulkomailla. Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin.* Helsinki.
- Hapuli, Ritva: ”Ja huulissa pari pisaraa verta”: Vampyyri kohtalokkaan naisen kuvastossa. Teoksessa: Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 113–131.
- Hautamäki, Irmeli, 1997. *Marcel Duchamp. Identiteettiä ja teos tuotteina.* Tampere.
- Hebdige, Dick, 1993. *Subculture. The Meaning of Style. Fifth Edition.* London.

- Heikkilä-Rastas, Marjatta, 2003. Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta. Jyväskylä.
- Henrikson, Alf, 1991. Antiikin tarinoita 1–2. Suom. Maija Westerlund. Toinen painos. Helsinki.
- Hentilä, Seppo: Itsenäinen Suomi idän ja lännen välissä. Väli-Euroopan maa. Teoksessa: Suomi outo pohjoinen maa?. Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin. Toim. Tuomas Lehtonen. Porvoo 1999, s. 86–117.
- Honour, Hugh & Fleming, John, 1992. Maailman taiteen historia. Kolmas painos. Suom. Marja Itkonen-Kaila & Raija Mattila. Helsinki.
- Hyppönen, Tarja: Kahlaajien ”Aaltoslainen kauneusihanne”. Teoksessa: Wäinö Aaltonen 1894–1966. Toim. Heidi Pfäffli. Turku 1994, s. 46–50.
- Härmänmaa, Marja: Kivinen tie Roomaan. Klassismin myötä- ja vastoinkäymiset Mussolinin Italiassa. Teoksessa: Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Toim. Marja Härmänmaa & Timo Vihavainen. Jyväskylä 2000, s. 140–176.
- Hökkä, Tuula: Sodan groteski – sodan kritiikki. Irja Sallan matka- ja sotapäiväkirja 1943–1944. Teoksessa: Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista. Toim. Auli Viikari. Helsinki 1998, s. 27–48.
- Ihatsu, Anna-Marja, 1996. Craft, Art or Design? In pursuit of the changing concept of craft. Joensuu.
- Immonen, Kari: Uusi kulttuurihistoria. Teoksessa: Kulttuurihistoria - Johdatus tutkimukseen. Toim. Kari Immonen & al. Helsinki 2001, s. 11–25.
- Immonen, Kari, 1996. Historian läsnäolo. Turku.
- Immonen, Kari & al: Kaksikymmenluku – oliko sitä? Teoksessa: Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 7–17.
- Junttila, Marja: Vilho Lampi 1898–1936. Teoksessa: Vilho Lampi 1898–1936. Toim. Marja Junttila. Oulu 1998, s. 9–106.
- Kaartinen, Marjo: Tutkimus prosessina. Teoksessa: Historian kirjoittamisesta. Toim. Marjo Kaartinen & Anu Korhonen. Turku 2005, s. 167–204.
- Kahnweiler, Daniel-Henry & al, 1973. Picasso 1881–1973. Translated by Mary Whittall. London.
- Kalela, Jorma: Historiantutkimus ja jokapäiväinen historia. Teoksessa: Jokapäiväinen historia. Toim. Jorma Kalela & Ilari Lindroos. Helsinki 2001, s. 11–25.
- Kalha, Harri, 2005. Tapaus Magnus Enckell. Vammala.
- Kalha, Harri: Muotoilun moderni sankaritarina. Teoksessa: Koti, kylä, kaupunki. Toim. Kirsi Saarikangas & al. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2004a, s. 108–113.
- Kalha, Harri: Muotoilu valtaa arjen. Teoksessa: Koti, kylä, kaupunki. Toim. Kirsi Saarikangas & al. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2004b, s. 346.

- Kalha, Harri, 1997. Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kulta-
kausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit. Jyväskylä.
- Kallio, Rakel: Historiaa kuvissa. Teoksessa: Pinx, maalaustaide Suomessa. Suuria kertomuk-
sia. Toim. Helena Sederholm & al. Porvoo 2001a, s. 220–229.
- Kallio, Rakel: Posliininukkeja ja outoja katseita. Teoksessa: Pinx, maalaustaide Suomessa.
Arki- ja pyhäpuvussa. Toim. Helena Sederholm & al. Porvoo 2001b, s. 148–149.
- Kallio, Rakel: Kuinka kansallinen nero rakennetaan – Onni Okkosen suhde Väinö Aalto-
seen. Teoksessa: Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta.
Toim. Pertti Karkama & al. Helsinki 1999a, s. 130–147.
- Kallio, Rakel: Manierasta ajan tyyliin. Tyylin käsitteen historiallista tarkastelua. Teoksessa:
Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere 1999b, s. 19–58.
- Kallio, Rakel: Tyyli – taiteen näennäinen itsestäänselvyys. Teoksessa: Katseen rajat. Taidehis-
torian metodologiaa. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Toinen painos. Helsinki
1998a, s. 59–74.
- Kallio, Rakel: Suoraan asiaan – piirteitä Signe Tandefeltin kriitikontyöstä. Teoksessa: Ku-
vataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-
Leena Paloposki. Sarjassa: Kirjoituksia taiteesta. Osa 2. Helsinki 1998b, s. 10–19.
- Kallio, Rakel: Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki. Onni Okkonen taidekriittikkona. Teok-
sessa: Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittiköä. Toim. Ulla Vihanta &
Hanna-Leena Paloposki. Helsinki 1997, s. 57–81.
- Kantola, Janna & Riikonen, H. K.: Käännösten merkitys suomalaiselle modernismille. Teok-
sessa: Suomennoskirjallisuuden historia. Osa 1. Toim. H. K. Riikonen & al. Helsinki
2007, s. 446–460.
- Karjalainen, Tuula: Ulos maailmaan. Teoksessa: Koti, kylä, kaupunki. Toim. Kirsi Saarikan-
gas & al. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 4. Helsinki 2004, s. 129–135.
- Karkama, Pertti: Elmer Diktonius, eurooppalainen avantgardisti. Teoksessa: Vampyyrinai-
nen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdolli-
suus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 195–226.
- Kervanto Nevanlinna, Anja: Kaupungit modernisoinnin moottoreina. Teoksessa: Oma maa
ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kult-
tuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 342–367.
- Keskinen, Mikko: Teksti ja konteksti. Teoksessa: Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsittei-
tä. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkälä-Puumala. Kolmas painos. Helsinki
2008, s. 91–116.
- Kettunen, Pauli: Tekniikka, kulttuuri ja työläisen sielu. Kasvatustieteilijä Aksel Rafael Kur-
jen reaktionääri modernismi. Teoksessa: Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suo-
malaisesta aatemaailmasta. Toim. Pertti Karkama & al. Helsinki 1999, s. 216–246.
- Kivilaakso, Sirpa, 2008. Lumometsän syli. Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923. Jyväskylä.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin, 2006. Surrealism. Translated by Isabel Varea. Köln.

- Koivisto, Hannele: Kaksi Amerikkaa. Suomenkielisten kulttuuripiirien suhde amerikkalaisuuteen 1920-luvulla. Teoksessa: Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalaisen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 38–60.
- Koivunen, Anu: Vieras nainen tuli taloon ja muita sukupuolijuonia. Niskavuoren naiset ja 1930-luvun kulttuurikriisi. Teoksessa: Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. Helsinki 1999, s. 264–310.
- Koivunen, Anu: Näkyvä nainen ja ”suloinen pyöritys”. Naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun suomalaisessa elokuvajournalismissa. Teoksessa: Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 169–194.
- Kolbe, Laura: Eurooppa, Itämeri, Suomi. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 28–40.
- Konttinen, Riitta: Kuvataide suomalaisuuden ja muokaluuden puristuksessa. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 395–401.
- Konttinen, Riitta: naistaitelijan dekadentti naiskuva. Teoksessa: Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki 1998, s. 84–94.
- Kopisto, Sirkka, 1997. Moderni chic nainen. Muodin vuosikymmenet 1920–1960. Helsinki.
- Korhonen, Anu: Historiallisia kertomuksia. Teoksessa: Historian kirjoittamisesta. Toim. Marjo Kaartinen & Anu Korhonen. Turku 2005a, s. 41–72.
- Korhonen, Anu: Mitä kulttuuri merkitsee. Teoksessa: Historian kirjoittamisesta. Toim. Marjo Kaartinen & Anu Korhonen. Turku 2005b, s. 73–122.
- Korhonen, Anu: Toimivista käsitteistä. Teoksessa: Historian kirjoittamisesta. Toim. Marjo Kaartinen & Anu Korhonen. Turku 2005c, s. 123–166.
- Korhonen, Teppo: Hauska ja hyödyllinen vapaa-aika. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 121–125.
- Korhonen, Teppo: Perhe käymistilassa. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003b, s. 214–218.
- Kormano, Riitta: Juoksijapatsas nuoren kansakunnan vertauskuvana. Teoksessa: Wäinö Aaltonen 1894–1966. Toim. Heidi Pfaffli. Turku 1994, s. 51–55.
- Kortelainen, Anna, 2010. Eri kivaa! Onerva – kaupungin naiset 1910. Helsinki.
- Kortelainen, Anna, 2005. Päivä naisten paratiisissa. Helsinki.
- Kortelainen, Anna, 2003. Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa. Helsinki.
- Kortelainen, Anna, 2002. Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo. Helsinki.

- Koskennurmi-Sivonen, Ritva, 2008. Muotitaiteilija Riitta Immonen – vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan. Helsinki.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva, 2002. Salonkimuoti lehdistössä. Atelien Riitta Immonen kuvissa ja teksteissä 1945–1985. Sarjassa: Artefakta 12. Hamina.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva: Helsingin muotisalongit. Teoksessa: Visio ja taito. Suomalaisen muodin viisi vuosikymmentä. Toim. Marianne Aav & al. Helsinki 2001, s. 5–8.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva: Vaatetus, pukeutuminen ja muoti – ero ja erottamattomuus. Teoksessa: Vaatekirja. Toim. Ritva Koskennurmi-Sivonen & Anna-Mari Raunio. Helsinki 2000, s. 1–16.
- Koskimäki, Paula: Mahdollisuuksien valtatiet. Teoksessa: Vampyyrinainen ja Kenkkuinien sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 227–242.
- Kotkavirta, Jussi: Moderni, antimoderni ja myöhäismoderni klassismi. Teoksessa: Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Toim. Marja Härmänmaa & Timo Vihavainen. Jyväskylä 2000, s. 62–88.
- Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa: Modernin maailman tuleminen. Teoksessa: Moderni/post-moderni. Lähtökohtia keskusteluun. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Jyväskylä 1986, s. 7–36.
- Kruskopf, Erik, 2010. Valon rakentajat. Suomalaista kuvataidetta 1940–1950-luvuilta. Helsinki.
- Kruskopf, Erik: Design och konsthantverk 1945–1990. I verk: Konsten i Finland. Redaktion: von Bonsdorff & al. Andra upplagan. Helsingfors 1998, s. 350–362.
- Kujanen, Kirsti & al, 2003. Pinx, maalaustaiteen mestareita. Kirkon ja kuninkaan kunniaksi. Suom. Eija Kämäräinen. Porvoo.
- Kunnas, Tarmo: Maurras ja klassismin politiikka. Teoksessa: Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Toim. Marja Härmänmaa & Timo Vihavainen. Jyväskylä 2000, s. 278–293.
- Kurvinen, Heidi: Muistelmat lähteenä. Teoksessa: Historiallinen elämä. Biografia ja historiantutkimus. Toim. Heini Hakosalo & al. Helsinki 2014, s. 132–150.
- Kuparinen, Eero: Tavoitteena loistava menneisyys – klassismi Hitlerin Saksassa. Teoksessa: Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Toim. Marja Härmänmaa & Timo Vihavainen. Jyväskylä 2000, s. 177–215.
- Kupiainen, Reijo, 1997. Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitysten jäljillä. Helsinki.
- Kuusamo, Altti: Yksityiskohdan teoria. Teoksessa: Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere 1999, s. 59–98.
- Kuusamo, Altti, 1996. Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli, ikonografia. Tampere.
- Lappalainen, Piippa & Almay, Mirja, 1996. Kansakunnan vaatekattajat. Helsinki.
- Lappalainen, Päivi: Jotakin vanhaa, jotakin uutta. Naisen subjektiviteetin rakentuminen L. Onervan Mirdjassa ja Aino Kallaksen Sudenmorsiamessa. Teoksessa: Vampyyrinainen ja Kenkkuinien sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 151–168.

- Lehmann, Ulrich, 2000. *Tigersprung. Fashion in Modernity*. London.
- Levanto, Yrjänä: Kriitikon ristiretki. Ludvig Wennervirran ideologinen taidekritiikki. Teoksessa: Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä. Toim. Ulla Vihanta & al. Helsinki 1997, s. 29–56.
- Levanto, Yrjänä, 1991. Kirjoitetut kuvat. Ludvig Wennervirran taidekäsitys. Helsinki.
- Lévi-Strauss, Claude, 1966. *The Savage Mind*. Chicago.
- Lewenhaupt, Lotta, 2003. *Modeboken 1900–2000*. Andra upplagan. Stockholm.
- Lilja, Saara, 1990. *Antiikkia ja myyttejä*. Helsinki.
- Lindgren, Liisa: Muistomerkkien Suomi. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 385–394.
- Lindgren, Liisa: Carl-Johan af Forselles – intellektuelli eturintamassa. Teoksessa: Kuvataidekritiikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Sarjassa: Kirjoituksia taiteesta. Osa 2. Helsinki 1998, s. 118–133.
- Lindgren, Liisa: Eila Pajastie. Journalisti modernismin 'kenttätöyläisenä'. Teoksessa: Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Helsinki 1997, s. 147–166.
- Lipovetsky, Gilles, 2002. *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*. Transl. by Catherine Porter. 3rd edition. Princeton.
- Lyytikäinen, Pirjo: Kirjallisuus tienhaarassa – suomalaisuus ja nykyajan haasteet. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 294–305.
- Lyytikäinen, Pirjo: Dekadenssi – rappion runous. Teoksessa: Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki 1998a, s. 7–15.
- Lyytikäinen, Pirjo: Kansa ja dekadenssi. Eino Leinon Sota valosta. Teoksessa: Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki 1998b, s. 32–57.
- Lönnqvist, Bo, 2008. *Maktspel I kläder. Om det osynligas kulturella anatomi*. Jyväskylä.
- Mackrell, Alice, 2005. *Art and Fashion. The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*. London.
- Maddox, Conroy, 1988. *Salvador Dali. Eksentrisyys ja nerous*. Suom. Lea Teittinen-Walter. Köln.
- Maffesoli, Michel, 1995. *Maaailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Suom. Mika Määtänen. Tampere.
- Malmberg, Raili: Yleislehtien kuohuvat vuodet 1934–1980. Teoksessa: Suomen lehdistön historia 8. Yleisaikakauslehdet. Toim. Päiviö Tommila. Kuopio 1991a, s. 107–190.
- Malmberg, Raili: Naisten ja kotien lehdet aikansa kuvastimina. Teoksessa: Suomen lehdistön historia 8. Yleisaikakauslehdet. Toim. Päiviö Tommila. Kuopio 1991b, s. 191–292.
- Martin, Richard, 1996. *Fashion and Surrealism*. 3rd edition. London.
- Maunula, Leena: Taideteollisuuden funktionalismin synty 1910–1940. Teoksessa: *Ars Suomen taide*. osa 5. Toim. Salme Sarajas-Korte & al. Keuruu 1990, s. 158–173.

- Maunula, Leena: Taideteollisuuden järjestäytymisen aika 1870–1910. Teoksessa: *Ars Suomen taide*. osa 4. Toim. Salme Sarajas-Korte & al. Keuruu 1989, s. 183–200.
- Mauriala, Vesa, 2005. Uutta aikaa etsimässä. Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla. Helsinki.
- McGirk, Tim, 1990. Gala – Salvador Dalin muusa. Suom. Jaana Lahtinen. Helsinki.
- Megaw, Ruth & Megaw, Vincent, 1990. *Celtic Art. From its beginnings to the Book of Kells*. London.
- Meinander, Henrik: Puhdas ja terve ruumis. Teoksessa: *Koti, kylä, kaupunki*. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 4. Toim. Kirsi Saarikangas & al. Helsinki 2004, s. 436–451.
- Michele de, Girolamo: Uusi kohde – Uusi esine. Teoksessa: *Kauneuden historia*. Toim. Umberto Eco. Suom. Pekka Tuomisto. Helsinki 2008, s. 361–380.
- Mikkeli, Heikki: Tornin pidot – korkokuva 30-luvusta. Teoksessa: *Ajan paineessa*. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. Helsinki 1999, s. 16–39.
- Mukvagh, Jane, 1988. *Vogue. History of 20th Century Fashion*. London.
- Mälikalli, Maija: Johdanto. Teoksessa: *Esine ja aika*. Materiaalisen kulttuurin historiaa. Toim. Maija Mälikalli & Riitta Laitinen. Helsinki 2010, s. 9–33.
- Mäkinen, Katriina: Ihmeellinen kone – haave uudesta ihmisestä. Teoksessa: *Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna*. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 18–37.
- Néret, Gilles, 2000. *Tamara de Lempicka*. Translated by Michael Scuffil. London.
- Nikula, Riitta: Klassismi maailmansotien välisen ajan suomalaisessa arkkitehtuurissa. Teoksessa: *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa & al. Jyväskylä 2000, s. 315–343.
- Nikula, Riitta: Rakennustaiteen 1920- ja 1930-luku. Teoksessa: *Ars Suomen taide*. osa 5. Toim. Salme Sarajas-Korte & al. Keuruu 1990, s. 86–157.
- Nokela, Leena, 2004. *Sisustustyyli antiikista nykyaikaan*. Kuudes painos. Helsinki.
- Nummelin, Rolf: *Måleri och grafik 1918 – CA 1960. I verket: Konsten i Finland. Från medeltid till nutid*. Redaktion: Bengt von Bonsdorff & al. Andra upplagan. Helsingfors 1998, s. 293–313.
- Ojanperä, Riitta, 2010. *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide*. Helsinki.
- Ojanperä, Riitta: *Elämä ja taide. Näkökulmia Einari J. Vehmaksen taidearvosteluun*. Teoksessa: *Kirjoituksia taiteesta*. Suomalaisista kuvataidekriittikoita. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Helsinki 1997, s. 115–145.
- Ollila, Anne: Maallistuva aika: aikakäsitys 1800-luvun lopussa. Teoksessa: *Hetkiä historiasa*. Toim. Henri Terho. Toinen painos. Turku 2003, s. 181–190.
- Osma de, Guillermo, 1994. *The Life and Work of Mariano Fortuny*. Second edition. London.
- Paloposki, Hanna-Leena: ”Taiteen pitää olla sanoma ihmiseltä toiselle.” Aune Lindströmin lehtikirjoitukset taiteesta. Teoksessa: *Kuvataidekriittikoita, taide-elämän vaikuttajia ja*

- valistajia. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Sarjassa: Kirjoituksia taiteesta. Osa 2. Helsinki 1998, s. 44–59.
- Platon: Pidot. Teoksessa: Platon – teokset. Kolmas osa. Suom. Marianna Tyni. Helsinki [384 eKr.] 1979, s. 83–141.
- Pulliainen, Ukri: Taide ja yhteiskunta. Teoksessa: Taide ja kauneus. Johdatus estetiikkaan. Toim. Arto Haapala & Ukri Pulliainen. Helsinki 1998, s. 105–126.
- Rajakari, Päivi: Sigrid Schauman. Taidemaalari ja taidearvostelija. Teoksessa: Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Helsinki 1997, s. 103–113.
- Ranki, Kristina: Pariisinkävijöitä ja frankofiliaa. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 402–408.
- Reitala, Aimo: Maalaustaide 1918–1940. Teoksessa: Ars Suomen taide. Osa 5. Toim. Salme Sarajas-Korte & al. Keuruu 1990, s. 222–243.
- Rekola, Simo: Kääntäminen toisen maailmansodan aikana ja heti sen jälkeen. Teoksessa: Suomennoskirjallisuuden historia. Osa 1. Toim. H. K. Riikonen & al. Helsinki 2007, s. 426–444.
- Riikonen, H. K.: Maakuntain häviö. Antiikin dekadenssi 1800-luvun historiallisissa romaaneissa. Teoksessa: Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki 1998, s. 58–83.
- Ringbom, Sixten: Sen eklekticism och rationalism under 1920-talet. I verket: Konsten i Finland. Från medeltid till nutid. Redaktion: Bengt von Bonsdorff & al. Andra upplagan. Helsingfors 1998a, s. 269–278.
- Ringbom, Sixten: Symbolism, syntetism och Kalevalastil. I verket: Konsten i Finland. Från medeltid till nutid. Redaktion: Bengt von Bonsdorff & al. Andra upplagan. Helsingfors 1998b, s. 216–227.
- Rojola, Lea: ”Konsa susi olen, niin suden tekojakin teen”. Uuden naisen uhkaava seksuaalisuus Aino Kallaksen Sudenmorsiamessa. Teoksessa: Vampyyrinainen ja Kenkuinnien sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus. Toim. Tapio Onnela. Helsinki 1992, s. 132–150.
- Rosenlöf, Anna-Mari: Esikuvia ja etsijöitä – Otto Mäkilä Turun koulun modernismin tulkina. Teoksessa: Otto Mäkilä. Punainen levoton kipinä. Toim. Mia Haltia. Turku 2011, s. 13–30.
- Saarenheimo, Kerttu, 2001. Elina Vaara. Lumotusta prinsessasta itkuvirsien laulajaksi. Helsinki.
- Saarenheimo, Kerttu, 1984. Katri Vala aikansa kapinallinen. Helsinki.
- Saarenheimo, Kerttu, 1966. Tulenkantajat. Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla. Helsinki.
- Saarikangas, Kirsi: Metsän reunalla: Suomen rakentaminen 1900-luvulla. Teoksessa: Koti, kylä, kaupunki. Toim. Kirsi Saarikangas & al. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 4. Helsinki 2004a, s. 22–61.

- Saarikangas, Kirsi: Tavaratalo: ihmisten ja unelmien kohtauspaikka. Teoksessa: Koti, kylä, kaupunki. Toim. Kirsi Saarikangas & al. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 4. Helsinki 2004b, s. 316–318.
- Saarikangas, Kirsi: Tila, konteksti ja käyttäjä. Arkkitehtonisen tilan, vallan ja sukupuolen suhteista. Teoksessa: Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere 1999, s. 247–298.
- Salmela, Mikko: Eino Kaila ja Erik Ahlman 1930-luvun poliittis-yhteiskunnallisen kehityksen kulttuurifilosofisina tulkitsijoina. Teoksessa: Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. Helsinki 1999, s. 169–193.
- Salmi, Hannu: Esplanadilta Tukkihoelle – elokuvan maisema ja kansallinen omakuva. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 452–461.
- Salo, Merja, 2005. Muodin ikuistajat. Muotivalokuvaus Suomessa. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme, 1966. Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895. Helsinki.
- Sarje, Kimmo: Varhainen modernismi, aatteita ja vaikutteita. Teoksessa: Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi. Toim. Susann Vihma & al. Porvoo 2009, s. 10–49.
- Savelainen, Hannele: Ole Kandelin 1920–1947. Teoksessa: Ole Kandelin 1920–1947. Abstraktio, kukka ja kuolema. Toim. Hannele Savelainen & Tiina Penttilä. Espoo 2008, s. 6–84.
- Seeling, Charlotte, 2001. Muoti. Suunnittelijoiden vuosisata 1900–1999. Suom. Kirsi Niemi & Riitta Huovila. Köln.
- Shead, Richard, 1989. Ballets Russes. London.
- Sharkey, John, 1979. Celtic Mysteries. The Ancient Religion. 2nd edition. London.
- Sinisalo, Soili: 1940-luvun uudet tuulet. Teoksessa: Pinx, maalaustaide Suomessa. Siveltimen vetoja. Toim. Helena Sederholm & al. Porvoo 2003, s. 34–39.
- Siukonen, Jyrki: Made in Silence? On Words and Bricolage. Teoksessa: On Not Knowing: How artists think. Toim. Elizabeth Fisher & Rebecca Fortnum. London 2013, s. 88–97.
- Smeds, Kerstin, 1996. Helsingfors–Paris. Finland på världsutställningarna 1851–1900. Helsingfors.
- Steele, Valerie, 2006. Paris Fashion. A Cultural History. Second Edition. Oxford.
- Sternau, Susan A., 1996. Art Nouveau. Spirit of the Belle Epoque. New York.
- Stewen, Riikka: Symbolistisia suuntauksia 1890-luvulla. Teoksessa: Pinx, maalaustaide Suomessa. Suuria kertomuksia. Toim. Helena Sederholm & al. Porvoo 2001, s. 232–245.
- Stewen, Riikka: Perspektiivi: (post-) modernin diagnostiikan alkeita. Teoksessa: Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere 1999, s. 99–114.
- Strauss, Anselm, 1993. Qualitative Analysis For Social Scientists. 7th edition. Cambridge.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet, 1990. Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques. London.
- Suhonen, Pekka, 1996. Rooli ja kohtalo. Helsinki.

- Sulamaa, Kaarle, 2009. Lotat, uskonto ja isänmaa. Lotat protestanttis-nationalistisina nunnina. Helsinki.
- Sureda, Joan: Egypti. Teoksessa: Varhainen taide. Esihistoria, Egypti, Lähi-Itä. Toim. José Milicua. Suom. Sulamit Reenpää. Julkaisusarjassa: Maailman taiteen kirjasto. Helsinki 1996, s. 113–256.
- Swinglehurst, Edmund, 1996. Salvador Dali. Exploring the Irrational. New York.
- Syrjälä, Leena: Elämäkerrat ja tarinat tutkimuksessa. Teoksessa: Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. Toim. Raine Valli & Juhani Aaltola. Jyväskylä 2015, s. 257–270.
- Tarasti, Eero, 1990. Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmistä. Helsinki.
- Teittinen, Sanna: Moninainen modernismi. Teoksessa: Ole Kandelin 1920–1947. Abstraktio, kukka ja kuolema. Toim. Hannele Savelainen & Tiina Penttilä. Espoo 2008, s. 108–113.
- Tiitta, Allan: Suomi tutuksi suomalaisille ja ulkomaalaisille. Teoksessa: Oma maa ja maailma. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 3. Helsinki 2003, s. 88–98.
- Tirranen, Hertta, 1955. Suomen taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltoseen. Elämäkertoja. Helsinki.
- Uimonen, Minna: Modernin terveydenhoidon ruumiinkulttuurit. Teoksessa: Koti, kylä, kaupunki. Sarjassa: Suomen kulttuurihistoria. Osa 4. Toim. Kirsi Saarikangas & al. Helsinki 2004, s. 452–458.
- Uino, Ari: Kuvalehtien kehitys yleisaikakauslehdiksi 1918–1934. Teoksessa: Suomen lehdistön historia 8. Yleisaikakauslehdet. Toim. Päiviö Tommila. Kuopio 1991, s. 79–106.
- Utrio, Kaari, 2006. Suomen naisen tie. Pirtistä parlamenttiin. Helsinki.
- Uzzani, Giovanna, 2010. Surrealismi. Sarjassa: Kuvataiteen maailma. Suom. Play sounds and words. Firenze.
- Valjakka, Timo, 2009. Modernin kahdet kasvot. Helsinki.
- Valkonen, Markku: Birger Carlstedt. Teoksessa: Pinx, maalaustaide Suomessa. Siveltimen vetoja. Toim. Helena Sederholm & al. Porvoo 2003, s. 70–74.
- Valkonen, Markku, 2001. Kultakausi. Seitsemäs painos. Helsinki.
- Valkonen, Olli: Olavi Paavolainen ja kuvataide. Kirjallista taidekriittikää 1920–1940. Teoksessa: Kuvataidekriittikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Sarjassa: Kirjoituksia taiteesta. Osa 2. Helsinki 1998a, s. 60–75.
- Valkonen, Olli: Kirjallista taidekriittikää. Jarno Pennanen. Teoksessa: Kuvataidekriittikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Sarjassa: Kirjoituksia taiteesta. Osa 2. Helsinki 1998b, s. 76–89.
- Valkonen, Markku & Valkonen, Olli, 1985. Suomen taide. Vastakohtien aika. Osa 5. Helsinki.

- Vehkalahti, Kaisa: Jazz-tyttö ja naistenlehtien siveä katse. Teoksessa: Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta. Toim. Kari Immonen & al. Helsinki 2000, s. 130–168.
- Veivo, Harri & Huttunen, Tomi, 1999. Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin. Helsinki.
- Vihanta, Ulla: Otto Mäkilän intentioista, taiteesta ja taidetta koskevista ajatuksista. Teoksessa: Otto Mäkilä. Punainen levoton kipinä. Toim. Mia Haltia. Turku 2011, s. 49–70.
- Vihanta, Ulla: Sisälle huoneeseen – syvälle ihmiseen. Teoksessa: Pinx, maalaustaide Suomesa. Siveltilmen vetoja. Toim. Helena Sederholm & al. Porvoo 2003, s. 24–29.
- Vihanta, Ulla: Turun koulun perustaja Edwin Lydén taideteoreetikkona ja kuvataidekriitikona. Teoksessa: Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita. Toim. Liisa Lindgren & al. Sarjassa: Kirjoituksia taiteesta. Osa 3. Helsinki 2001, s. 9–34.
- Vihanta, Ulla: Kivettyneitä ihanteita. Klassismi Suomen sotienvälisessä kuvataiteessa. Teoksessa: Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Toim. Marja Härmänmaa & al. Jyväskylä 2000a, s. 344–371.
- Vihanta, Ulla: Paul Delvaux – enigma, hiljaisen tilan ja unen arkkitehti. Teoksessa: Paul Delvaux 12.10.2000–31.01.2001. Toim. Minerva Keltanen. Helsinki 2000b, s. 14–24.
- Vihanta, Ulla: Antero Rinne: individualismin ja subjektiivisuuden puolustaja. Teoksessa: Kuvataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia. Toim. Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki. Sarjassa: Kirjoituksia taiteesta. Osa 2. Helsinki 1998, s. 20–43.
- Vihanta, Ulla, 1992. Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide. Helsinki.
- Vihavainen, Timo: Stalinistinen klassismi. Teoksessa: Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Toim. Marja Härmänmaa & Timo Vihavainen. Jyväskylä 2000, s. 216–253.
- Vänskä, Annamari, 2006. Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus. Sarjassa: Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Toim. Renja Suominen-Kokkonen. Helsinki.
- Walford, Jonathan, 2008. Forties Fashion. From Siren Suits to the New Look. London.
- Walker, John, 1983. Portraits: 5,000 Years. New York.
- Watson, Linda, 2004. 20th Century Fashion. 100 Years of Style by Decade and Designer, in Association with Vogue. New York.
- Weill, Alain, 2000. Parisian Fashion. La Gazette du Bon Ton 1912–1925. Paris.
- Weyers, Frank, 2000. Salvador Dali. Elämä ja tuotanto. Suom. Paula Järvinen. Köln.
- White, Palmer, 1995. Elsa Schiaparelli: Empress of Paris Fashion. London. .
- Ylimartimo, Sisko, 1998. Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot. Rovaniemi.

Lehdet

Evans, Caroline, 1999. Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject. *Fashion Theory*, issue 1, p. 3–29.

Elektroninen aineisto

Arkkitehtiesittely, s.a. <http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=3825>. Päivitysaikaa ei merkitty. Tulostettu 5.8.2008. Paperituloste tekijän hallussa.

Ekdahl, Karin, 2014. Halmstadsgruppens historia. <http://www.mjellbykonstmuseum.se/halmstadgruppen>. Päivitysvuosi 2014. Luettu 10.10. 2014.

Flander, Outi, s.a. Suuria juhlapukuja. Suomen kansallismuseon kokoelmista. 1850–1980. <http://www.nba.fi/juhlapukuja/juhlapuku24.htm>. Päivitysaikaa ei merkitty. Tulostettu 25.8.2008. Paperituloste tekijän hallussa.

Hyytiäinen, Nina & Tähtinen, Juhani, 2008, s. a. Historian tutkimus ja lähteet. <http://www.enorssi.fi/enorssi-verkosto/virno/virno-1/kashisnet>. Päivitysaikaa ei merkitty. Tulostettu 28.1.2014. Paperituloste tekijän hallussa.

Summary

The method employed in this study is Adele Clarke's figure analysis, which is based on grounded theory. The theory functions as an umbrella, enabling me to interpret a variety of elements in the examined dresses. My research relates to the realms of art and fashion. I present categories of surrealist clothes designed by Finnish fashion designers. In the first category I analyse neoclassicism, bowties, butterflies, and trompe-l'oeil within surrealist visual art and fashion. The pictures take the reader back to the 1930s. I also examine German National Socialists' thoughts on art and fashion. In the second category I analyse the visibility of surrealism in art and fashion both in Paris and in Finland. The pictures prompt us to elaborate on the surrealists' portrayal of women. The third category takes us to the middle of the Second World War and to the beginning of the ensuing era of peace. In the fourth category I discuss the way in which surrealists dress the different genders into another's clothes. Another point of interest is using garments as a mask. The pictures usher in the 1950s. I finish the study by linking the results with certain grounded theory diagrams and Fred Davis's fashion cycle model.

The 1930s–1950s experience included cities with their art cafés, flâneurs, and department stores. Paris was the hub of European city life, art, and fashion. This made it attractive to foreign artists, fashion designers, and tourists. Its avenues were fringed with inexpensive cafés, where artists assembled. Finnish fashion designers travelled to the city every year to see the latest in fashion and to get ideas – perhaps also to experience the world by being part of it.

City life à la Paris was hardly noticeable in Finland, which had just recently gained independence and experienced a civil war. We were still building a unified culture according to the national ideal of the Fennomans dating back to the 1800s. The related discussions juxtaposed national with international and countryside with city. Cities were considered foreign and decadent in terms of national values. Although international metropolitan culture was shunned in Finland, new customs gradually spread to the country.

Fashion manifested the era in that it formed a visual display characterizing the streets of a metropolis. Sidewalks became public stages where flâneurs were

both players and spectators, directing the interest toward fashionable clothing. The more high-strung the era was, the faster the trends in fashion varied, because the need for change that underlies fashion increased in step with tension. Fashion became manifested in haute couture.

Paris lost its status as the capital of fashion during the Second World War, when a part of France was occupied by the Germans. Although Western major cities and Paris competed for the status of fashion capital, in Finland Paris and haute couture were seen as the source of fashion even after the war.

The dresses designed by Finnish fashion designers displayed surrealism's pattern poem theory, where two unlike elements united against a shared background. Bowties, butterfly, bird, plant, and sea bibelots combined with neo-classicism. When making clothes with surrealist graphics, the applicable techniques included distorted scale, naïve art, pastiche, and trompe-l'oeil. Elsa Schiaparelli designed her surrealist clothes on the basis of the same techniques. In terms of bibelots, the clothes designed by Finnish fashion designers were more subdued than those of Schiaparelli.

The bibelots used in dresses represent fashion designers' views on society. This was an era of democratization. Surrealist dresses were designed for upper- and middle-class urban women with a fixed income. This might imply that like Schiaparelli, also Finnish fashion designers wanted to promote equality.

Although surrealism was avoided in Finland, perhaps surrealist bibelots were accepted in Finnish fashion designers' clothes because they originated in nature: In Finnish art, depiction of nature dates back to 18th-century romanticism and Sakari Topelius, who is considered to be the father of the national nature and landscape imagery. There was an intention to rid Finnish art of surrealism, even though the symbolism preceding surrealism had been valued at the turn of the century. Finnish design and architecture were subject to austere functionalism, and therefore the imagery of surrealism was perhaps considered too decorative.

Those fashion designers who followed Finnish art life received hints of surrealism from expressionism, the literary-artistic group Tulenkantajat (Flame Bearers), and the Surrealists of Turku. The substratum of surrealism – urban culture and alienation from roots – grew slowly in Finland: Urban culture did not get a real foothold in the country until after the Second World War. Surrealism arrived in the country little by little and partly unrecognized because people lacked the language skills necessary to learn about its philosophy.

Fashion designers keep abreast of the latest events to get new ideas. Parisian fashion had a strong influence on Finnish clothing industry because our opera-

tors were directly connected to Paris through correspondents and the annual trips of fashion designers. This made it possible for us to learn the imagery of surrealism, even with lacking knowledge of its philosophy. As for the dresses examined in this study, the surrealist features were subdued but clearly distinguishable.

Fashion designers actively produce new meanings through their work, which translates into bricolage. They are not always aware of the entire spectrum of meanings conveyed by their artwork. It is unlikely that our fashion artists experimented on the surrealist stream of consciousness technique. Presumably, not even Schiaparelli participated in surrealist sessions, but worked on premeditated subjects instead. In a Europe shocked by war, bricolage provided a means to participate in societal discourse. The amount of surrealist clothes remained small in Finland, indicating that surrealism entered the country as a trend that never developed into a full-fledged fashion.

Henkilöhakemisto

(Ei sisällä viite- ja liitetekstejä, nykytutkijoiden nimiä eikä hakusanoja Eerikäinen, Linda; Ahde-Kjälldman, Aili Salli; Bergman, Nina; Brunow, Marusa; Forsman, Kaarlo.)

Aalto, Aino 107
 Aalto, Alvar 48, 107, 197
 Aalto, Hanna-Maija 107
 Aaltonen, Wäinö 50–51, 111, 224
 Abbot, Berenice 67, 212
 Adrian, Gilbert 188
 Ahlberg, Ida 111
 Aho, Juhani 173
 Albers, Josef 192–193
 Alberti, Leon Battista 27
 Alighieri, Dante 61
 Apollinaire, Guillaume 202
 Aragon, Louis 60, 66, 107, 166
 Arp, Hans (Jean) 170
 Arthur, Jean 188
 Bakst, Leon 55, 113, 125
 Barbier, George 173, 193
 Baudelaire, Charles 28, 57, 61, 67
 Beaton, Cecil 130, 212
 Bellmer, Hans 193
 Benito, Eduardo 212
 Benjamin, Walter 38
 Berard, Christian 217

Bergson, Henri 171
 Bogdanoff, Elisabet 125
 Boijer-Poijärvi, Wille 171
 Botticelli, Sandro 107
 Breton, André 14, 21–22, 39, 56, 59, 61, 66–67, 71, 73, 115, 121, 130, 140, 142, 145, 148, 150, 152, 166, 169, 175, 197, 212, 217
 Broms, Arvid 81, 87, 89, 200
 Brummer, Arttu 136
 Bosch de, Hieronymus 62
 Boucicaut, Aristide 44
 Buñuel, Luis 59, 61, 146
 Cahun, Claude 193
 Camus, Albert 200
 Carlstedt, Birger Jarl 81–82, 88, 168, 200
 Carrington, Leonora 146
 Carter, Howard 79
 Carven, madame, Marie-Louise Carven 218

Chagall, Mark 170
 Chanel, Coco 70, 202, 229
 Chirico de, Giorgio 62, 66, 81, 83, 115, 117, 143, 147, 229
 Cocteau, Jean 40, 69–70, 107, 116, 141, 144, 170, 201, 217
 Corbusier le, Charles Edouard Jeanneret 83
 Craucher, Minna 187
 Crawford, Joan 188
 Dali, Gala 68, 70, 146, 193
 Dali, Salvador 7, 12, 55, 59–62, 67, 70, 83, 89, 107, 115, 130, 141, 143, 146, 151, 170–171, 176, 178, 189, 193, 196, 198, 202, 204, 212, 223
 Dana, Irene 162
 Danielson, Elin 149
 Dardel von, Nils 170
 Darwin, Charles 56
 Delaunay-Terk, Sonia 65, 69, 83

- Delvaux, Paul 61, 119, 124
Dietrich, Marlene 188–189, 208, 219
Dior, Christian 106
Djagilev, Sergei 70
Dostojevski, Fjodor 58
Duchamp, Marcel 62, 64, 69, 168, 193
Dufy, Raoul 65
Duncan, Isadora 173
Edelfelt, Albert 22, 95
Ekeland, Arne 170
Eluard, Paul 61, 166
Enckell, Magnus 192
Enäjärvi, Elsa 75, 142
Ernst, Max 63, 65, 70, 139, 170
Erté, Romain de Tiroff 113
Ertman, Eric 177
Eskola, Kalle 168
Fabergé, Maria Alekseevna 107
Fath, Jacques 130
Fellowes, Reginald 130, 220
Forselles af, Carl-Johan 88
Fortuny, Mariano 55 118 174
Fouquet, Jean 62
Franck, Josef 136
Franck, Kaj 165
Freud, Sigmund 17 59 63 95 141 166 170–171, 190 200 205 229
Friedrich Karl, Hesse-nin prinssi 97
Frisch, Max 201
Gallén-Kallela, Akseli 48 65 138 164 191 195
Garbo, Greta 188
Gaston 181
Giacometti, Alberto 61 203
Giotto di Bondone 62
Goethe von, Johann Wolfgang 171
Gomgrich, Ernst 27
Goncharova, Natalia 65
Gritzay, Siri 154
Grunewald de, Matthias 62
Gullichsen, Harry 169
Gullichsen, Maire 169
Göbbels, Josef 86
Hackzell, Antti 124
Harlow, Jean 188
Hayes, Blanche 69
Hegel, Friedrich 24 27
Hellaakoski, Aaro 142
Hepburn, Katharine 188
Hesnard, Angelo 59
Hitler, Adolf 41 48 53 86 110
Horst, Horst P. 130 145 153 178 212
Hoyningen-Huené, George 212
Hugo, Valentine 146
Hurme, Kirsti 208
Hämäläinen, Helvi 200
Ingman, Katri 149
Itten, Johannes 192–193
Jaakola, Alpo 200
Jacob, Max 40
Johnson, Amy 188
Jones, Bettina 204
Jotuni, Maria 149
Judge, Arline 127
Jylhä, Yrjö 74 80
Kahlo, Frida 61
Kailas, Uuno 76
Kajanus, Robert 138
Kallas, Aino 149 177
Kandelin, Ole 10 81 83 88–89, 116 168 200
Kandinsky, Wassily 65 142 192 198
Kant, Immanuel 27
Karimo, Aarno 50
Kitty, Irma Andersin 209
Kivi, Aleksis 111
Kivikas, Albert 142
Kivikataja, Kaarina 102 125
Kivimaa, Arvi 77
Klee, Paul 62 170 192–193
Klimt, Gustav 65
Kokoschka, Oskar 170
Korpela, Sylvia 155
Kunnas, Sylvi 43 74
Kunnas, Väinö 74
Lacan, Jacques 131
Lecomte, Germaine 129
Leino, Eino 138 245
Lelong, Lucien 162 203
Lempicka de, Tamara 70 113
Lewis, Wyndham 60
Lhote, André 110
Lindström, Aune 167
Linnovaara, Juhani 122 170 178

- Lorentzon, Waldemar 169
 Lydén, Edwin 42 81
 86–88
 Maar, Dora 61
 Magritte, René 61 65 83
 Malevits, Kasimir 65
 Malkine, Georges 40
 167
 Mallarmé, Stéphane 66
 Mannerkorpi, Juha 201
 Manninen, Mauno 201
 Margueritte, Victor 30
 Marx, Karl 38
 Masson, André 62 170
 193
 Matisse, Henri 65
 Maugham, W. Somerset 261
 Merikanto, Oskar 138
 Miller, Lee 67 212
 Miró, Joan 193
 Mondrian, Piet 65
 Montell-Saarnio, Elsa
 165
 Montesquieu, Charles
 de Secondat 24
 Muona, Toini 136
 Mustapää, P., Martti
 Haavio 77
 Mäkilä, Otto 10 13 15 42
 81 87 89 168–169, 178
 194
 Neiglick, Hjalmar 200
 Nemes, Endre 84
 Nerval de, Gérard 62
 Nietzsche, Friedrich 25
 56 171
- Nightingale, Florence
 190
 Nyberg, Sigurd 117
 Nyman, Brita 134
 Okkonen, Onni 48 50
 85–86, 111
 Ollila, Yrjö 74 111
 Olsson, Hagar 77
 Onerva, L., Hilja Oner-
 va Lehtinen 42 149
 Oppenheim, Meret 61
 146
 Osol, Olga 165
 Paavolainen, Olavi 17 24
 29 42 72–75, 78 87 117
 192 198 229
 Pajastie, Eila 88
 Palola, Katri 17 41
 Panofsky, Erwin 28
 Paquin, Jeanne 156 181
 Pater, Walter 64
 Pennanen, Jarno 87–88
 Picabia, Francis 62
 69–70
 Picabia, Gabrielle
 69–70
 Picasso, Pablo 7 12 62
 65 83 114–115, 174–175,
 200 223
 Pimiä, Ilmari 74 80 198
 Platon 145 191–194
 Poe, Edgar Allan 60
 Poirer, Paul 55 69–70,
 79 113 125 139–140, 174
 Ranta, Viljo 168
 Rautiainen, K. 166
 Ray, Man 40 59 61 65 67
 69 130 144 151 212 220
 Régis, Emmanuel 59
- Reverdy, Pierre 140
 Ricci, Nina 181
 Richter, Edvard 86
 Riegl, Alois 28
 Rimbaud, Arthur 57 62
 Rinne, Antero 85 89
 Rodsenko, Alexander 65
 Rouff, Maggy 215
 Runeberg, Walter 118
 Saarimaa 75
 Sade de, Donatien
 Alphonse 58 61
 Saint-Pol-Roux, Paul-
 Pierre Roux 40 59
 Salmelainen, Eino 201
 Sarpaneva, Timo 165
 Sartre, Jean-Paul 39
 200–201
 Sallinen, Tyko 48
 Schopenhauer, Arthur
 171
 Schauman, Sigrid 88
 Schiaparelli, Elsa 7
 12–13, 15 17–18, 52–53,
 68–71, 98 106–107, 109
 115 117 120–136, 143–144,
 150–156, 162–163, 168
 178–180, 187–188, 193
 201–207, 209 212–233
 Segerstråle, Lennart 50
 Sesemann, Elga 168
 Sévon-Rosenbröijer,
 Gurli 17 37–41, 44 106
 230
 Sibelius, Aino 107 246
 Sibelius, Jean 138
 Sillanpää, Frans Eemil
 161

Simmel, Georg 17 31
 46–47, 67 132 161
 Soini, Elsa 149
 Sparre, Eva 65
 Sparre, Louis 65
 Spengler, Oswald 56
 Spira, Irja 17 37 39–41,
 53 167 169 197 227 230
 Stalin, Josef 106 110
 Steiner, Rudolf 192
 Stenberg, Sirkka 160
 Stigzelius, Margareta
 107
 Stjernschantz, Beda 173
 Stravinski, Igor 70
 Ståhlberg, Kaarlo Juho
 97
 Swanson, Gloria 80
 Särkkä, T. J., Toivo
 Jalmari Särkkä 161
 Södergran, Edith 43 77
 Tagore, Rabindranath
 199
 Talvio, Maila 149
 Tandefelt, Signe 88
 Tanguy, Yves 168
 Trotski, Lev 58
 Tynni, Aale 201
 Uccello, Paolo 62
 Vaara, Elina 74 77 80
 146
 Vala, Katri 74 80
 Valentino, Rudolf 68
 Valtonen, Hilja 149
 Vasari, Giorgio 27
 Vehmas, Einari 87 142
 Velde van de, Henri 65
 Vertès, Marcel 70
 Viljanen, Lauri 74 80
 146
 Voltaire, Francois Marie
 Arouet 24
 Vuorela, Einari 77
 Waltari, Mika 43 187
 Wennervirta, Ludvig
 85–86, 112
 West, Mae 68
 Windsor, herttua ja
 herttuatar 162 202
 Wirkkala, Tapio 136 165
 Worth, Charles Frede-
 rick 33
 Wuolijoki, Hella 149
 Wölfflin, Heinrich 28
 Zola, Emile 17 44
 Åkerblom, Maria 187

Kiitos

Kauan tuntuu jo kuluneen ajasta, jolloin istuin kotikaupunkini Kokkolan kirjaston lukusalissa edessäni hyllymetreittäin aikakauslehtiä. Ulkona satoi lunta, oli joulukuu. Nyt on tullut aika saattaa päätökseensä väitöstyöni, jonka parissa olen jo tottunut viettämään lähes jokaisen päivän. Olen nauttinut vanhojen lehtien lukemisesta ja museoiden uumeniin kätkeytyjen pukujen katselusta. Sain tutustua ihmisiin, joita en muutoin olisi koskaan tavannut. Näin suomalaisten muotitaiteilijoiden suunnittelemaa upeita luomuksia, joiden olemassa oloa en edes aavistanut.

Lähtökohtanani suomalaista surrealististyylistä muotia käsittelevään tutkimukseen oli kiinnostus maamme pukeutumishistoriaa kohtaan. Kiitän Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan dekaania ja tiedekuntaneuvostoa, että aiheeni hyväksyttiin. Työni ohjaajana on ollut FT, taidehistorian professori Tuija Hautala-Hirvioja, jota kiitän lämpimästi asiantuntevista ja rakentavista kommentteista. Kiitän myös ohjaajaani TaT, muodin ja vaatetuksen professori Marjatta Heikkilä-Rastasta ja tutkimuksen valvojaa KT, muotoilun tutkimuksen professori Minna Uotilaa. Tutkimuksen esitarkastajia FT, taidehistorian professori Annika Waenerbergia ja FT, taidehistorian tutkijatohtori Sari Kuuvaa kiitän kritiikistä. Työtäni ovat kommentoineet myös TaT, taidehistorian lehtori Sisko Ylimartimo ja FT, muodin tutkimuksen dosentti Ritva Koskennurmi-Sivonen, joille tahdon lausua lämpimät kiitokseni.

Monet kirjastot ja museot ovat auttaneet minua tutkimuksen aikana. Kiitän Helsingin ja Turun yliopistojen kirjastojen henkilökuntaa sekä Kokkolan kaupungin kirjaston henkilökuntaa. Amos Andersonin taidemuseo, Ateneum, Museovirasto, Signe & Ane Gyllenberg -säätio, Suomen kansallismuseo, Suomen käsityön museo, Etelä-Karjalan museo, Kainuun museo, K. H. Renlundin museo – Keski-Pohjanmaan maakuntamuseo, Kuopion kulttuurihistoriallinen museo, Lapin maakuntamuseo, Pohjanmaan museo, Pohjois-Karjalan museo, Pohjois-Pohjanmaan museo, Satakunnan museo, Savonlinnan maakuntamuseo, Turun museokeskus ja Turun taidemuseo ovat auttaneet ongelmien selvittelyssä – lämmin kiitos.

Taloudellisesti työtäni ovat tukeneet Lapin yliopiston rehtori ja taiteiden tiedekunta sekä Jenny ja Antti Wihurin rahasto, joita kiitän lämpimästi. Työni taitosta kiitän Essi Salorantaa ja kannen suunnittelusta Annika Hanhivaaraa. Kiitän myös Aimo Tattaria, joka on kääntänyt työn englannin kieliset osat, ja Sirpa Ovaskaista, joka tarkasti työn kieliasun. Lisäksi tahdon kiittää Paula Kassista ja Marjo Majavaa avusta käytännönasioissa työn loppuvaiheessa. Lopuksi kiitän vanhempiani tuesta.

Kokkolassa 2016

Suvi Sandvik