

Tämä ”pre print” -versio artikkelista ”Muotokuvien merkitys aateliskulttuurissa” teoksessa *Minä en ole minä. Tunnettuja ja unohdettuja muotokuvia*. Sinebrychoffin taidemuseo, Kansallisgalleria, Helsinki 2017, 49–57. Viittaa suoraan julkaistuun artikkeliin.

Johanna Ilmakunnas

Muotokuvien merkitys aateliskulttuurissa

Muotokuva – taiteilijoilla myös omakuva – oli renessanssista alkaen keskeinen länsimaisen taiteen ilmaisukeino. Aristokratia maalautti itsestään muotokuvia, jotka osoittivat tilaajansa hyvää makua, statusta ja elämäntapaa. 1600-luvun Hollannissa vauras porvaristo ripusti seinilleen pienikokoisten maisemien, laatukuvien ja asetelmien lisäksi muotokuvia perheenjäsenistä. 1700-luvulla kaikkialla Euroopassa aateli, säätyläistö, papisto ja vaurastuva porvaristo, joskus myös varakkaat talonpojat, tilasi itsestään, puolisoistaan ja lapsistaan muotokuvat, joissa taiteilijat kuvasivat heidät säätynsä edustajina.

Muotokuvan tuli toimia kuvatun henkilön sielun peilinä, näyttää tämän luonne ja yhteiskunnallinen asema sekä tavoittaa henki ja ilmeikkyys. Muotokuva tavoitteli sosiaalista yhdennäköisyyttä, joka puolestaan ilmensi muotokuvan kohteen statusasemaa. Viittaukset mallin sosiaaliseen, taloudelliseen ja poliittiseen asemaan olivat hienovaraisia ja niiden ymmärtäminen edellytti aikalaisiltakin kulttuuristen konventioiden tuntemista.

Taiteen tärkeänä tehtävänä pidettiin 1700-luvun alusta lähtien pyrkimystä miellyttämiseen. Keskeisiksi määritteiksi nousivat (näennäisen) luonnollinen ja spontaani sulokkuus, kyky ja taito miellyttää katsojaa sekä keveys. Sulava, viehkeä ja täydellinen maalaustaide loi kuvan sulavakäytösisestä, viehkeästä, todellisesta aatelismiehestä ja -naisesta. Huono tai keskinkertainen maalaustaide, kaikki anatominen kömpelyys, jokainen jähmeä ele tai tavoittamatta jäänyt ilme saivat puolestaan niin taiteilijan kuin mallinkin näyttäytymään osaamattomana ja kyvyttömänä asemansa edellyttämiin vaatimuksiin nähden.

Muotokuvan oli tarkoitus antaa mallistaan tämän aseman säätyihanteita vahvistava kuva. Pelkästään kasvojen, vartalon ja eleiden näköisyys eivät riittäneet, vaan vaatteiden, kuvassa olevien esineiden ja taustan oli kuvastettava mallin luonnetta, identiteettiä ja asemaa. Mallin statusta ei tarvinnut 1700-luvulla erikseen painottaa tai nostaa esille, sillä aikalaiset erottivat toisistaan aristokraatin, suurkauppiaan tai tullitarkastajan, joilla kaikilla saattoi olla yllään rokokooajan

samettitakki tai myöhemmin, 1770-luvun lopulta vuosisadan vaihteeseen saakka, kansallisen ruotsalaisen mallin mukainen puku. Samoin heidän rouvansa tai tyttärensä olivat muotokuvissaan pukeutuneet muotipukuihin, jotka olivat samankaltaiset asemasta riippumatta. Säätyerot näkyivät pukujen materiaaleissa ja koristeluissa sekä kampauksessa, koruissa ja muissa asusteissa kuten hatuissa, harsoissa, kukissa, pitseissä ja nauhoissa.

Sosiaalinen erottautuminen oli muotokuvissa esiintyneiden henkilöiden itsensä kannalta tärkeää, sillä heidän muotokuviansa tuli ilmentää juuri heidän statustaan, taitojaan ja harrastuksiaan, olipa kyseessä hoviherra, aatelisupseeri, rovasti, yliopiston professori tai virkamies, tai heidän vaimonsa, tyttärensä ja sisarensa. Miesten sosiaalinen status ja ammatillinen asema ilmaistiin muotokuvissa pukujen leikkauksella ja materiaaleilla, asusteilla sekä esineillä. Naiset kuvattiin miesten muotokuvien pareina, katsomassa vakaina, lukemassa tai käsitöitä tekemässä. Ahkeruus oli erityisesti porvariston ja papiston rouvien hyve, kun taas aristokratian naiset esiintyvät muotokuvissaan myös 1700-luvulla niin muodikkaissa naamiaisasuissa, antiikin jumalattarina, paimentyttöinä tai turkkilaisessa asussa. Puolisoiden muotokuvat saatettiin maalata eri aikaan, mutta ne oli tarkoitus ripustaa vierekkäin ja kuvattujen henkilöiden asentojen, eleiden, pukujen ja värimaailman tuli täydentää toisiaan.

Erilainen rooleilla leikittely ja sukupuolirajojen rikkominen kuului aristokratian elämäntapaan 1700-luvun Euroopassa. Gustaf Lundbergin (1695–1786) pastellimuotokuvassa vapaaherratar Ulrica Fredrica Cedercreutz (1730–1784) on pukeutunut siniseen, kultapunoksin koristettuun takkiin. Kaulassaan hänellä on pieni valkoinen pitsikaulus ja musta silkkihuivi, puuteroidut hiukset on kammattu yksinkertaisella tavalla. Cedercreutz pitelee elegantilla eleellä punoksin ja sulin koristettua mustaa kolmikolkkahattua. Asu on tyypillinen Lundbergin maalaamille aatelismiehille ja porvaristolle, ei aatelisnaisille, ja kasvoja sekä vartalon aavistuksenomaisia muotoja lukuun ottamatta kyseessä voisikin olla miehen muotokuva, sillä mallin sukupuolta ei alleviivata lainkaan. Aatelisnaiset saattoivat toki pukeutua miesten pukuja mukaileviin ratsastusasuihin, mutta Lundbergin maalaamissa muotokuvissa he ovat yleensä korostetun naisellisissa rooleissa: paimentyttöjä, ranskalaisia maalaisneitoja (*en savoyarde*), metsästyksen jumalatar Dianojä tai naamiaisasuisia ylhäisönaisia.

Runoilija, kreivi Gustaf Fredrik Gyllenborgin (1731–1808) muotokuva kuuluu Gustaf Lundbergin hehkuvien pastellein maalaamiin, usein sinitakkisiin siviilimuotokuviiin. Niissä oli hyvin vähän säätyaseman merkkejä, ja Gyllenborgin samettitakin, silkkihiivin ja sen välistä ryöpyävän pitsin sekä käsivarren alla olevan kolmikolkkahatun olisi voinut yhtä hyvin maalata rikkaan

tukholmalaiskauppiaan ylle. Gyllenborgin yllä oleva poimutettu viitta ja taustalla viitteellisesti näkyvä maisema ovat kuitenkin hienovaraisia viittauksia Gyllenborgin runoilijuuteen. Aatelismiesten tavallisimpia säätyattributteja, ritarikuntien merkkejä ja nauhoja ei maalauksessa ole. Sen sijaan Gyllenborgin asento ja ilme ovat asemastaan tietoisien maailmanmiehen.

Viimeistään 1700-luvun alussa muotokuvasta tuli tärkeä tapa liittää perheiden ja sukupiirien jäsenet toisiinsa visuaalisin ja emotionaalisiin kytköksiin. Suuret ja kalliit perhemuotokuvat, joihin kuvattiin useita perheenjäseniä, olivat Pohjolassa harvinaisempia kuin muotokuvaparit puolisoista sekä erikseen tilatut muotokuvat tai miniatyyrimaalaukset pariskunnan lapsista. Perhemuotokuvaan taiteilijat, tilaajat ja mallit saattoivat kuitenkin sisällyttää perhesuhteiden moninaisuuden aivan eri tavalla kuin yhtä henkilöä kuvanneisiin muotokuvaan. Perhemuotokuvaan maalattiin usein myös pienenä kuolleet lapset tai heihin viitattiin esimerkiksi tyhjällä kehdolla. Henri-François Riesenerin (1767–1828) maalauksessa äidistä ja tyttärestä poissaoleva isä, puoliso tai veli on kuvattu tyttären kädessään pitelemään, äidin kaulassa roikkuvaan, miniatyyriin. Näin perheenjäsenten väliset tunnesuhteet korostuvat ja tulevat näkyviksi muotokuvassa. Äidin ja tyttären läheisyyttä korostaa myös tyttären yksinkertainen ja mukava asu sekä intiimi asento, toinen käsi äidin olkapäällä ja toinen tämän rinnalla, nostamassa miniatyyrin näkyviin.

Lapset puettiin pitkään samanlaisiin asuihin kuin aikuiset, ja tytöt ja pojat puettiin molemmat mekkoihin ensimmäisten elinvuosiensa ajan. Lapset kuvattiin muotokuvissa pieninä aikuisina, joilla oli yllään aikuisten muotipuvut, joko yleisemmät ranskalaisen muodin mukaiset vaatekerrat tai joskus 1700-luvun muotokuvagenreihin kuuluneet turkkilaistyylliset asut.

Suhtautumisessa lapseen ja lapsuuteen tapahtui 1700-luvun puolivälin Euroopassa suuri muutos, joka korosti lapsuutta omana ikävaiheenaan. Uudet ajatukset lapsesta yksilönä ja perheenjäsenenä sekä kasvatusteorioitten kirjoitukset lasten kasvatuksesta vaikuttivat myös lasten muotokuvaan. Pienistäkin lapsista alettiin tilata muotokuvia joku yksin tai yhdessä sisarusten kanssa, ja heidät saatettiin esittää leikkimässä tai pelaamassa. Ihanteeksi tuli läheinen suhde lasten ja vanhempien välillä, mitä visualisoitiin maalauksissa ja muissa taiteissa. Säätyläislapsien muotokuvissa oli yhä yleisempää korostaa sisarusten välistä emotionaalista suhdetta kompositiolla, eleillä ja ilmeillä.

Vuosisadan uudet ajatukset lapsuudesta ja lasten kasvatuksesta näkyvät Carl Fredric von Bredan (1759–1818) muotokuvassa, jossa on hänen noin 13-vuotias sisarpoikansa, tuleva liikemies ja säveltäjä Jean Martin de Ron (1789–1817). Nuorukainen on pukeutunut avokaulaiseen paitaan, keltaiseen liiviin ja turkoosinsiniseen leveään vyöhön. Asu ei ole suora kopio aikuisten vaatteista, vaan on epämuodollisempi ja vapaampi. Kun alleviivaten liikkumisen mahdollisuutta, on de Ron

käärinyt paidanhihansa, taivuttanut vasemman kätensä selän taakse ja on ojentamassa oikeaa kättään eteenpäin.

Perhemuotokuvia ripustettiin aristokratian ja säätyläisten kodeissa makuukamareihin, förmaakeihin ja saleihin. Mitä läheisempi sukulaisuussuhde tai intiimimpi ystävyysuhde, sitä yksityisempään tilaan muotokuvat sijoitettiin. Läheisten ystävien, puolisoiden ja lasten muotokuvat riippuivat makuuhuoneissa, kun taas kaukaisempien sukulaisten muotokuvat olivat kirjastoissa, förmaakeissa tai saleissa. 1700-luvun kaupunkipalatsien ja kartanoiden uutuus, ruokasali, oli myös paikka, jota perhemuotokuvat koristivat ruoka-aiheisten asetelmien, metsästysaiheiden tai pastoraalimaalausten lisäksi. Hallitsijan suosiota ja saajansa uskollisuutta kruunulle symboloineet hallitsijamuotokuvat sen sijaan sijoitettiin paikoille, joissa mahdollisimman moni saattoi nähdä ne. Tällaisia tiloja oli aatelin linnoissa ja kartanoissa portaikot, ruokasalit ja salit.

Perheen, suvun ja perhemuotokuvien suuri merkitys aatelis- ja säätyläiskulttuurille näkyy myös siinä että muotokuvia maalautettiin paljon. 1700-luvulla jokainen säätyläinen, jolla oli siihen mahdollisuus, maalautti itsestään, puolisostaan ja myös lapsistaan muotokuvan. Vauraissa aristokraattiperheissä ja suurkauppiaiden parissa muotokuvia maalattiin useita samoista henkilöistä eri ikäisinä. Tavallista oli myös tilata kaikkein tunnetuimpien – ja kalliimpien – muotokuvamaalareiden maalauksista kopioita arvostetuilla, mutta edullisemmilla taiteilijoilla ja konterfeijareilla. Varsinkin aristokratian piirissä oli yleistä maalauttaa muotokuva samasta henkilöstä lapsena, nuorena aikuisena, aikuisena ja ehkäpä vielä kerran vanhuudessa, usein juuri maalausajankohtana muodissa olleen taiteilijan maalaamana. Tämä oli myös tärkeä tapa dokumentoida perheen historiaa tuleville sukupolville.

Vaikka monet säätyläiset, erityisesti naiset ja korkeasti koulutetut aatelisupseerit, olivat taitavia piirtäjiä ja akvarellisteja, eivät he juurikaan tehneet muotokuvia, joita maalasivat poikkeuksesta aikakauden arvostetuimmat taiteilijat. Se sijaan miniatyyrit, joiden merkitys perhe-, ystävyys- ja rakkaussuhteiden ylläpitäjänä oli valtava, olivat töitä, joita myös säätyläiset toteuttivat itse. Miniatuurin pieni koko teki miniatyyrimaalauksista intiimejä esineitä, joita saattoi pitää kädessä, katsella, suudella, kantaa taskussa tai povella, näkyvillä tai kätkettynä.

Miniatyyri onkin selvästi eri tavalla emotionaalinen ja intiimi esine kuin suurempikokoinen muotokuva, joka oli tarkoitettu nähtäväksi, näytettäväksi ja vaikuttavaksi visuaaliseksi kokemukseksi. Miniatuurit olivat aikansa käyttötaidetta, joka tuotettiin nimenomaan kuluttajien tarpeita varten helposti, nopeasti ja suhteellisen edullisesti. Miniatyyri oli erityisen merkittävä

säätyläiskulttuurille siksi, että se toi poissaolevat tai kuolleet perheenjäsenet käsinkosketeltavalla tavalla katsojan tai ikävöijän lähelle.

Valokuvan yleistymisen 1800-luvun puolivälistä alkaen muutti muotokuvien merkitystä sosiaalisena markkóorinä. Muotokuvat olivat yhä edelleen merkittäviä sosiaalisen aseman ja perheyhteyden merkkejä, mutta niitä tilasivat pääasiassa aristokratia ja sivistyneistö. Nousevan keskiluokan piirissä valokuvista ja valokuva-albumeista tuli sukuyhteyden ylläpitäjiä, jotka korvasivat suurelta osin 1700-luvulla kukoistaneet miniatyyrit läheisten ihmisten kuvina, joita kannettiin mukana ja jotka muistuttivat muualla olleista tai kuolleista perheenjäsenistä ja sukulaisista.

Sinebrychoffin taidemuseon ruotsalaisen 1700-luvun ja 1800-luvun alun muotokuvakokoelma on helmi. Kokoelman teokset ovat korkealaatuisia ja aikakaudelle tyypillisiä seurapiirimuotokuvia, joiden maalaajiin kuuluvat Euroopassa kysytyt, kansainvälisen uran luoneet taiteilijat kuten Carl Fredric von Breda, Gustaf Lundberg, Alexander Roslin (1718–1793), Carl Gustaf Pilo (1711–1793) ja Adolph Ulric Wertmüller (1751–1811), samoin kuin Ruotsissa arvostetut ja laajan asiakaskunnan saaneet Krafftin ja Paschin taiteilijaperheet, Pehr Krafft vanhempi (1724–1793) ja hänen lapsensa Pehr (1777–1863) ja Wilhelmina Krafft (1778–1828) sekä Lorentz Pasch vanhempi (1702–1766) ja hänen lapsensa Lorentz (1733–1805) ja Ulrica Fredrica Pasch (1735–1796). Muotokuvien ääreen pysähtymällä 2000-luvun taiteesta kiinnostunut museokävijä saa nähtävilleen yhteiskunnallisia muutoksia ja pysyviä rakenteita, jotka heijastuivat taidemaailmaan: hallitsijamuotokuvien symboliikan, aristokratian ja säätyläisten sukujuuria korostavat jatkumot, sosiaalisen aseman korostamisen, muodikkaat vaatteet ja harrastukset sekä lasten ja lapsuuden kuvaamisen merkityksen vahvistumisen 1700-luvulta lähtien.

Kirjallisuutta

Carolina Brown, *Liksom en herdinna. Litterära teman i svenska kvinnoporträtt under 1700-talet*. Carlssons 2012.

Merit Laine & Carolina Brown, *Gustaf Lundberg 1695–1786. En porträttmålare och hans tid*. Nationalmuseum 2006.

Anna Lena Lindberg, *En mamsell i akademien. Ulrica Fredrica Pasch och 1700-talets konstvärld*. Signum 2010.

K. K. Meinander, *Porträtt i Finland före 1840-talet*. Söderström & co 1931.

Magnus Olausson (red.), *Alexander Roslin*. Nationalmuseum 2007.

Marcia Pointon, *Hanging the head. Portraiture and social formation in eighteenth-century England*. Yale University Press 1993.

Marcia Pointon, *Portrayal and the search for identity*. Reaktion Books 2013.