

VAATTEEN KÄSITTEELLISIÄ MERKITYKSIÄ
AVANTGARDEMUODISSA JA NYKYTAITEESSA

RUUMIIN, TILAN JA TODELLISUUDEN KOHTAAMISIA
KÄSITEVAATTEESSA

Helsingin Yliopisto
Taidehistorian oppiaine
Pro gradu -tutkielma
Ohjaaja: Kirsi Saarikangas
Tekijä: Titus Verhe
Kauppaneuvoksentie 12 A 7
00200 Helsinki
Puh. 0408612718

Tiedekunta/Osasto [x] Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos [x] Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä [x] [x] [x] Författare – Author Titus Johannes Verhe			
Työn nimi [x] [x] Arbetets titel – Title Vaateen käsitteellisiä merkityksiä avantgardemuodissa ja nykytaiteessa. Ruumiin, tilan ja todellisuuden kohtaamisia käsitevaattessa			
Oppiaine [x] Läroämne – Subject Taidehistoria			
Työn laji [x] [x] Arbetets art – Level Pro Gradu -tutkielma		Aika [x] [x] Datum – Month and year 4/2013	Sivumäärä [x] [x] Sidoantal – Number of pages 99
Tiivistelmä [x] [x] Referat – Abstract Tutkielmassa tarkastellaan vaateen käsitteellisiä merkityksiä avantgardemuodissa ja nykytaiteessa. Tutkimuskohteena on ruumiin, tilan ja todellisuuden kohtaamiset käsitevaattessa. Tutkielmassa kysytään, että mikä vaateen merkitys on tai millaisia merkityksiä vaate saa silloin, kun se ei ensisijaisesti ilmennä vaateen perusominaisuuksiksi katsottuja funktionaalisia käyttötarkoituksia? Aineistona on kolmen yhä aktiivisen muotisuunnittelijan ja kolmen yhä aktiivisen taiteilijan vaatteita ja teoksia. Tutkielmassa käsiteltävät muotisuunnittelijat ja heidän teoksensa ovat Hussein Chalayanin (s. 1970): Remote Control Dress, Carol Christian Poell (s. 1966): Lasikuitutakki ja Martin Margiela (s. 1957): Bakteriliivi. Tutkielmassa käsiteltävät taiteilijat ja heidän teoksensa puolestaan ovat Jana Sterbak (s. 1955): Remote Control II ja Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic ja Lucy Orta (s. 1966): Refuge Wear - Habitent. Tutkimusaineistoa ja siinä ilmeneviä käsitteellisiä merkityksiä tarkastellaan kolmessa toisistaan erillisessä aihekokonaisuudessa. Ensimmäinen näistä tutkielmaa jäsentävistä temaattisista kokonaisuuksista on vaateen, ruumiin ja tekniikan suhde. Toinen kokonaisuus on satuttava ja suojaava vaate. Kolmannessa kokonaisuudessa tarkastellaan elävää vaatetta. Tutkielman keskeisen teoreettisen taustan muodostaa muotitutkimuksessa käytettäväksi teoreettiseksi viitekehikseksi vakiintunut fenomenologian pohjalle rakentuva muotiteoria, joka koostuu erilaisista muotia ja vaateesta käsittelevistä tieteellisistä teksteistä. Tutkielmassa sovelletaan monipuolisesti erilaista tieteellistä kirjallisuutta, filosofiaa ja muotikirjoitusta. Tutkielmassa käsitellään ruumista sosiaalisista ja kulttuurisidonnaisista merkityksistä riisuttuna, mutta kuitenkin kokemuksellisesti elettyä ”liharuumiina”, jotta käsitevaateen ja ruumiin suhteesta syntyvät merkitykset olisivat mahdollisimman todennettavia. Tutkielmassa pyritään osoittamaan, että käsitevaate voi muuttaa ja haastaa käsityksiä siitä, mikä ja millainen vaate voi olla. Tutkimuksessa siis todetaan, että avantgardemuodin ja nykytaiteen käsitevaateen merkitykset poikkeavat käyttömuodin vaateen merkityksistä. Samalla käsitellään vaatetta nykyisyyden kuvana ja todetaan, että käyttömuodin vaateen merkitykset ovat vahvasti muotijärjestelmän ohjaamia, kun taas käsitevaateen merkitykset ovat joko itsesyntyisiä tai syntyvät suhteessa ruumiiseen, tilaan tai todellisuuteen. Suomessa ei ole aiemmin tutkittu avantgardemuodin ja nykytaiteen käsitevaateen merkityksiä. Tämän tutkielman kaksi keskeistä havaintoa ovat, että käsitevaatteella voi olla vaatekontekstin ulkopuolisia merkityksiä, jotka voivat olla hyvinkin merkittäviä ja poliittisia ja liittyä niin ruumiiseen kuin vaatetta ympäröivään maailmaan. Toinen havainto on, että vaate on otollinen pinta tai alusta uudelle ruumiiseen tai tilaan liittyville sovelluksille.			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Käsitevaate, ruumis, avantgardemuoti, tila, todellisuus, muotiteoria, Hussein Chalayan, Jana Sterbak, Carol Christian Poell, Lucy Orta, Rei Kawakubo, Martin Margiela,			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällysluettelo

1. Johdanto	4
1.1 Tavoite ja kysymyksenasettelu	4
2. Teoreettinen ja historiallinen tausta	10
2.1 Teoreettinen viitekehys ja monialaisen tutkielman teoreettiset haasteet	10
2.2 Vaateen ominaisuuksista	13
2.3 Ruumiin ominaisuuksista	16
2.4 Taidevaateen historiaa	20
3. Teknovaateen ja ruumiin kohtaamisia	25
3.1 Hussein Chalayan – <i>Remote Control Dress</i>	27
3.2 Jana Sterbak – <i>Remote Control II</i>	33
3.3 Teknovaate loikkana tulevaisuuteen	39
4. Satuttava ja suojaava vaate	41
4.1 Carol Christian Poell – <i>Lasikuitutakki</i>	43
4.2 Lucy Orta – <i>Refuge Wear – Habitant</i>	54
4.3 Kriittinen käsitevaate	59
5. Elävä vaate	60
5.1 Martin Margiela – <i>Bacterial Dress</i>	62
5.2 Jana Sterbak – <i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic</i>	70
5.3 Anatomian ehdot	74
6. Tutkimustulokset ja johtopäätökset	76
Lähdeluettelo	81
Kuvaliite	89

1. JOHDANTO

”Ihon ja vaatteiden välisessä minimaalisessa tilassa piilottelee hyvin tärkeitä kysymyksiä.”¹

1.1 TAVOITE JA KYSYMYKSENASETTELU

Tutkielman aiheena on vaateen merkitykset nykytaiteessa ja toisaalta avantgardistisessa vaatesuunnittelussa. Tutkielman aihealueen ulkopuolelle rajaan kausimuodin, arkisen pukeutumiskulttuurin sekä kostyymit, kuten esimerkiksi teatteripuvustuksen. Kysyn tutkielmassani, että mikä vaateen merkitys on tai millaisia merkityksiä vaate saa silloin, kun se ei ensisijaisesti ilmennä vaateen perusominaisuuksiksi katsottuja funktionaalisia käyttötarkoituksia? Vaatteet ja niiden käyttö on olennainen osa ihmiselämää. Siitä huolimatta vaateen merkitykset ovat hyvin vakiintuneita, muuttumattomia ja vähän kyseenalaistettuja. Käsittelen vaatetta puettuna objektina, joka on vuorovaikutuksessa sekä sen sisäpuolelle rajautuvaan ruumiiseen että ulkopuolella olevaan tilaan.

Taiteen vaate-esitysten ja avantgardistisen vaatesuunnittelun luomusten käsitteleminen samassa tutkimuksessa erityisesti rinnakkain, mutta myös vertailevasti on mielekästä, koska molemmissa on irtauduttu vaateen suunnittelemisen normaaleista ja perinteisistä lähtökohdista, mutta erilaisissa konteksteissa. Tutkielmassa käsittelen sekä taiteen että muodin piirissä tehtyjä vaateteoksia ja vaatteita käsittevaatteina.

Taidevaateen käsitteellä on yleensä tarkoitettu historiallisia taidokkaasti käsin valmistettuja vaatteita ja pukuja ja mahdollisesti myös kostyymeja. Taide- ja pukuhistorioitsija Alice Mackrell on kutsunut taidevaatteeksi taiteessa kuvattuja vaatteita, kuten esimerkiksi maalauksen henkilön yllä olevaa asua.² Historiallisiin pukuihin ja tekstiileihin erikoistunut Melissa Leventon puolestaan määrittelee taidevaateen tekstiilitaiteeksi, jossa keskeisessä asemassa ovat materiaalit, valmistusmenetelmät ja tekijän intohimo taiteen luomiseen.³ Tällaisten luonnehdintojen perusteella taidevaatetta määrittelee ensisijaisesti tekijän taito, käytetyt materiaalit ja historiallisuus.

¹ Lütgens 2011, 93. Tekijän vapaa suomennos. ”Crucial questions lurk in the minimal space between skin and clothing.”

² Mackrell 2005.

³ Leventon 2005, 12.

Lavean rajauksen ongelma on se, että se käsittää sekä pukuhistorialliset että alkuperäiskansojen vaatteet, mutta myös kostyymit ja haute couture -luomukset. Samalla ne luokitellaan selkeästi osaksi sovellettuja taiteita, mikä korostaa taiteen ja vaatesuunnittelun problemaattista rajanvetoa sekä siihen liittyvää institutionaalista kiistaa.⁴ Tutkielmassa käsittelemäni nykymuotoinen taidevaate eli käsitevaate on ajoitettavissa ja määriteltävissä jälkitekollistuneen yhteiskunnan tuotokseksi, jossa on yhdistelty sekä muotoilua että taidetta.⁵ Leventon on myös nostanut esiin, että taidevaatteella voi olla yhteyksiä performanssi- ja käsitetaiteeseen, ja että näissä tapauksissa taidevaate ei välttämättä ole puettavissa.⁶

Käsittelen tutkielmassani avantgardemuodin piirissä toteutettuja konseptivaatteita ja nykytaiteen piirissä luotuja vaateiteoksia. Esimerkkiteosten valitseminen sekä taiteen että muodin piiristä ei ole mielestäni ristiriitaista tai aiheuta ongelmia, koska käsittelemäni vaatteet eivät ole vaatteita perinteisessä mielessä vaan ne liikkuvat taiteen ja muodin marginaalissa. Muotia voi myös pitää elävänä taiteena puettavan ja muuttuvaisen luonteensa vuoksi.⁷ Kaikkia esimerkkiteoksiani yhdistää se, että ne ovat eräänlaisia ideavaatteita – ne ilmentävät jotain suunnittelullista tai taiteellista ajatusta tai visiota. Hussein Chalayan on nimittänyt vaatetta, joka käsitteellistää tai kiteyttää tietyn idean osuvasti monumentiksi ideoille.⁸

Tutkielmassani käytän näistä muun muassa monumenteiksi, konsepti- ja idea- ja taidevaatteiksi kutsutuista vaatteista käsitettä käsitevaate, koska se ilmentää mielestäni parhaiten sitä, millaisista vaatteista on kyse. Käsitevaate-termissä korostuu myös se, että käsittelemäni esimerkkiteokset problematisoivat ensisijaisesti vaatteen lainalaisuuksia samalla tavalla kuin käsitetaide on problematisoinut taiteen lainalaisuuksia. Esimerkkiteoksilleni on yhteistä myös se, että monia niistä voisi vaatekontekstin lisäksi käsitellä yhtä hyvin myös performanssin osana tai installaatiotaiteena. Tutkielmassani tarkastelen niitä kuitenkin yksinomaan vaatteina, koska erityisenä kiinnostuksenkohteenani on vaatteen ja ruumiin välinen suhde sekä siihen liittyvät ja siinä syntyvät merkitykset.

⁴ En käsittele tässä tutkielmassa enempää taiteen ja muodin institutionaalista rajanvetoa, koska se ei ole tutkielman kannalta olennaista.

⁵ Leventon 2005, 8.

⁶ Leventon 2005, 8.

⁷ English 2007, 3.

⁸ Evans 2003, 270.

Mielestäni on myös tärkeää, että teokset on selkeästi tunnistettavissa vaatteiksi, ja että ne ovat muodollisesti lähempänä tyypillisiä ja todelliseen maailmaan pohjautuvia vaatteita kuin eklektisiä tyylejä tai kostyymia, kun tutkitaan vaateen merkityksiä. Olen valinnut käsittelemäni esimerkkiteokset siten, että ne olisivat omassa lajissaan mahdollisimman edistyksellisiä käsitevaatteita. Olen pitänyt tärkeänä myös sitä, että taiteilijat ja vaatesuunnittelijat käsittelemieni esimerkkiteosten takana ovat paneutuneet laajemmin temaattisiin ja käsitteellisiin vaateuksiin. Tämä takaa, että heidän tuotantonsa olisi laaja-alaisemminkin käsiteltäessä relevantti tutkielmani kannalta.

Käsittelen aiheitani analysoimalla tarkasti kuutta erilaista käsitevaatetta. Lisäksi rakennan niitä tukevaa viitekehystä nostamalla esiin muita keskeisesti kyseisiin aihepiireihin liittyviä käsitevaatteita. Esimerkkiteoksia yhdistää se, että se viitekehys ja todellisuus, johon ne sijoittuvat, on nykymuodille ja -vaatteelle vieras. Luvussa kolme tutkin miten vaate, ruumis ja tekniikka kohtaavat esimerkkiteoksissa, jotka ovat Hussein Chalayanin (s. 1970) *Remote Control Dress* ja Jana Sterbakin (s. 1955) *Remote Control II*. Neljännessä luvussa paneudun vaateen ja ruumiin suhteeseen ja siihen millaista problematiikka ja mahdollisuuksia siihen liittyy. Luvussa käsittelemäni esimerkkiteokset ovat Carol Christian Poellin (s. 1966) *Lasikuitutakki* ja Lucy Ortan (s. 1966) *Refuge Wear – Habitent*. Luvussa viisi käsittelen vaatetta kehon toisintona Martin Margielan (s. 1957) käsitevaateen *Bacterial Dress* ja Jana Sterbakin teoksen *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* kautta.

Keskeisenä aineistona ovat siis vaatteet, jotka ensisijaisesti välittävät suunnittelijansa idean tai joissa on vaateen tai vaateen käyttäjän ominaispiirteitä kyseenalaistavia elementtejä ja vasta toiseksi – jos ollenkaan – täyttävät tietyn vaatteelle lähtökohtaisesti ominaisen funktion. Tutkimiani vaatteita määrittää erityisesti käsitteellisyys ja irtiotto normaalin vaateen funktioista. Tutkielmassani keskityn käsitevaatteisiin, joissa taiteilijat ja vaatesuunnittelijat ovat tehneet normaalia vaatetta määrittävistä suojaavista, lämmittävistä ja peittävästä perusominaisuuksista toissijaisia tai merkityksettömiä tai tulkinneet niitä aiemmasta poikkeavilla tavoilla. Kiinnostavimmillaan käsitevaate kyseenalaistaa vaateen merkityksen ja jopa luo ristiriidan vaateen ja käyttäjän välille.

Hypoteesini on, että käsitevaatteella voi olla vaatekontekstin ulkopuolisia merkityksiä, jotka voivat olla hyvinkin merkittäviä ja poliittisia ja liittyä niin ruumiiseen kuin vaatetta ympäröivään maailmaan. Uskon myös, että käsitevaate voi muuttaa ja haastaa käsityksiä siitä, mikä ja millainen vaate voi olla. Lisäksi näkisin, että

käsitevaatteessa korostunee se, että vaate on otollinen pinta tai alusta uudentilaisille ruumiiseen tai tilaan liittyville sovelluksille. Uskoisin myös, että taiteen ja avantgardemuodin käsitevaatteiden merkitykset poikkeavat jossain määrin toisistaan erilaisten esitys- ja luomiskontekstien vuoksi.

Muotivaatteiden suhde nykyisyyteen on hyvin vahva. Vaatetta voidaan tulkita vallitsevan ajanjakson kuvana. Valtaosa muodista ja vaatteista on massamuotia, joka on tehty kulutettavaksi, ja johon liittyy vahvasti ajatus jatkuvasta muutoksesta ja syklisyydestä. Tällainen muoti on ekologisesti ja toisaalta myös tyyllisesti kestäväntöntä massatuotannon ja kuluttajien muodinnälän tyydyttämisen vuoksi. Se ei myöskään ilmennä syvällisempiä ideoita tai synnytä juuri ollenkaan klassikkovaatteen statuksen saavia vaatekappaleita. Käsitevaate liittyy sekä marginaaliseen muotiin että on vastareaktio nykyajan kulutusmuodille. Toki käsitevaate on yhtä sidottu aikaan kuin massamuotikin, mutta käsitteellisuuden taustalta löytyy useasti kiinnostavia ideoita, ajatuksia ja tulkintoja nykyisyydestä ja tulevaisuudesta.

Tässä valossa käsitevaatteet ovat merkityksiltään ja ominaisuuksiltaan monimuotoisempia ja siksi myös kiinnostavampia kuin arkiset käyttövaatteet. Käyttömuodissa vaatteiden merkityksiä pyritään lähinnä rakentamaan tyylien varaan. Yleisen näkemyksen mukaan muodikkaalla pukeutumisella tavoitellaan muun muassa sosiaalista hyväksyntää, statusta ja kuuluvuutta tiettyyn ryhmään. Vaatteiden merkitykset ovat tällöin lähinnä sosiaalisesti, kulttuurisesti ja muotijärjestelmän sisällä rakentuvia eivätkä itsessään vaatteen perusolemukseen kuuluvia. Tämän tutkielman tarkoituksena on sekä pohtia käsitevaatteen erilaisia poikkeavia merkityksiä ja ominaisuuksia että osoittaa millaisia sovellusmahdollisuuksia ja merkitysten kirjo käsitteellisessä vaatesuunnittelussa piilee.

Syy siihen miksi valtaosa käsittelemistäni esimerkkiteoksista edustaa naisille suunnattua muotia tai vaatteita, jotka käsitetään naisille tarkoitetuiksi, johtuu siitä, että valtaosa kokeellisemmasta ja käsitteellisemmästä muodista on tehty naisille ja että muotimaailman suunnittelullinen painopiste on selkeästi naisten muodissa. Miesten korkeamuodin nousu alkoi suuressa mittakaavassa vasta 1980-luvulla, kun siinä alettiin leikitellä pinnalla ja muodolla naisten muodin tapaan, minkä lisäksi tarjolle tuli aikaisempaa rennompia ja tyylytellympiä pukuja.⁹ Taidehistorioitsija Anne Hollander onkin ehdottanut, että naiset ja naisruumis olisivat länsimaisessa kulttuurissa

⁹ de la Haye & Mendes 2010, 245–247.

vastaanottavaisempia vaihtuville muodeille.¹⁰ Tästä syystä naisten muodissa on niin paljon variaatiota ja kokeilevuutta, eikä siinä myöskään pyritä pysyvyyteen.

Olen pyrkinyt valitsemaan tutkimusaihekseni keskenään riittävän erilaiset taiteilijat ja vaatesuunnittelijat, jotta taidevaatteen merkitysten laaja-alainen käsitteleminen olisi mahdollista ja hedelmällistä. Käsittelemän tutkielmassani useampien taiteilijoiden ja vaatesuunnittelijoiden valikoituja töitä, koska mielestäni se palvelee tutkielman tavoitteita paremmin ja mahdollistaa joidenkin yleistävien johtopäätösten tekemisen. Tutkielman rajallinen laajuus asettaa kuitenkin vaatimuksia siinä käsiteltävien esimerkkiteosten määrän suhteen. Tutkimuksen ulkopuolelle rajaan sellaisia taiteilijoita, joille vaatteet ovat pikemmin olleet teoksissa käytettävää materiaalia. Tällaisia taiteilijoita ovat muun muassa Kaarina Kaikkonen, Christian Boltanski, Jannis Kounellis sekä muodin piiristä kuvataiteen kontekstiin siirtynyt Helmut Lang. En myöskään käsittele tutkimuksessani tekstiilitaidetta laajemmassa mielessä, vaan kysymys on yksinomaan vaatteista ja vaate-esityksistä.

Tutkimuskohteenani ovat pääasiallisesti yhä toimivat taiteilijat ja vaatesuunnittelijat. Taustoitan tutkimusaiheittani kuitenkin esimerkeillä varhaisemmista käsitevaatteista ja teen huomioita teosten yhtymäkohdista käyttömuotiin ja historialliseen kontekstiin. Oman tutkielmani aiheen liittäminen erityisesti 1900-luvun alkupuolella alkaneeseen vaatesuunnittelun ja taiteen lähentymiseen auttaa ymmärtämään nykyaikaisen käsitevaatteen taustaa ja lähtökohtia.

Käsittelemän vaatteen ja sitä kantavan ruumiin suhdetta monipuolisesti erilaisista näkökulmista ja teorioista käsin. Suljen kuitenkin pois institutionaalisen näkökulman, jolloin tutkimuksen kannalta keskeistä ei ole tutkia eri diskurssien eli taiteen ja vaatesuunnittelun välistä problematiikkaa tai pohtia sitä, onko muoti taidetta. Pro gradu -tutkielmassani keskeistä onkin vaatteen ontologia erityisesti ruumiillisesta näkökulmasta tarkasteltuna. Vaatteen ontologialla tarkoitan sitä, että mikä on taidevaatteen perimmäinen olemus taiteen ja vaatteen välisessä marginaalissa ja rajapinnassa.

Vaate- ja muotiteoriaa on kirjoitettu varsinkin viimeaikoina varsin paljon, mikä korostuu myös lähdekirjallisuudessani, mutta valtaosa siitä käsittelee vaatetta sosiologian ja kulttuurintutkimuksen viitekehyksissä ja näkökulmista. Tällöin vaatteen merkitykset ovat ulkoapäin rakentuvia tai liitettyjä. Merkittävän panoksen

¹⁰ Hollander 1994, 175–176.

nykytutkimukseen ovat antaneet muun muassa Bradley Quinn, joka on erityisesti perehtynyt muodin, tekniikan ja arkkitehtuurin suhteeseen ja vaatteen uusiin muotoihin. Lisäksi esimerkiksi Joanne Entwistle ja Elizabeth B. Wilson ovat tehneet merkittävää työtä kartoittaessaan pukeutumiseen ruumiillisuutta. Samalla esimerkiksi Caroline Evans on pyrkinyt muotitutkimuksessaan yhdistämään useita erilaisia lähestymistapoja ja metodeja, ja sillä tavoin onnistunut yhdistämään vaate- ja muotitutkimuksen aikaisemmin varsin toisistaan etäänntyneitä diskursseja.¹¹

Muotitutkija Theresa M. Winge on tehnyt huomion, että syvällistä tieteellistä tutkimusta ruumiin ja vaatteen välisestä vuorovaikutuksesta on tehty vain vähän.¹² Tutkimuksen puute johtuu hänen mukaansa osittain siitä, että tällainen tutkimus osuu ruumis- ja vaate- tai muotitutkimuksen väliseen marginaaliin.¹³ Toinen merkittävä syy vähäiseen tutkimukseen aiheesta on se, että muotiin ja vaatteisiin suhtaudutaan akateemisessa maailmassa yleisesti ottaen väheksyvästi ja niiden tutkimista pidetään tarpeettomana.¹⁴ Suomalaisessa taidehistoriassa ei toistaiseksi ole juurikaan kirjoitettu nykyvaatesuunnittelusta, eikä ainakaan laajemmin taiteilijoiden tekemistä vaatekappaleista.

Tutkimusaihe on myös ajankohtainen, koska vaatteiden funktiot ovat esimerkiksi teknisen kehityksen seurauksena muuttumassa. Tekninen vaate voi esimerkiksi olla vuorovaikutuksessa käyttäjänsä kanssa. Se voi myös palvella tiettyä tarkoitusta, kuten esimerkiksi parantaa käyttäjänsä näkyvyyttä valojen tai pinnoitteiden avulla. Toisaalta erilaisten kehotyypin, ruumiillisten rajoitteiden ja ruumiillisuuden tutkiminen vaateteoksissa tarjoaa myös toisen erilaisen ja kiinnostavan linjan.

Luvussa kaksi avaan sitä viitekehystä, jossa tulen käsittelemään ja analysoimaan esimerkkiteoksia. Aloitan kertomalla alaluvussa 2.1 tutkielman teoreettisesta kontekstista ja pohdin siihen liittyviä haasteita. Sen jälkeen taustoitan alaluvuissa 2.2 ja 2.3 ruumiin ja vaatteen piirteitä ja ominaisuuksia niiltä osin kuin tutkielman kannalta on tarpeellista. Alaluvussa 2.4 kerron käsitevaatteen historiasta 1900-luvulla ja korostan sitä, miten käsitevaatteen merkitykset ovat muuttuneet sinä aikana ja miten nykytilanteeseen on päädytty. Luvut kolme, neljä ja viisi alalukuineen ovat

¹¹ Evans yhdistää muotitutkimuksessaan muun muassa historiaataustaisen pukututkimuksen ja sosiologisen pukeutumistutkimuksen sekä tarkastelee muotia niin yhteiskunnan ja kulttuurin ilmentäjänä kuin fantasiamaailmana.

¹² Winge 2012, 15.

¹³ Winge 2012, 15.

¹⁴ Entwistle & Wilson 2001, 1.

analyysilukuja, joissa käsittelen ja vertailen esimerkkiteoksiani aikaisemman kuvailuni mukaisesti. Luvussa kuusi esittelen tutkimustulokset tiivistetysti ja teen niistä johtopäätökset.

2. TEOREETTINEN JA HISTORIALLINEN TAUSTA

2.1 TEOREETTINEN VIIITEKEHYS JA MONIALAISEN TUTKIMUKSEN TEOREETTISET HAASTEET

Muoti, vaatteet ja pukeutuminen liittyvät erottamattomasti ihmisten elämään, minkä vuoksi niitä on tutkittu useista erilaisista lähtökohdista ja erilaisin metodein. Nykymuotoisen muotikirjoituksen katsotaan saaneen alkunsa vuonna 1672 ranskalaisessa *Mercure Galant* -lehdessä, joskin pääpaino oli vaatteiden kuvailussa ja pukeutumiseen liittyvissä huomioissa.¹⁵ 1900-luvun taitteessa muotikirjoitus sai kriittisempiä ja analyttisempiä sävyjä, mikä näkyi esimerkiksi itävaltalaisen arkkitehdin ja teoreetikon Adolf Loosin kirjoituksissa.¹⁶ Muodin kehitys ja säännöllinen muutos herätti kiinnostusta tutkijoissa.

Yhteiskunnan tasa-arvoistuminen ja muodin kaupallistuminen toivat muodin massojen saataville, mikä johti muotitutkimuksessa siihen, että pukeutumisen sosiaalisten merkitysten tutkiminen korostui. Roland Barthes kirjoitti vuonna 1967 teoksensa *The Fashion System*, jossa hän lähestyy muodin tutkimista sosiologis-semioottisesta näkökulmasta käsin. Barthesin teoria pohjautuu 1900-luvun alun teoreettisiin kirjoituksiin, joista sen kannalta tärkeimpiä olivat Georg Simmelin (1858–1918) tutkimukset sosiologian piirissä ja Walter Benjaminin filosofiset kirjoitukset kielellisestä strukturalismista.¹⁷ Sosiologinen pukeutumiseen keskittyvä lähestymistapa muotitutkimukseen on yhä nykyäänkin hallitseva.¹⁸

Barthes katsoi muodin olevan kielen tavoin rakentunut järjestelmällinen kokonaisuus ja etsi siitä tätä ajatusta tukevia merkkejä (*fashion sign*).¹⁹ Hänelle keskeistä oli myös rajanveto keinotekoisien merkitysten varaan rakennetun

¹⁵ DeJean 2005, 47.

¹⁶ Loosin muotiin, vaatteisiin ja pukeutumiseen liittyvät huomiot on koottu teokseen Loos, Adolf, 2011. *Why a Man Should Be Well-dressed*. Metroverlag. Wien.

¹⁷ Calefato 2006, 127.

¹⁸ Calefato 2006, 129.

¹⁹ Barthes 1991.

massamuodin sekä sosiaalisena kommunikaatiojärjestelmänä ja muusta kulttuurista erottamattoman ”oikean muodin” (*real fashion*) välillä.²⁰ Barthes esitti myös, ettei muodin kaupallinen ulottuvuus, kuten ostaminen tai mainonta, tuota todellisia merkityksiä.²¹ Hyödynnän tutkielmassani Barthesin esittelemää kahtiajakoa, mutta rajaan sosiologisen ja kulttuurintutkimuksellisen lähestymistavan käyttämieni metodien ulkopuolelle ja keskityn etsimään vaateen ja kehon vuorovaikutuksesta syntyviä merkityksiä. Barthesin käsite *muotiteoria (fashion theory)* viittaa monitieteiseen tutkimustapaan, jossa muotia käsitellään semioottisena merkkijärjestelmänä. Erityisenä kiinnostuksen kohteena ovat vaatetetun ruumiin kulttuuriset ja esteettiset merkitykset ja representaatiot. Barthesin muotiteoriassa muoti esitetään systeeminä, jossa tuotetaan sosiaalisia hierarkioita, rooleja, ruumiinkuvia ja mielikuvia.

Barthesin muotia käsitteleviin teksteihin vaikuttanut filosofi Walter Benjamin piti Barthesin näkemyksen vastaisesti kaupallisuutta erottamattomana osana muotia. Hänelle muoti edusti päälle puettavan muodon myymistä kulutushyödykkeenä.²² Benjamin myös kritisoi sitä, että muodissa ihmisruumiiseen suhtaudutaan sekä fetissinä että vaateripustimena.²³ Vaikka Benjaminin näkemys muodista kaupallisena kulutushyödykkeenä on vastakohtainen omalle lähestymistavalleni, niin hänen humaani, tervehenkinen ruumiinkritiikkinsä on kiinnostavaa ja sivuan aihetta muun muassa neljännessä ja viidennessä luvussa. Kieleen ja kielen rakenteisiin muoti liittyy siten, että molemmat ovat perusominaisuuksiltaan järjestelmällisiä.

Strukturalismia ja semiotiikkaa tutkinut kielitieteilijä Ferdinand de Saussure (1868–1943) puolestaan huomauttaa, että vaikka muoti ja siten myös vaateen muoto ovat muuttuvaisia, ihmisruumis asettaa rajaehdot muutokselle.²⁴ Tavallisesti muoti jäljitteleekin ruumiin muotoja ja ruumiinkuvallisia ihanteita eikä toisinpäin. Syyt piilevät niin kaupallisissa tavoitteissa kuin nykyaikaisessa pyrkimyksessä epämuodolliseen ja helppoon pukeutumiseen. Muodosta ja muodista poikkeamiset ovat kuitenkin äärimmäisen kiinnostavia, koska niissä tapauksissa lähtökohdat ja tavoitteet vaatteiden suunnitteluun ovat selkeästi erilaiset kuin ruumiinmuotoja jäljittelevien vaatteiden suunnittelussa, mikä vaikuttaa myös siihen, millaisia merkityksiä tällaiset vaatteet ilmentävät.

²⁰ Barthes 1991.

²¹ Barthes 1991.

²² Benjamin 1982.

²³ Benjamin 1982.

²⁴ De Saussure 1983.

Muotiteoria ja muodista ja vaatteista kirjoitetut analyttiset tekstit tarjoavat käyttökelpoisia välineitä aiheeni käsittelemiseen. Muotiteoria keskittyy kuitenkin nykyään pääpainoisesti sosiologiseen tutkimustapaan, jossa käsitellään enemmänkin pukeutumista ja pukeutumisen kulttuurisia ulottuvuuksia kuin vaatteita itsessään. Tällaisessa tutkimuksessa käsitellään asioita kulttuurisena kokonaisuutena ja tapahtumaketjuina, minkä vuoksi yksittäisten vaatteiden ja niiden merkitysten käsittely jää marginaaliin. Lisäksi tutkimus jää usein pinnalliselle tasolle, koska merkityksiä ei etsitä ruumiin ja vaatteen välisestä suhteesta. Vaatteen merkitysten muodostumisen katsotaan olevan kulttuurisen vuorovaikutuksen tulosta eikä niinkään perustuvan vaatteen ominaisuuksiin ja perusolemuksen. Tästä syystä hyödynnän omassa tutkielmassani muotiteoriaa niiltä osin kuin se on relevanttia, mutta suljen pois sosiologian keskeisimpänä näkökulmana. Tämän lisäksi hyödynnän taiteen analysoimisessa tyypillisesti käytettyjä menetelmiä, kuten esimerkiksi dekonstruktivistisista detaljeihin puretuvaa tutkimustapaa, koska ne sopivat hyvin käsitevaatteiden käsittelemiseen.

Tutkielman teoreettinen perusta on siis hybridi, jossa käsitevaatteita tutkitaan muodin piirissä, mutta niiden tulkinnassa hyödynnetään taideteoreettisia lähestymistapoja. Monialaisuuteen ja -tieteisyyteen pohjautuva tutkimustapa on osoittautunut toimivaksi lähestymistavaksi muotitutkimukseen. Tässä on myös kritisoitavaa, koska muotiteoria ei ole oikea koherentti teoria vaan erilaisten aiheeseen liittyvien metodien ja tieteiden soveltamista. Mielestäni muotiteoria on kuitenkin luonnollinen metodi aiheeni tutkimukseen, koska uskon sen sopivan hyvin toisistaan poikkeavien ja tiettyyn muottiin sopimattomien käsitevaatteiden käsittelemiseen ja tutkimiseen. Valinta on siinäkin mielessä luonnollinen, että vaatteiden ilmentämät ideat eivät liity vain yhteen tieteenalaan. Varsinkin kun ne esimerkkiteokset, joita käsittelen, haastavat ja käsitteellistävät itsessään sekä vaatetta ominaisuuksia että puettua kehoa.

Tutkielmassani lähestyn ruumista ranskalaisen filosofin Henri Bergsonin (1859–1941) havaintojen mukaisesti kokonaisvaltaisena yksikkönä, jossa ruumis ja mieli ovat ehdottoman erottamattomia ja sidoksissa toisiinsa. Ruumis on mielenliikkeiden ja ajatusten ilmaisukanava.²⁵ Myös filosofi Martin Heidegger (1889–1976) korosti, että ihmisellä ei ole ruumista vaan että ihminen itsessään on ruumis tai ruumiillinen.²⁶ Bergson on huomionut myös aikalaisfilosofi ja fenomenologi Edmund Husserlin

²⁵ Bergson 1993, 64–65.

²⁶ Heidegger 1991, 98–99.

(1859–1938) , joka on puolestaan lähestynyt ihmisruumiin tutkimusta käsittelemällä ruumista liitetyistä merkityksistä vapaana kokonaisuutena.²⁷ Husserlille fenomenologia merkitsi jonkin asian tai ilmiön perusolemusta tutkivaa tiedettä (*Wesenwissenschaft*).²⁸ Näin ollen ruumista tulee Husserlin ajatuksia mukaillen tarkastella riisuttuna erilaisista siihen liitetyistä merkityksistä, oireista tai viesteistä. Tällöin ruumista voidaan lähestyä perustavanlaatuisella tavalla, jossa ruumiin ja jonkin muun, kuten tutkielmani tapauksessa vaateen, vuorovaikutus on riippumatonta muista merkityksistä. Tutkimustapa, jossa tutkimuskohteista karsitaan pois tutkimukseen liittymättömät merkitykset, kuten tässä tapauksessa kehon ja vaatteiden sosiaaliset ja kulttuuriset ulottuvuudet, mahdollistaa vaateen ja ruumiin vuorovaikutussuhteen tutkimisen varsin rajatussa kontekstissa ja helpottaa todellisten kehosidonnaisten merkitysten löytämistä ja analysointia.

Käsittelen tutkielmassani ruumista edellä esitetyn näkemyksen mukaisena sosiaalisista ja kulttuurisidonnaisista merkityksistä riisuttuna, mutta kuitenkin kokemuksellisesti elettyinä ”liharuumiina” (*Leibkörper*), kuten filosofi Bernard Andrieu (s. 1959) on asian tiivistänyt.²⁹ Sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentuvien merkitysten ja niitä tutkivien tutkimustapojen rajaaminen tutkielman ulkopuolelle mahdollistaa sen, että ruumiin ja vaateen välistä suhdetta, vuorovaikutusta ja siitä syntyviä merkityksiä on mahdollista tutkia niin, että huomio on vaateen ja ruumiin fyysisessä, konkreettisessa kohtaamisessa, niiden väliin jäävässä tilassa ja niissä perusmerkityksissä, joita juuri kyseinen vuorovaikutus itsessään tuottaa.

2.2 VAATTEEN OMINAISUUKSISTA

Vaatteiden luonnollisiksi mielletyt merkitykset ovat vaihdelleet eri aikoina. Folkloristi Petr Bogatyrev jakoi 1930-luvulla vaateen merkitykset neljään pääluokkaan tutkiessaan kansallispukuja: käytännöllisiin, esteettisiin, maagisiin ja rituaalisiin ominaisuuksiin.³⁰ Modernista näkökulmasta erityisesti ajatus vaateen maagisista ominaisuuksista tuntuu vanhentuneelta. Toisaalta nykyäänkin ihmiset liittävät vaatteisiin merkityksiä ja uskomuksia, jotka eivät ole tieteellisesti tosia. Esimerkiksi ajatus vaatteesta tai

²⁷ Bergson 1993, 198.

²⁸ Bergson 1993, 198.

²⁹ Andrieu 1993, 198.

³⁰ Calefato 129, 2006.

asusteesta onnenkaluna on varmasti useille tuttu. Kiinnostavaa on, kun näiden merkitysten ajatellaan muuttavan vaateen kantajan ominaisuuksia tai kun vaateen ominaisuudet ovat ristiriidassa keskenään, kuten luvussa 4.1 käsittelemässäni Carol Christian Poellin *Lasikuitutakissa*. On kuitenkin huomioitava, että suurin osa vaatteiden erilaisista merkityksistä on kulttuurisia ja sen vuoksi muuttuvaisia. Samanaikaisesti vaateen funktioista syntyvät merkitykset ovat varsin vakiintuneita ja vaikeasti haastettavissa. Lähtökohtaisesti ne rajautuvat vaateen ruumiille antamaan fyysiseen ja henkiseen suojaan.

Brittiläinen psykologi John Flügel (1884–1955) on eritellyt vaatteiden tarjoaman suojan erilaisia piirteitä sekä sitä millaisin keinoin suojaavuuteen pyritty. Flügelin mukaan vaatteilla pyritään suojautumaan lämpötilan vaihteluilta ja sääolosuhteilta, uhkaavilta vihollisilta, kuten ihmisiltä ja eläimiltä sekä onnettomuuksilta.³¹ Fyysisen suojan lisäksi vaatteiden on varsinkin aikaisemmin ajateltu tarjoavan psykologista suojaa taikuutta ja henkimaailman olentoja vastaan esimerkiksi amulettien ja koristeluiden muodossa.³² Lisäksi vaate, kuten esimerkiksi ihmisen sisäänsä sulkeva ja sukupuoliset attributit peittävä burkha, huntu tai munkkikaapu, voi suojata moraalisia vaaroja vastaan.³³ Vaateen suojaa tarjoaviksi elementeiksi Flügel jaottelee värin, peittävyuden, paksuuden, jäykkyyden ja tiukkuuden.³⁴ Flügelin suojaavien ominaisuuksien erittely vastaa hyvin paljon Bogatyrevin ajatuksia vaateen merkitysten perusluokista. Vaikka Flügel ei nostakaan esteettisiä ominaisuuksia esiin, niin itse katson vaateen ulkonäöllisten ja muodollisten ratkaisujen tarjoavan kulttuurista suojaa, koska pukeutuminen on yleinen tapa viestiä tiettyyn ryhmään kuulumisesta.

Kauneuden filosofiaa tutkivat Allen Carlson ja Glenn Parsons sivuavat käytännön estetiikkaa käsittelevässä kirjassaan *Functional Beauty* vaatteiden ja taiteen kokemiseen liittyviä piirteitä. Heidän mukaansa vaatteita ja taidetta ja niiden kokemista erottaa ensisijaisesti se, että vaatteet ovat arkisia mutta esteettisiä käyttöesineitä, joiden merkitykset eivät ole kovinkaan vahvoja.³⁵ Arkisten käyttöesineiden merkitykset ovat ajan myötä vakiintuneet hyvin pysyviksi, eivätkä ne muutu helposti.³⁶ Taidetta puolestaan määrittää se, että sen merkitykset ovat osittain vaikeaselkoisiakin, mutta ne

³¹ Flügel 2007, 127–128.

³² Flügel 2007, 128–129.

³³ Flügel 2007, 130.

³⁴ Flügel 2007, 130–131.

³⁵ Carlson & Parsons 2008, 172.

³⁶ Carlson & Parsons 2008, 190.

ovat myös irrallaan ihmisen arkielämästä.³⁷ Mielestäni Carlsonin ja Parsonsin näkemys on siinä mielessä kapea-alainen, että se pätee lähinnä arkivaatteen kontekstissa ja minkä lisäksi he vaikuttavat ajattelevan, että kaikki vaatteet ovat ominaisuuksiltaan ja lähtökohdiltaan samanlaisia.

Carlson ja Parsons korostavat, että yleensä vaatteet eivät välitä mitään syvällisempää ideaa tai näkemystä, ja että vaatteiden mahdolliset vahvat merkitykset rakentuvat henkilökohtaisella, hinta- ja bränditasolla.³⁸ Näkemyksessä toistuu Benjaminin ajatus kaupallisuudesta muodin ytimenä, mutta myös pukeutumiseen liittyvän sosiaalisen ulottuvuuden merkitys. Vaate on siis merkityksellinen, jos siihen liittyy esimerkiksi tärkeitä muistoja tai historiaa, se on poikkeuksellisen arvokas tai jos sillä on brändiarvoa. Heidän näkemyksensä vaatteiden merkityksistä on kapeakatseinen ja noudattelee yleistä sosiologista näkökulmaa, jossa vaatteiden merkityksien katsotaan olevan ulkosyntyisiä. Muotinäyttelyitä suunnitelleet kuraattorit Luca Marchetti ja Emanuele Quinz esittävät, että vaatteet ovat ominaisuuksillaan, kuten leikkauksella, logoilla ja värillä pukeutujaa yksilöiviä tai yhteisöllisyyttä lisääviä kulttuurisidonnaisia merkkijärjestelmiä.³⁹

Carlsonin ja Parsonsin mukaan vaatteiden keskeisin ominaisuus liittyy kuitenkin kulttuuristen ja ilmaisullisten ominaisuuksien sijaan suojaamiseen.⁴⁰ Heidän yksipuolinen näkemyksensä vaatteiden merkityksistä johtuu pääosin siitä, että he mieltävät vaatteiden erityisesti arkiseksi käyttöesineeksi ja ohittavat vaatteiden funktioiden tarkemman käsittelemisen kokonaan. Tästä huolimatta vaatteiden kokeminen on Carlsonin ja Parsonsin mukaansa taiteen kokemista moniaistisempaa.⁴¹ Bruno Latour puolestaan on huomionut, että materiaaliset objektit, kuten vaatteet tässä tapauksessa, ovat yleensä huomaamattomia, koska ne eivät vaikuta asioiden kulkuun tai niiden vaikutusta ei tunnisteta.⁴² Näiden ajatusten valossa voi päätellä, että vaatteiden merkitykset jäävät helposti piiloon, koska vaatteet kuuluvat elimellisenä ja luonnollisena osana ihmiselämään.

³⁷ Carlson & Parsons 2008, 172, 190.

³⁸ Carlson & Parsons 2008, 172.

³⁹ Marchetti & Quinz 2009, 117.

⁴⁰ Carlson & Parsons 2008, 170.

⁴¹ Carlson & Parsons 2008, 170. Carlson ja Parsons tarkoittavat taiteella tässä kohtaa erityisesti perinteisiä länsimaisia taidemuotoja, kuten maalaus- ja veistotaiteita. Nykyaikaisen taiteen kokeminen voi olla hyvinkin moniaistista, joskin taiteen aistikokemukset ovat tietoisesti tavoiteltuja, kun taas arkisten esineiden kokeminen on hyvin luonnollista, sattumanvaraista ja tiedostamatonta.

⁴² Latour 2005, 79.

Carlson ja Parsons korostavat, että funktionaalisia esineitä tulisi tarkastella moniaistisesti.⁴³ Vaatteiden merkitykset eivät rakennu pelkästään niiden käyttötarkoituksen ja toimivuuden varaan. Vaatteiden merkitysten syntyyn vaikuttavat myös aistikokemukset, kuten se, miltä vaate näyttää, miltä se tuntuu yllä niin leikkaukseltaan kuin materiaaleiltaan, millaisia ääniä vaatteesta mahdollisesti kuuluu käytettäessä ja miltä se mahdollisesti tuoksuu tai haisee. Carlsonin ja Parsonsin ajatukset ovat tutkielmani kannalta siinä mielessä kiinnostavia, että he käsittelevät niin vaatteiden, taiteen kuin tekniikankin ominaisuuksia ja merkityksiä. Taiteen ja muodin marginaalissa liikkuvassa aiheessa korostuu jo tutkielman tässä vaiheessa se, että käsitevaatteen merkitykset ovat moninaisempia kuin arkisen käyttövaatteen. Monimuotoiset voimakkaat merkitykset liittävät käsitevaatteen taiteen traditioon, kun taas vaatteen funktionaalisten tunnusmerkkien valossa se on selkeästi tunnistettavissa vaatteeksi. Käsitevaatteessa yhdistyvät taiteen merkityksellinen ideataso ja vaatteen funktionaalisuus ja materiaalisuus. Käsitevaatetta tulee siis tarkastella ja lähestyä avarakatseisesti sekä muodin että taiteen ominaispiirteiden kautta, jotta sen merkitykset avautuisivat mahdollisimman laaja-alaisesti.

2.3 RUUMIIN OMINAISUUKSISTA

Vaatteen käsitteen, muoti- ja vaatetutkimuksen suuntauksien ja historiallisen viitekehyksen avaamisen lisäksi toinen tutkielmani kannalta keskeinen käsite ja tutkimuksellinen aihealue on ihmisruumis. Käytän tutkielmassani termiä *ruumis*, koska se on muun muassa fenomenologiassa sekä sukupuolentutkimuksessa vakiintunut tarkoittamaan ihmisruumista kokonaisvaltaisena henkisenä ja fyysisenä, elävänä ja kuolleena ja aktiivisena ja passiivisena yksikkönä. Tapa tutkia ja käsittää ruumista on muuttunut runsaasti 1900-luvulta alkaen.⁴⁴ Oikeastaan ruumiista muodostui varsinainen syvällisemmän humanistisen ja sosiologisen tutkimuksen ja tulkinnan kohde vasta 1900-luvun puolivälin tienoilla.⁴⁵ Käsitys siitä, että ruumis on monimerkityksinen kokonaisuus vakiintui nopeasti. Sosiologi Bryan S. Turnerin mukaan ruumis on samanaikaisesti elävä ja konkreettinen, mutta myös vertauskuvallinen.⁴⁶ Käsitteenä

⁴³ Carlson & Parsons 2008, 170.

⁴⁴ Wegenstein 2006, 1–3.

⁴⁵ Wegenstein 2006, 1–3.

⁴⁶ Turner 1996, 7–8.

ruumiilla tarkoitetaan sekä yksilön omaa ruumista että kaikkia olemassa olevia ruumiita.⁴⁷ Sen lisäksi, että sillä tarkoitetaan toiminnallista, välineellistä ihmisruumista, sitä voidaan lähestyä myös passiivisena paikkana tai tilana.⁴⁸

Ruumiin ja vaatteen välinen suhde on niin vahva, että vaate on luonnollinen jatke ruumiille. Muodin sukupuolisuutta ja kehollisuutta tutkinut Joanne Entwistle korostaa, että ”vaate asettuu ruumiin laidalle ja toimii rajana itsen ja toisen sekä yksilön ja yhteiskunnan välillä”.⁴⁹ Ruumis liittyy olennaisena osana pukeutumiseen ja puettuna olemiseen.⁵⁰ Theresa M. Winge nostaa tähän liittyen esille myös sen, että alaston ruumis on länsimaisessa kulttuurissa tabu, minkä vuoksi sen peittämistä ja paljastamista vaatteilla on tutkittu rajallisesti.⁵¹

Sen lisäksi, että monitieteinen ruumiintutkimus on muovannut ja laajentanut käsitystämme ruumiin olemuksesta, myös länsimaisen kulttuurin ja elämänmuodon kehitys on vaikuttanut siihen suuresti. Jälkitekollinen yhteiskunta, kapitalistinen talousmalli ja kulutuskulttuuri ovat luoneet nautinnon tavoittelulle ja halulle perustuvan ruumiinihanteen, johon liittyvät keskeisesti mielikuvat pitkäikäisyydestä, hyväkuntoisuudesta ja kauneudesta.⁵² Ruumiinihanteella tarkoitan sitä, millaista ruumista pidetään tiettyssä kulttuurissa ja ajassa haluttavana ja tavoiteltavana. Viihdeteollisuus ja muotijärjestelmä ovat keskeisiä tekijöitä ruumiinkuvan tuottamisessa, mutta myös lukuisat muut asiat vaikuttavat sen syntyyn, koska ruumis on niin kulttuurisesti verkottunut kokonaisuus. Ruumiin keskeisyyttä viestivät mielikuvat ovat vauhdittaneet yksilökulttuurin nousua ja nostaneet yksilön vartalon olennaiseksi ihmistä kulttuurisesti määrittäväksi tekijäksi.⁵³ Vaatteen ja ruumiin – kahden ihmistä keskeisesti määrittävän asian – tutkiminen rajatusti on siis hyvin mielekästä.

Nykyisin vallitsevaa ruumiskäsitystä edelsi 1400- ja 1500-luvuilta peräisin oleva näkemys, jossa ruumiiseen suhtauduttiin anatomisesti osittuneena, mikä korosti tiettyjen ruumiinosien merkitystä suhteessa toisiin.⁵⁴ Tämänhetkisessä holistisessa ruumiskäsityksessä ruumiin fragmentaarisuus nousee esille lähinnä siihen kohdistuvien

⁴⁷ Turner 1996, 7–8.

⁴⁸ Turner 1996, 7–8.

⁴⁹ Entwistle 2001, 37.

⁵⁰ Winge 2012, 15.

⁵¹ Winge 2012, 16.

⁵² Wegenstein 2006, 4.

⁵³ Wegenstein 2006, 5.

⁵⁴ Wegenstein 2006, 7–8.

toimenpiteiden yhteydessä. Kehonmuokkaaminen⁵⁵, kuten erityisesti tatuointi, lävistäminen ja arpeuttaminen, on kuulunut olennaisesti jo varhaisiin kulttuureihin. 1900-luvun mittaan ajatukset kyborgeista⁵⁶ – kyberneettisistä organismeista eli elävän olennon ja koneen hybrideistä – ovat sekoittaneet modernin kokonaisvaltaisen ja historiallisen fragmentaarisen ruumiskäsityksen suhdetta ja sisältöjä. 2000-luvulle tultaessa futuristinen ajatus täysin koneistetusta kyborgiruumiista jalostui inhimillisemmin ruumiiseen suhtautuvan posthumanistisen ajattelutavan myötä.⁵⁷

Helsingin yliopiston filosofian professori Timo Airaksisen (s. 1947) mukaan posthumanismilla tarkoitetaan sitä, kun tekniikalla paranneltu ihminen syrjäyttää luonnollisen ihmisen.⁵⁸ Hän erottaa toisistaan kaksi posthumanistisen kyborgi-ideologian ulottuvuutta: maksimaalisen ja minimaalisen kannan.⁵⁹ Tekniikan ja feminismin tutkija Donna Haraway (s. 1944) on kenties tunnetuin maksimaalista posthumanistista kyborgia käsitellyt tutkija. Harawayn mukaan kyborgeja tulee tarkastella koneen ja elävän olennon hybridinä ja yhtä lailla sosiaalisen todellisuuden kuin fiktiivisen kirjallisuuden luomuksena eikä vain luonnollisen ja keinotekoisin yhdistelmänä.⁶⁰ Harawayn edustamaa posthumanismin maksimaalista kantaa värittää poliittisesti se, että ihanteena on ruumiin totaalinen korvaaminen tekniikalla.

Minimaalisen posthumanismin kyborgi eroaa maksimaalisen posthumanismin kyborgista siten, että sen mukaan tekniikalla ei ole tarkoitus korvata itseisarvoisesti orgaanista, inhimillistä ihmisruumista, vaan parantaa sen ominaisuuksia kohdistetuilla sovelluksilla ja ratkaisuilla, kuten nanotekniikalla, proteeseilla ja tekniikan keinoin. Minimaalista posthumanistista ruumista määrittää erityisesti orgaanisen ruumiin ja lisätyn tekniikan saumattomuus, jatkuva muutoksen tila ja ajatus siitä, että ruumis koostuu vaihdettavissa olevista osista.⁶¹ Tällaisessa ruumiissa luonnollisen ja keinotekoisin raja on erittäin hämärtyneenä ja häilyvä. Airaksinen korostaa, että tavallaan ihminen on jo nyt kyborgi siinä mielessä, että ruumiiseen liitetään tekniikkaa kuten

⁵⁵ Käytän tutkielmassa kehonmuokkaus-termiä muun muassa tatuointi, lävistäminen ja arpeuttamisen kattoterminä niiltä osin kuin on tarpeellista, koska se on merkitykseltään ja käytöltään vakiintunut suomen kielessä. Muissa yhteyksissä käytän käsitettä ruumis.

⁵⁶ Kyborgit ovat erityisesti nykyaikaisen tieteiskirjallisuuden, -elokuvien ja televisiosarjojen tuotos, joka on kuitenkin siirtynyt myös osaksi akateemista diskurssia. Käsitteen esittelivät ensimmäisen kerran tutkijat Manfred E. Clynes ja Nathan S. Kline lehtiartikkelissa Clynes, Manfred E. & Kline, Nathan S., 1960. *Cyborgs and Space*. Teoksessa *Astronautics September 1960*.

⁵⁷ Wegenstein 2006, 14.

⁵⁸ Airaksinen 2006, 10.

⁵⁹ Airaksinen 2006, 61.

⁶⁰ Haraway 1999, 50–57.

⁶¹ Wegenstein 2006, 10.

sydämentahdistimia.⁶² Tosin tästä on vielä matkaa kokonaisvaltaisempiin visioihin ihmisen teknisestä tulevaisuudesta, joita esimerkiksi *RoboCop*- tai *Terminator*-elokuvien kyborgit edustavat. Airaksinen huomauttaa, että eräällä tavalla kokonaisvaltainen, vielä ideoiden tasolla oleva posthumanistinen kyborgi on ihmistä seuraava elämänmuoto, koska se rikkoo ja sivuuttaa ihmisen luonnollisen kehityskulun.⁶³

Kyborgivisioihin liittyy ajatus siitä, että ihmisen kehitys kulkee kohti immateriaalisuutta, ruumiittomuutta ja siirtymää pois orgaanisuudesta ja sukupuolisuudesta.⁶⁴ Ajatus posthumanistisesta tasa-arvoisesta maailmasta on avannut tieteellisissä tutkimuksissa tilaa aikaisemmin aliarvostetuille tai sivuutetuille ruumiille, kuten naisruumiille.⁶⁵ Erityisesti feministisessä tutkimuksessa esitetty ajatus on siirtänyt painopistettä teoreettisista, futuristisista näkökulmista sekä perinteisestä mieskeskeisestä kehotutkimuksesta takaisin todelliseen, sukupuolittuneeseen ruumiiseen.⁶⁶

Muotitutkimuksessa ja -kirjoituksessa naisen ruumis on puolestaan ollut aina näkyvillä ja sitä on käsitelty runsaasti. Syyt siihen, miksi naisille on enemmän erilaisia vaatetyyppejä kuin miehille, ovat erityisesti kulttuurisidonnaisia ja liittyvät yhteiskunnalliseen kehitykseen. Muodin historia on 1900-luvulle asti vapaasta elämäntyylistä nauttineen yläluokan pukeutumisen historiaa. Yläluokkaisten naisten elämä ei jäsentynyt samalla tavalla yhteiskunnallisen vaikuttamisen ympärille eikä heitä pidetty aktiivisina toimijoina vaan he edustivat olemuksellaan ensisijaisesti perhettä tai puolisoaan. Esimerkiksi renessanssiajan Venetsiassa, pukeutuminen oli naisille keino viestiä oman perheen varallisuudesta ja yhteiskunnallisesta asemasta, minkä vuoksi yksilölliset ja näyttävät vaatteet olivat haluttuja. Housut muodostuivat aluksi miesten vaatteeksi, koska ne sopivat toiminnalliseen elämään ja ratsastukseen mekkomaista vaatetta paremmin. Miesten vaatetus on kokonaisuudessaan yhdenmukaistunut ja länsimaalaistunut puvun keksimisen ja vakiintumisen sekä myötä.

⁶² Airaksinen 2006, 62.

⁶³ Airaksinen 2006, 10.

⁶⁴ Airaksinen 2006, 61–62.

⁶⁵ Wegenstein 2006, 16, 18. Mieskehoa normina ovat filosofiassaan käyttäneet muun muassa Bergson, Deleuze, Freud, Foucault, Guattari, Heidegger, Husserl, Lacan ja Merleau-Ponty.

⁶⁶ Wegenstein 2006, 17. Esimerkiksi Elizabeth Grosz on puhunut tämän näkemyksen puolesta teoksessa Grosz, Elizabeth, 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana: Indiana University Press.

Ruumiin ja vaateen välistä vuorovaikutusta käsiteltäessä on tärkeää nostaa esille fyysisen kehonmuokkauksen käsite. Kehonmuokkauksen laajaan variaatioon kuuluvat muun muassa niin lävistyksiset, tatuoinnit, ihonalaiset implantit, ruumiin fyysisen muovaaminen esimerkiksi plastiikkakirurgian keinoin kuin hiusten värjäminen.⁶⁷ Kehonmuokkausta on harjoitettu jo varhaisissa kulttuureissa, ja sen yleisyyteen vaikuttavat vahvasti yhteiskunnassa vallitsevat asenteet. Vaateen ja kehonmuokkauksen välinen yhteys voi äkkiseltään vaikuttaa ohuelta. Käsittelemieni käsitevaatteiden yhteydessä vaateen fyysinen vaikutus ruumiiseen nousee kuitenkin useasti esille, minkä vuoksi yhteyden huomioiminen on relevanttia. Muotitutkija Joanne B. Eicher katsoo, että kehonmuokkaukset ovat osa asua siinä missä vaatteetkin.⁶⁸ Toisin kuin vaatteilla, kehonmuokkauksella pyritään tuottamaan pitkäaikaisia tai pysyviä vaikutuksia ruumiiseen muuttamalla suunnitellusti sen luonnollista olemusta.

Mitä vaate kertoo ruumiistamme ja ruumiinkuvastamme ja toisaalta mitä vallitseva ruumiinkuvamme kertoo vaatteista ja muodista? Yleisesti ajatellaan, että muotijärjestelmän pyrkimyksenä on vaatetta muuttumaton ruumis toistuvasti vaihtuvilla vaatteilla ja tyyleillä.⁶⁹ Alastomuutta kuvataiteessa tutkinut New York Metropolitan Museum of Artin puku- ja pukeutumistutkimuksen kuraattori Harold Koda on huomauttanut, että käsitys ihanteellisesta ruumiista on kokenut hienovaraisia muutoksia kautta aikain.⁷⁰ Lähtökohtaisesti vaateen tehtävä on tukea vallitsevaa ruumiinkuvaa ja esittää puettu ruumis mahdollisimman hyvässä valossa. Koda on myös esittänyt, että alaston ruumis toimii muottina vaatteelle.⁷¹ Näin varmasti tapahtuukin erityisesti kulutusmuodin kohdalla. Tarkastelen kuitenkin luvussa neljä Carol Christian Poellin, Rei Kawakubon ja Lucy Ortan käsitevaatteiden kohdalla sitä, määrittääkö vallitseva ihanneruumiinkuva vaateen muotoa ja olemusta todellista ruumista enemmän ja että muokkaako vaate puolestaan ruumiinkuvaa.

2.4 KÄSITEVAATTEEN HISTORIAA

Sosiologi Gilles Lipovetsky (s. 1944) on jakanut muodin ja muotivaateen historian kahteen osaan, joista ensimmäisen katsotaan saaneen alkunsa noin 3500 vuotta ennen

⁶⁷ Winge 2012, 6.

⁶⁸ Eicher 2000, 422.

⁶⁹ Koda 2001, 8.

⁷⁰ Koda 2001, 8.

⁷¹ Koda 2001, 8.

ajanlaskun alkua silloisen Mesopotamian alueen varhaisissa korkeakulttuureissa ja kestäneen aina 1800-luvun puoliväliin saakka.⁷² Yhä jatkuvaa toista ajallista jaksoa määrittää Lipovetskyn mukaan se, että nyt muoti heijastelee modernin yhteiskunnan teemoja.⁷³ Tarkoituksenani on hahmotella historiallinen viitekehys, joka auttaa ymmärtämään esimerkkiteosteni taustaa ja erityislaatuista niin muodin kuin taiteenkin jatkumossa.

Keskeistä käsitevaatteen kehityksessä on se, että se seuraa ja jäljittelee taiteen ja muodin suhdetta tutkineiden Adam Geczyn ja Vicki Karaminaksen mukaan 1980-luvun loppupuolelle asti taiteen tyyllillistä kehitystä, minkä jälkeen avantgardemuotivaatteissa on nähtävissä siirtymä käsitteellisempiin ja itsenäisempiin sisältöihin.⁷⁴ Tämä näkyy siinä, että muoti ja taide ilmenevät käsitevaatteessa varsin selkeästi omina erillisinä elementteinä. Karkeasti jakaen muoti on määrittänyt käsitevaatteen muotoa ja materiaaleja, kun taas värejä, kuvioita ja kuoseja on ammennettu taidemaailmasta. Taiteessa 1970-lukua pidetään yleisesti siirtymänä postmoderniin ilmaisuun. Käsitevaatteissa voimakas merkitysten käsitteellistyminen alkoi näkyä hieman myöhemmin 1980-luvun alkupuolella, mikä samalla merkitsi myös vaatteen ja muodin välisen rajan vähittäisen hämärtyneen alkua. Modernin käsitevaatteen voidaan kuitenkin katsoa saaneen alkunsa jo 1920-luvulla.⁷⁵

Surrealismi ja kubismi olivat taidesuuntauksia, joista otettiin vaikutteita myös muotimaailmassa. Sonia Delaunayn (1885–1979) ja Giacomo Ballan (1871–1958) kaltaiset suunnittelijat ammensivat kubistisista muodoista ja väreistä inspiraatiota vaatteidensa leikkauksiin, kuviointeihin ja kuoseihin.⁷⁶ Delaunay, joka oli sekä taiteilija että vaatesuunnittelija, teki mekkoja, joiden värikkäiden muotojen jäsentämä pinta muistutti ajan tekstiilitaidetta (kuva 1).⁷⁷ Surrealismi oli kuitenkin se taidesuuntaus, joka vaikutti olennaisesti modernin avantgardevaatesuunnittelun syntyyn ja jonka vaikutus on nähtävissä nykyisissäkin käsitevaatteissa.

Ranskalaista Paul Poireta (1879–1944) pidetään ensimmäisenä nykyaikaisena avantgardemuotisuunnittelijana.⁷⁸ Hän teki yhteistyötä aikakauden keskeisten avantgardetaiteilijoiden, kuten valokuvaaja Man Rayn (1890–1976) ja kuvittaja-

⁷² Lipovetsky 1994, 55.

⁷³ Lipovetsky 1994, 55.

⁷⁴ Geczy & Karaminas 2012, 71.

⁷⁵ Stern 2005, 63.

⁷⁶ Celant 2009, 201.

⁷⁷ Stern 2005, 63.

⁷⁸ Mackrell 2005, 135.

graafikko Paul Iriben (1883–1935) kanssa.⁷⁹ Poiretin työskentelytapa lähensi taidetta ja muotia sekä edisti avantgardistisen ilmapiirin ja visuaalisen maailman leviämistä 1900-luvun alun muotipääkaupunkiin Pariisiin.⁸⁰ Yhteistyö ei kuitenkaan yleensä käsittänyt varsinaista vaatekappaleen suunnitteluprosessia vaan liittyi enemmänkin vaateen tuotteistamiseen ja mainontaan, kuten muotipiirustuksiin ja -valokuvaan.⁸¹ Pyrkimys vaatteiden sarjatuotantoon, yksinkertaistettuihin tuotantoprosesseihin ja sitä kautta edullisempiin hintoihin oli yleistä jo 1920-luvulla.

Ensimmäisen maailmansodan jälkimainingeissa surrealismi valtasi tyyllistä jalansijaa niin kuvataiteissa, kirjallisuudessa kuin muodissakin. Surrealismiin ja vaatesuunnittelun yhdistämisessä onnistui erityisesti italialainen, Pariisissa uransa tehnyt muotisuunnittelija Elsa Schiaparelli (1890–1973). Schiaparelli jatkoi Poiretin avaamalla polulla ja teki yhteistyötä keskeisten surrealistien, kuten Salvador Dalin (1904–1989) ja Jean Cocteaun (1889–1963) kanssa.⁸² Nyt taiteilijayhteistyö kuitenkin keskittyi erityisesti vaateen suunnitteluun ja toteutukseen.⁸³ Schiaparellin ja Dalin yhteistyöstä syntyi muun muassa ikonisena pidetty *Tears Dress* (1938) (kuva 2), jonka silmää harhauttava *trompe-l'oeil* -efekti näennäisesti paljastaa pinnan reiällisen mekon alla.⁸⁴

Schiaparellin saavutuksista merkittäviä koko nykyiselle avantgardemuotisuunnittelulle tekee se, että hän esitteli useita muotimaailmalle yhä keskeisiä konsepteja. Hän käytti ajalleen epätyypillisiä materiaaleja, kuten sanomalehtipaperia ja sellofaania.⁸⁵ Kokeilullisiin, suunnittelullisiin ratkaisuihin kuuluivat *trompe-l'oeil* -efektin lisäksi muun muassa läpinäkyvyyden ajatuksella leikittely mekoissa, joiden kuvioinnit ikään kuin paljastivat röntgensäteiden lailla mitä vaateen alla on.⁸⁶ Nykymuotisuunnittelijoista erityisesti belgialainen Martin Margiela (s. 1957) on hyödyntänyt Schiaparellin aikaansa edellä olleita konsepteja. Lisäksi Schiaparelli oli ensimmäinen, joka esitteli muoti-instituution kivijalaksi muodostuneet

⁷⁹ Mackrell 2005, 135; Stern 2005, 63.

⁸⁰ Graw 2009, 45; Mackrell 2005, 135.

⁸¹ Stern 2005, 63.

⁸² Mackrell 2005, 136.

⁸³ Mackrell 2005, 144.

⁸⁴ Mackrell 2005, 141.

⁸⁵ Mackrell 2005, 141.

⁸⁶ Mackrell 2005, 141.

temaattiset vaatekokoelmat ja lisäsi muotinäytöksiensä performatiivisia elementtejä, joiden myötä näytöksistä muodostui speaktaakkeleita.⁸⁷

Surrealistien tiiviistä yhteistyöstä muotisuunnittelijoiden kanssa seurasi, että ajan muotia määriteltiin taiteen keinoin, mikä tarkoitti sitä, että vaatteisiin lisättiin vertauskuvallisia ja epätyypillisiä merkityksiä korostavia elementtejä.⁸⁸ Kekseliäs hätkähdyttäminen ja shokeeraaminen liittyivät ominaisesti surrealistiseen kuva- ja muotomaailmaan.⁸⁹ Surrealismen perintö toistuu 2000-luvun taitteen avantgardemuodissa muun muassa Alexander McQueenin (1969–2010) yllätyksellisissä, teatraalisuutta ja performanssia yhdistelevissä näytöksissä ja Rei Kawakubon (s. 1942) dekonstruktiovissa muotokokeiluissa.⁹⁰ Surrealismen pitkä kukoistuskausi päättyi toiseen maailmansotaan ja fantasian aika muodissa oli ainakin hetkellisesti ohitse.⁹¹

1960- ja 1970-luvulla muodin ja taiteen rajapintaa sivusi muun muassa futurismista inspiroitunut Pierre Cardin (s. 1922), joka leikitteli geometrisellä ja avaruusmatkailuun liitettyllä muotokielellä.⁹² Avaruusajasta inspiroitui myös André Courrèges (s. 1923), joka suunnitteli ultramoderneja, minimalistisen virtaviivaisia ja graafisia housupukuja.⁹³ Ranskalainen Yves Saint Laurent (1936–2008) muodisti monia perinteisiä vaatemaleja ja lanseerasi nuorekkaalla muotokielellään aikaisemmin työvaatteiksi miellettyjä vaatekappaleita huippumuodin maailmaan.⁹⁴ Vuonna 1965 Saint Laurent esitteli syystalvi-mallistossaan ikoniseksi muodostuneita silkkikrepistä valmistettuja jäykähköjä tuubimekkoja, joiden visuaalinen kuvamaailma ammensi suoraan hollantilaismaalari Piet Mondrianin (1872–1944) abstraktin geometrisistä maalauksista (kuva 3).⁹⁵

Muotimaailman kaksijakoisuus jatkoi voimistumistaan 1970-luvun alusta aina 1990-luvun taitteeseen. Käyttömuodin suosion kasvun seurauksena, huippumuoti oli pakotettu turvallisen kaupalliseen, ajan henkeen mukautuvaan tarjontaan.⁹⁶ Japanilaisen vaatesuunnittelun ja sen edustaman vallankumouksellisen konseptuaalisuuden ja uuden

⁸⁷ Mackrell 2005, 141; van Mechelen 2009, 105.

⁸⁸ Mackrell 2005, 136, 140.

⁸⁹ Mackrell 2005, 141.

⁹⁰ Mackrell 2005, 146.

⁹¹ de la Haye & Mendes 2010, 104.

⁹² de la Haye & Mendes 2010, 168–171.

⁹³ de la Haye & Mendes 2010, 166.

⁹⁴ de la Haye & Mendes 2010, 162; English 2007, 2.

⁹⁵ de la Haye & Mendes 2010, 162–164.

⁹⁶ de la Haye & Mendes 2010, 192.

muotokielen asema muotimaailmassa vahvistui, kun muodin kirjoittamattomia sääntöjä rikkoneet Rei Kawakubo (s. 1942), Yohji Yamamoto (s. 1943) saivat jo aikaisemmin paikkansa vakiinnuttaneen Issey Miyaken (s. 1938) ohella jalansijaa Pariisin catwalkeilla.⁹⁷ Vahva oman japanilaisen kulttuuriperinnön arvostus näkyi heidän vaatteidensa materiaalivalinnoissa ja origamitaidon hyödyntämisessä kaavoituksessa.⁹⁸ 1990-luvun japanilaisesta huippumuodista on myös löydettävissä vaikutteita Picasson (1881–1973) ja Braquen (1882–1963) kubismista ja modernismista.⁹⁹ Samaan aikaan Thierry Mugler (s. 1948) esitteli kiiltävän futuristisia teknologiakuvia ja Gianni Versace (1946–1997) puolestaan teki materiaali- ja tekniikkakokeiluita käyttämällä muun muassa hienojakoista metalliverkkoa teatraalisissa vaatteissaan sekä tutkimalla tietokonesuunnittelun hyötyjä neulesuunnittelussa ja laser-säteen potentiaalia saumaustyössä.¹⁰⁰

Huippumuotiin alettiin suhtautua 1990-luvulla enemmän ideoiden ja konseptien leikkikenttänä, mikä oli omiaan lisäämään myös muodin rajat ylittävää yhteistyötä.¹⁰¹ Monikulttuurisuuden ja -taiteisuuden myötä vaatteisiin ja pukeutumiseen liitetyt merkitykset muuttuivat monimuotoisemmiksi.¹⁰² Käsite-, installaatio- ja mediataiteen tutkija Marga van Mechelenin (s. 1953) mielestä 1990-luvun huippumuotia kuitenkin leimasi kaksi selkeää teemaa – kuoleman, tuhon ja elämän pimeän puolen tematiikka sekä toisaalta ajatus tulevaisuuden ihmisestä ja kyborgista, jotka heijastelivat kuvaa hyvin erilaisesta yhteiskunnasta kuin kulutusmuoti.¹⁰³ Tekniikan vauhdikas kehitys synnytti 1990-luvun alkupuolella virtuaalitodellisuudesta, science fictionista ja materiaaleista, kuten neopreenistä ja mikrokuuiduista, vaikutteita saaneen kybermuodin, joka vaikutti sekä huippu- että massamuotiin.¹⁰⁴

Globalisoituneen ja Internetin verkottaman 2000-luvun maailman muotia määrittää heterogeenisyys ja kausiluontoisuuden sanelema nopea muutostahti.¹⁰⁵ Tästä johtuen varsinaisia muotiin laajemmin vaikuttavia irtiottoja vaateen perusolemuksen suhteen ei ole tapahtunut. Uusia mallistoja julkaistaan niin tiuhaan, että haastava konseptilähtöinen suunnittelutyö jää sivuun, kun uusiin muoteihin ammennetaan

⁹⁷ Butler 2012, 207; de la Haye & Mendes 2010, 233–234.

⁹⁸ de la Haye & Mendes 2010, 270.

⁹⁹ de la Haye & Mendes 2010, 270.

¹⁰⁰ de la Haye & Mendes 2010, 237, 244–245.

¹⁰¹ Wilson 2013, 179.

¹⁰² English 2007, 4.

¹⁰³ van Mechelen 2009, 111, 114.

¹⁰⁴ de la Haye & Mendes 2010, 258.

¹⁰⁵ de la Haye & Mendes 2010, 274.

sisältöä lähinnä väreistä, kuoseista, leikkauksista ja muotisuunnittelun historiasta. Vastareaktionä pieni määrä vaatetta käsitteellistäviä suunnittelijoita, kuten Carol Christian Poell ja Aitor Throup (s. 1980), ovat siirtyneet toimintamalliin, jossa uusia kokoelmia esitellään vasta, kun ne ovat valmiita. Toisaalta taas minimalistista vaatteistaan tunnettu muotisuunnittelija Helmut Lang (s. 1956) jätti muotimaailman sen liiallisen kaupallistumisen takia.¹⁰⁶ Nykymuodin on haastavaa olla radikaalia, koska pukeutumistyylit ja muodit ovat niin monimuotoisia, ja jatkuvan muutoksen vuoksi niiden kokonaisvaltainen noudattaminen on ihmisille hyvin vaikeaa.¹⁰⁷

Vuonna 2008 alkanut talouskriisi ja sitä seurannut vaikeutunut taloustilanne on pienentänyt merkittävien haute couture -asiakkaiden määrää entisestään vain noin 200 ostajaan.¹⁰⁸ Kaupallisuudesta on tullut muodin kehitykselle riesa, koska se hankaloittaa käsitteellistä ja uuteen muotokieleen pyrkivää suunnittelua ja asettaa selkeät rajat lopulliselle vaatteelle. Suuret muotitalot toimivat liiketoiminnan ehdoilla, minkä vuoksi ne tarjoavat turvallista ja itseään toistavaa muotia, vaikka vastuu muodin eteenpäin viemisestä on aikaisemmin ollut juuri huippumuotia suunnittelevilla tahoilla. Nykyisellään muodin kehitys on lähestulkoon pysähtynyt ja se on taaksepäin katsovaa, koska muodista on tullut massoille suunnattu kulutushyödyke ja käyttötaidetta. Samalla konseptuaalisen suunnittelun vähyys ja vaateen perusolemuksen haastamisen puute takaavat sen, että muoti joutuu kierrättämään omia teemojaan ja että vaatteiden merkitykset pysyvät suhteellisen muuttumattomina. Samanaikaisesti taiteessa on puolestaan suunnattu katseita muotiin ja sen merkityksistä.¹⁰⁹

3. TEKNOVAATTEEN JA RUUMIIN KOHTAAMISIA

”Tulevaisuus ei hahmotu teknisesti vaan sepitteisesti kertomusten avulla. Viestinä on, että ihminen on kone ja siksi kone korvaa ihmisen...Kertomuksen tasolla ihmiskone on [jo] korvannut ihmisen.”¹¹⁰

Teknomuoti kuulostaa helposti kauas tulevaisuuteen sijoittuvalta muodilta. Teknomuodin käsite on peräisin avaruusajan alkuvaiheilta 1900-luvun puolivälin

¹⁰⁶ Menkes 2005.

¹⁰⁷ de la Haye & Mendes 2010, 295.

¹⁰⁸ de la Haye & Mendes 2010, 288.

¹⁰⁹ Graw 2009, 45.

¹¹⁰ Airaksinen 2006, 28.

tienoilta.¹¹¹ Timo Airaksista lainaavassa sitaatissa korostuu, että tarinat, kuten tieteiselokuvat ja -kirjallisuus, ovat tärkeässä roolissa siinä, miten näemme tulevaisuuden, mutta toisaalta ne vaikuttavat myös siihen, millaista tulevaisuutta rakennamme itsellemme. Todellisuudessa elämme kuitenkin jo nyt teknomuodin kyllästävässä maailmassa. Monet arkiset vaatekappaleet kuten gore tex -asut ja nykyaikaiset urheiluvaatteet ovat teknovaatteita.

Tässä luvussa käsittelen vaatteen, ruumiin ja tekniikan suhdetta. Pääpaino on teknisen vaatteen eli teknovaatteen ja ruumiin kohtaamisessa niitä ympäröivässä tilassa. Teokset, joita käsittelen ovat Hussein Chalayanin *Remote Control Dress* ja Jana Sterbakin *Remote Control II*. Lähtökohtaisesti niistä kumpikin vaikuttaa ilmentävän Airaksisen esiin nostamaa tarinallisuutta, joka syntyy niiden ja ruumiin kohtaamisissa. Molemmat näistä käsitevaatteista myös ilmentävät selvää omaleimaista ruumiillista todellisuutta.

Teknomuodin tutkija Sabine Seymour (s. 1969) määrittelee teknomuodin suunnitelluiksi vaatekappaleiksi, koruiksi tai asusteiksi, joissa yhdistyvät tyyli, esteettinen ilmaisu ja funktionaalinen tekniikka.¹¹² Muodin uusia muotoja laajasti tutkinut Bradley Quinn taas lisää, että tulevaisuus määrittää teknomuotia.¹¹³ Seymourin mukaan teknomuotia tai suunnittelun, muodin, tieteen ja tekniikan rajapintaan viittaavaa muodikasta tekniikkaa määrittävät yleensä esteettiset ja muodille ominaiset elementit.¹¹⁴ Teknomuodin perusolemukseen kuuluu tavoitteellinen ruumiillisen suorituskyvyn ja informaation käsittelyn parantaminen. Vaikka lähtökohdat teknisen vaatteen tekemiselle liittyvät usein sellaisiin tavoitteisiin, kuten terveyden tai vuorovaikutusominaisuuksien parantamisen tutkimiseen, muodilla on keskeinen rooli kokonaisuuden paketoinnissa ja houkuttelevaksi tekemisessä.¹¹⁵ Lisäksi tekniikan sisällyttäminen vaatteisiin takaa sen, että tekniset ominaisuudet ja sovellukset kulkevat helposti mukana.¹¹⁶

Teknovaatetta on luontevaa tarkastella ihmisruumiin jatkeena, joka mahdollistaa ja helpottaa erilaisten toimintojen suorittamista. Teknovaate on ruumiin ylle puettava toiminnollinen ja toiminnallinen kerros.¹¹⁷ Ruumiinjatkemaisuus näkyy selvimmän siinä, että teknovaatteen funktiot voivat liittyä niin ihmisruumiiseen kuin sen

¹¹¹ Quinn 2002, 4–5.

¹¹² Seymour 2009, 12.

¹¹³ Quinn 2002, 1.

¹¹⁴ Seymour 2009, 12–13; Quinn 2002, 1.

¹¹⁵ Quinn 2002, 1.

¹¹⁶ Quinn 2002, 2.

¹¹⁷ Quinn 2002, 1.

ulkopuoliseen maailmaan. Teknovaate on siis toiminnollinen linkki ruumiin ja ulkomaailman välillä. Interaktiivisuutta luodaan liittämällä vaatteisiin muun muassa pieniä tietokoneita, sensoreita, moottoreita ja langattoman verkkoyhteyden mahdollistavia laitteita.¹¹⁸ Tämän lisäksi teknovaatteiden materiaaleina käytetään mikrokuituja, nanoteknologiaa hyödyntäviä tekstiilejä sekä sähköä johtavia kankaita, jotka toimivat kytkentäalustana vaatteeseen liitettävälle elektroniikalle.¹¹⁹

3.1 HUSSEIN CHALAYAN – REMOTE CONTROL DRESS

Kovakuorinen, haarniskamainen ja hennon vaaleanpunainen *Remote Control Dress* (kuva 4 ja 5) muistuttaa malliltaan tavallista cocktail-mekkoa. Materiaaleiltaan ja toiminnoiltaan se poikkeaa kuitenkin suuresti tavallisesta vaatteesta. Sen yksinkertainen ja kiiltävä pinta kätkee alleen uudistuksellista tekniikkaa. Chalayan inspiroitui mekon suunnittelussa lentokoneiden aerodynaamisista muodoista, materiaaleista ja toiminnoista.¹²⁰ Materiaaliltaan mekko on samanlaista muovikomposiittimateriaalia, jota käytetään lentokoneissa.¹²¹ Kovan kuoren ja lentokoneen siipien siivekkeitä muistuttavien liikkuvien läppien takaa paljastuu röyhelöinen vaaleanpunertava tyllimekko, joka toimii myös pehmentävänä ja naisellisena elementtinä muuten modernistisen veistoksellisessa mekossa.

Radio-ohjaimella kontrolloitava mekko oli osa Chalayanin *Before Minus Now* kevät/kesä 2000 -mallistoa.¹²² Malliston keskeinen ajatus oli tarkastella aineettomuutta muodon synnyttäjänä.¹²³ Kantavia teemoja olivat aineettomien voimien ja liikuttajien, kuten painovoiman, sään ja tekniikan, suhde vaatteisiin.¹²⁴ Chalayan kuvaili *Remote Control* -mekkoa *monumentiksi*, mikä johtui pikemminkin siihen liitetystä ideoista ja

¹¹⁸ Seymour 2009, 18–19.

¹¹⁹ Seymour 2009, 21.

¹²⁰ Quinn 2002, 30.

¹²¹ Quinn 2002, 30; Evans 2003, 271.

¹²² Hussein Chalayanin www-sivut. 2000 kevät/kesä *Before Minus Now* -muotinäytösvideo. *Remote Control Dress* esitellään videolla ajasta 10 minuuttia 10 sekuntia alkaen; Judith Clark Costume Gallery, 2000. Chalayan valmisti mekon yhdessä skotlantilaisen huonekalusuunnittelijan Paul Topenin kanssa. *Remote Control Dress* poikkesi nykymuodista paitsi materiaaliltaan ja teknologisilta innovaatioiltaan myös siten, että kyseessä ei ollut mekon ensiesittely, vaan paranneltu kolmas versio. Mekko oli alun perin tilaustyö Judith Clark Galleryn muodin ja arkkitehtuurin suhdetta käsittelevään näyttelyyn; Embarkment Galleries at Somerset House, 2008. Mekon toinen versio *Aeroplane Dress* (kuva 6) puolestaan esiteltiin osana *Echoform* syys/talvi 1999 -muotinäytöstä.

¹²³ Evans 2003, 271.

¹²⁴ Evans 2003, 271.

kokeellisuudesta kuin sen jäykästä, veistoksellisesta muodosta.¹²⁵ Chalayania pidetään yhtenä 2000-luvun taitteen vaikutusvaltaisimmista muotisuunnittelijoista, koska hänen suunnittelemansa vaatteet edustavat selkeää omaa tilallista ja ajallista todellisuutta ja ovat uskollisia sen lainalaisuuksille.¹²⁶ Hänen monipuolisessa tuotannossaan yhdistyvät uuden luominen ja käsitteelliset ratkaisut. Keskeisiä toistuvia teemoja ovat muun muassa tulevaisuus, tekniikka, tilallisuus, fysiikka ja toisaalta myös kansallinen tausta ja historia. Näihin hän on ammentanut osaamista ja inspiraatiota esimerkiksi tekniikan tutkimuksesta, antropologiasta ja luonnontieteistä.¹²⁷

Chalayanin tuotanto on malliesimerkki vaateen käsitteellistämisestä, minkä vuoksi se on asettunut sulavasti sekä taide- että muotikontekstiin. Lontoossa ja Istanbulissa työskentelevä brittiläis-turkkilais-kyproslainen muotisuunnittelija Hussein Chalayan on suunnitellut muun muassa lämmön tai kauko-ohjauksen vaikutuksesta muotoaan muuttavia vaatteita ja yhdistänyt useasti tekniikkaa vaatteisiin. Vaatteiden lisäksi hän on tehnyt esimerkiksi elokuvia ja installaatiotaidetta.

Hän itse näkee suunnittelutyönsä keskeisenä tavoitteena muun muassa muodin, arkkitehtuurin ja teknologian sisällyttämisen yhteen vaatekappaleeseen, koska hän uskoo tällaisen työskentelytavan vievän vaatesuunnittelua eteenpäin ja muuttavan vaateen perusluonnetta.¹²⁸ Chalayanin vaatteissa visuaalisuus ei ole alisteista käytännöllisille ja toiminnollisille lähtökohdille vaan kaikki ominaisuudet tukevat toisiaan sopuosinnussa.¹²⁹ Hänen vaatteissaan yhdistyvät kauneus ja kriittinen suhtautuminen vaateen mahdollisuuksiin.

Chalayanin *Remote Control Dress* -käsitevaateen keskeisin erityispiirre ei kuitenkaan ole sen haarniskamainen jäykkä muoto vaan toiminnot, joihin se kykenee. Chalayanin mekossa tekniikka näyttäytyy positiivisempänä ja mahdollisuuksia luovana toisin kuin Sterbakin *Remote Control II* -teoksessa. Chalayanin käsitevaate herättää kysymyksiä tekniikan mahdollisuuksista ja soveltamisesta vaatteissa ja siitä millainen tulevaisuuden ihmiskeho voisi olla. Kysymykset vallasta ovat läsnä, mutta ne eivät ole yhtä keskeisiä tai dystopistisia kuin Sterbakin teoksen yhteydessä. Osasyyn tähän on Chalayanin käsitevaateen leikkimielisissä lähtökohdissa, sarjakuvamaisen pelkistetyssä ulkomuodossa ja suorissa viittauksissa ilmailun maailmaan.

¹²⁵ Evans 2003, 270.

¹²⁶ Quinn 2002, 26.

¹²⁷ Seymour 2009, 28.

¹²⁸ Quinn 2002, 2.

¹²⁹ Quinn 2002, 26.

Mekon liikkuvat osat muistuttavat lentokoneista. Saranoidut läpät aukeavat, sulkeutuvat ja liikkuvat ylös ja alas samaan tapaan kuin lentokoneen siipien siivekkeet. Ne eivät kuitenkaan toimi sattumanvaraisesti vaan mekon motorisoituja toimintoja ohjataan radiolähettimellä. Mekon kuoren ja ruumiin rajaamaan välitilaan jää teknologinen pienenympäristö.¹³⁰ Tämä tuo tekniikan iholle ja toisaalta avaa kysymyksiä vaateen määrittelemän ruumiin intiimin vyöhykkeen rajoista. *Remote Control* -mekon liikkuvat läpät ja paneelit eivät kuitenkaan ole itseisarvoisen toiminnallisia. Läppiä ja paneeleja on yhteensä yksitoista kappaletta ja ne on sijoitettu mekon etu- ja takapuolelle toimintojensa mukaan. Läppien asennon muuttuessa myös mekon siluetti muuttuu ja niiden alta paljastuu ihoa tai tylliä. Tekniikka siis vaikuttaa myös vaateen estetiikkaan olennaisella tavalla.

Harold Koda on verrannut *Remote Control Dressin* nousevaa takasiivekettä lentokoneen ruuman luokkuun, joka avautuessaan paitsi muuttaa vaateen siluetin, on myös ovi muodin historiaan.¹³¹ Mekon muodon muuttuminen vastaamaan 1800-luvun mekolle tyypillistä muotoa ja tyllialushameen paljastuminen siivekkeen avautumisen seurauksena on muistutus siitä, että Chalyanin ultramodernia vaatetta ei ole luotu tyhjästä vaan että se on osa muodin jatkuvasti kerrostuvaa jatkumoa. Chalyanin mekossa tämä jatkumo korostuu harvinaisen kouriintuntuvasti mekaanisten muodonmuutosten ja kerroksellisuuden ansiosta.

Roland Barthes (1915–1980) on muotitutkimuksen klassikkona pidetyssä teoksessaan *The Fashion System* pohtinut ruumiin ja vaateen välistä suhdetta, ja erityisesti siihen liittyvää eroottista ulottuvuutta.¹³² Hänen mielestään vaate on eroottinen, koska se leikittelee ruumiilla samanaikaisesti ihoa peittäen ja paljastaen.¹³³ Kiinnostavaa on myös se, että Barthesille vaate näyttäytyy aktiivisena toimijana suhteessa ruumiiseen. Vaikka Barthes käsitteli muotia yleisellä tasolla, niin teknomuodin yhteydessä on huomioitava, että esimerkiksi Chalyanin mekon avautuvien ja siten ihoa paljastavien läppien tarkoitus näyttäytyy myös tekniikkaa ja funktionaalisuutta korostavana. Samalla ne toimivat muistutuksena siitä, että koneen alla on oikea ihminen. Toisaalta se, että läpät paljastavat ihoa, tekee niistä erotisoivan

¹³⁰ Quinn 2002, 30.

¹³¹ Koda 2001, 134.

¹³² Barthes 1991, 137.

¹³³ Barthes 1991, 137.

elementin. Caroline Evans on korostanut, että tämä mahdollistaa seksikkyydellä leikittelyn, mutta myös esineellistää mekkoon pukeutunutta ihmistä.¹³⁴

Remote Control Dress oli yksi ensimmäisistä kokeiluista yhdistää langattomasti hallittavaa tekniikkaa vaatteeseen.¹³⁵ Se tarjoaa yhden teknologisoituneen vision siitä, miten teknologia ja kehittyneet materiaalit vaikuttavat tulevaisuuden muotiin ja pukeutumiseen. Chalayan suhtautuu arkkitehtuuriin, rakenteisiin ja esineisiin ruumiin ulkoistuksina.¹³⁶ Hänen mielestään vaatteella määritellään ruumista ympäröivä tilallinen intiimi vyöhyke.¹³⁷ Vaatetta tulisi lähestyä ruumiin ulkopuolisena tilana. *Remote Control Dress* rajaa ruumiin selkeästi sisäänsä ja pystyy materiaalisesta jäykkyydestä huolimatta mukautumaan erilaisiin tilanteisiin ja olosuhteisiin. Vaatteen muotoa muuttamalla on mahdollista korostaa niin tiettyyn tilaan kuulumista kuin kuulumattomuuttakin. Chalayanin itsensä mukaan, vaatteilla voi vaikuttaa siihen, miten ruumis välittyy tilallisesti ympäristössä, ja ruumis puolestaan on vaatteen kautta vuorovaikutuksessa kaikkeen samassa tilassa olevaan.¹³⁸ *Remote Control Dress* liittää ruumiin ympäristöön sekä konkreettisenä, tilallisena elementtinä että langattoman tekniikan välityksellä.

Useissa Chalayanin töissä, kuten *Remote Control Dress* -käsitevaatteessa, toistuu ajatus toistuvista modulaarisista eli sisäkkäisistä tiloista ja muodoista, joiden kautta vaatteiden siluetit, pienet detaljit ja arkkitehtoniset suhteet ovat yhtä lailla nähtävissä ympäröivässä tilassa tai laajemmin arkkitehtuurissa.¹³⁹ Chalayan korostaa vaatteidensa olevan osa tilallista jatkumoa, jossa asiat ovat yhtä, mutta erottuvat toisistaan erilaisten mittakaavojen ja -suhteiden kautta.¹⁴⁰ Itse näen tällaisessa suunnittelussa pyrkimyksen hallittavuuteen ja monistettavuuteen, mutta myös tavoitteen jäljitellä luonnon modulaarisuutta, joka on nähtävissä esimerkiksi siinä, miten simpukan kuoressa sama muoto toistuu eri mittakaavoissa. Näin ollen myös Chalayanin vaatteita on mielekästä tarkastella suhteessa sekä ruumiiseen että ympäröivään tilaan. Vaate on yhtä lailla itsenäisessä vuorovaikutussuhteessa tilaan kuin ruumiskin, koska myös vaate on ruumiin ulkopuolinen elementti. Teknovaate on vuorovaikutteinen linkki ruumiin ja ympäristön välillä.

¹³⁴ Evans 2003, 274.

¹³⁵ Quinn 2002, 2.

¹³⁶ Quinn 2002, 28.

¹³⁷ Quinn 2002, 29.

¹³⁸ Quinn 2002, 52–53.

¹³⁹ Quinn 2002, 29–30.

¹⁴⁰ Quinn 2002, 30.

Modulaarisuutta tarkasteltaessa huomio kiinnittyy siihen, mikä on hallitseva ja sitä määrittävä muoto. Chalayanin käsitevaatteen kohdalla on perusteltua pohtia, onko mekon virtaviivainen ja selkeälinjainen muotokieli kuitenkin Chalayanin näkemyksissä ruumiin muotoja tärkeämmässä asemassa. *Remote Control Dress* on kuitenkin muodoiltaan kaukana orgaanisesta, vaikka ihmisruumiin siluetin vaikutus näkyikin taustalla. Mekon teollisesti muotoiltu, yksinkertainen ulkomuoto soveltuisi ainakin teoriassa hyvin liukuhihnatuotantoon. Keinotekoisesti tuotetussa esinetodellisuudessa ekonomisuus on merkittävä tuotantoa määrittävä tekijä. Lisäksi Chalayanin käsitevaate sulautuu muotokieleltään jo nykyiseenkin arkkitehtuuriin ja sen tiloihin. Modulaarisuuden lisäksi Chalayanin käsitevaate liittyy ruumiin ympäristöönsä teknisin keinoin. Langaton yhteys on sekä vuorovaikutuksen mahdollistava rajapinta että mekkoa ympäröivä näkymätön tekninen voima.

Chalayanin mekon kontrolloitavuus radio-ohjaimen välityksellä herättää samantyyppisiä kysymyksiä tekniikan hallittavuudesta, joita pohdin *Sterbakin Remote Control II* -teoksen kohdalla. Kuka hallitsee mekon toimintoja ja miten vastuu ja valta näyttävät suhteessa siihen, joka on pukeutunut mekkoon? Chalayan itse ratkaisi tämän kysymyksen mekon esitelleessä muotinäytöksessä antamalla radio-ohjaimen pienen, iloisen pojan käsiin.¹⁴¹ Näin vakava kysymys ohitettiin varsin huvittavalla, leikkimielisellä ja viattomallakin positioinnilla pienen pojan nostellessa kauko-ohjaimen välityksellä mallitytön hameenhelmaa. Tämä saa pohtimaan, että onko teknovaate vielä tällä hetkellä muodin kontekstissa pelkkä kehittynyt leikkikalua.

Remote Control Dress on kiinnostava avaus teknovaatteen merkityksiin ja mahdollisuuksiin muotimaailmassa. Chalayanin käsitevaatteen herättämistä kysymyksistä kiinnostavimmat ja haastavimmat jätetään omaan arvoonsa tai ohitetaan helpoilla vastauksilla. *Before Minus Now* -muotinäytöksen kontekstissa valtaa ja vaatteen sukupuolittavuutta sivutaan vain detaljeissa, kuten tekemällä pikkupojasta mekon ohjaaja tai paljastamalla tyllikangasta. Tämä voi johtua muotimaailman sisäisistä hiljaisista vaatimuksista pysytellä fantasioissa ja utopioissa. Toisaalta voi olla, että Chalayan on ohittanut kysymykset vallasta ja siitä millaisena tekniikan kyllästävä tulevaisuus näyttää ja lähestynyt robottimekkoaan tilallis-esteettisenä tutkielmana, jossa tekniikka on varsin itseisarvoista. Toisaalta leikkimielinen ja kevyt lähestymistapa tekee tekniikasta helpommin lähestyttävää ja lisää teknomuodin houkuttelevuutta.

¹⁴¹ Hussein Chalayanin www-sivut. 2000 kevät/kesä *Before Minus Now* -muotinäytösvideo. Kohdasta 9 minuuttia 37 sekuntia alkaen.

Tekniikka näyttäytyy *Remote Control* -mekossa mahdollisuuksia luovana elementtinä ja positiivisena ja utopistisena kehityssuuntana muodille. Mekossa tekniikan sovellutuksia ei ole problematisoitu vaan ne näyttäytyvät ruumista, kulttuuria ja ympäristöä toisiinsa yhdistävänä tekijänä. Bradley Quinn korostaa, että Chalayanin suunnitteleminen vaatteille on ominaista, että ne ovat itsessään koneita ja dynaamisia ruumiin ja ympäristön välillä toimivia rajapintoja.¹⁴²

Remote Control -mekko on nähtävissä nykyajan ja moderniteetin kuvana, mutta toisaalta sen muotokieli viittaa myös futurismiin ja 1960-luvun avaruusajan käsityksiin tulevaisuuden vaatteista. Mekko on ehdotus tulevaisuuden vaateen ominaisuuksista ja muotokielestä, mutta muodoltaan se liittyy pikemminkin modernistisen arkkitehtuurin puhtaslinjaisuuteen. Chalayan viittaa muodille tyypillisesti selkeisiin ja ikonisiin kohteisiin, jotka jo itsessään sisältävät tulevaisuuteen liitettyjä attribuutteja. Siinä on nähtävissä modernismille ominaista selkeää puhtaslinjaisuutta ja pelkistettyyttä.

Moderniteetin käsite liittyy keskeisesti teknovaatteisiin. Moderniteetillä viitataan yleensä modernisaation ja erityisesti teollisen vallankumouksen myötä tapahtuneeseen muutokseen ihmisten arjessa ja sen levittämiin tunteisiin ja asenteisiin.¹⁴³ Nykyisyys määrittää muotia ja teknomuoti on muodin selkein harppaus nykyhetkestä kohti tulevaisuutta. Moderniteettia määrittäviä tekijöitä ovat vauhti, muuttuvuus, liikkuvuus, muutos ja kehitys. Samat tekijät ovat myös Chalayanin käsitevaatteessa keskeisiä. Muodintutkija Judith Clark on kuitenkin huomionut, että vaikka *Remote Control Dress* viittaa lentokoneista tutulla virtaviivaisuudellaan liikkeeseen, niin sen jäykkä materiaali rajoittaa ruumiin liikkeitä.¹⁴⁴ Tämä korostaa sitä, että tulevaisuudessa liike ja liikkuminen on koneellista eikä ruumiillista. Moderniteetin käsite on yleisesti ottaen muodille leimallinen, koska muoti on lyhytikäistä ja pinnallista.¹⁴⁵

Muotoilukriitikko Emily Kingin mukaan Chalayanin mekko mukailee kulttuurisesti vakiintuneita naisellisia muotoja eli korostaa rintojen, lantion ja vyötärön kaaria.¹⁴⁶ Quinn huomauttaa, että *Remote Control Dress* korostaa naisellisiksi miellettyjä muotoja, mutta toisaalta sen kova kuori peittää ei-halutut muodot.¹⁴⁷ Chalayanin käsitevaate sekä viittaa muodoltaan eräänlaiseen mielikuvaan naisesta että

¹⁴² Quinn 2002, 34.

¹⁴³ Breward & Evans 2005, 1. Keskeisiä moderniteettia käsitelleitä kirjoittajia ovat muun muassa Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Marshall Berman ja Georg Simmel

¹⁴⁴ Clark 2011b, 88.

¹⁴⁵ Evans 2003, 7; Breward & Evans 2005, 4–5.

¹⁴⁶ King 2011, 11.

¹⁴⁷ Quinn 2002, 53–54.

muistuttaa siluutiltaan naissymbolia, joka on tuttu esimerkiksi WC-opasteista tai piparkakkumuoteista. *Remote Control* -mekon voi siis katsoa olevan eräänlainen näkemys tai ehdotelma tulevaisuuden naisen selkeästi sukupuolittavasta univormusta. Siinä mielessä se poikkeaa posthumanismiin liitetystä sukupuolettomuuden ajatuksesta.

Chalayanin teknovaatteen teknistämä ruumis on tavallaan myös epäinhimillistetty ja stereotypisoitu. *Remote Control Dress* -käsitevaahteen vakioitu muoto ja kova, joustamaton materiaali peittää alleen ruumiiden monimuotoisuuden erikokoisista ihmiskehoista kyborgeihin, ja on samalla myös helposti valmistettavissa sarjatuotantona. Univormumaisuuden ja funktionaalisuuden vastakohtia ovat monimuotoisuus ja yksilöllisyys. Teknomuoti on ongelmallista siinä mielessä, että se edustaa selkeästi tehotuotantoon ja materiaali- ja tulevaisuuskeskeisyyteen pohjautuvia arvoja samalla tavalla kuin haute couture -muoti keskittyy artesaanityön esittelyyn. Toisaalta Chalayanin käsitevaahteen pelkistetyn muodon etäännyttävää vaikutusta on pehmennetty toiminnoilla ja piirteillä, kuten tyttömäisellä vaaleanpunaisella tyllillä, jotka liittävät mekon korostetusti sosiaaliseen ja kulttuuriseen viitekehykseen.

Teknologinen ja toiminnallinen vaate kiinnittää huomion eri seikkoihin kuin tavallinen muotivaate ja sitä voi tarkastella sekä vaatteena että laitteena tai sovellutuksena. Quinn näkee asian niin, että tulevaisuudessa teknomuoti voisi huipentua tekoälyllä varustettuihin itsenäisesti toimiviin vaatteisiin.¹⁴⁸ Siinä mielessä *Remote Control Dress* on teknovaatteena välietappi siirtymässä orgaanisesta ruumiista kohti kyborgiruumista. Sellaisena se on huomattavasti inhimillisempi kuin täysin koneistettu robottiruumis.

3.2 JANA STERBAK – REMOTE CONTROL II

Tsekkiläiskanadalainen taiteilija Jana Sterbak käsittelee kuvanveistoa, installaatioita, performanssia ja digitaalista mediaa yhdistelevässä tuotannossaan epätyypillisiä materiaaleja ja niiden poikkeavia käyttötapoja.¹⁴⁹ Ihmisruumis on usein yhdistävä tekijä.¹⁵⁰ Muoti ja vaate ovat Sterbakille välineitä ruumiiseen ja naiseuteen liittyvien kysymysten käsittelemiseen.¹⁵¹ Hänen tuotantoonsa kuuluu useampia vaatetta

¹⁴⁸ Quinn 2002, 1.

¹⁴⁹ van Hium, 278.

¹⁵⁰ van Hium, 278.

¹⁵¹ Gczy & Karaminas 2012, 2.

käsitteleviä teoksia, jotka ovat herättäneet taideyleisöissä pohdintaa siitä, ovatko ne käsitetaidetta vai käsitteellistä muotia.¹⁵² Seuraavaksi käsittelemäni *Remote Control II* -teoksen (1989) (kuva 7) lisäksi Sterbakin tekniikkaa hyödyntäviin teoksiin lukeutuu muun sähköistetyistä metalliverkosta valmistettu mekko *I want you to feel the way I do... (The Dress)* (1985).

Remote Control II on vaateen merkityksiä käsitteellistävä taideteos.¹⁵³ Teos koostuu suuresta, pyöreästä metallikehikosta, jonka alareunassa on kolme motorisoitua rengasta, joiden varassa hame liikkuu. Muodoltaan ja rakenteeltaan hame muistuttaa 1800-luvun puolivälin krinoliinihameita, jotka korostavat liioittelevasti kantajansa lanteita. *Remote Control II* on nimensä mukaisesti radio-ohjaimella ohjattava liikkuva krinoliini. Taideteoksena se on samanaikaisesti sekä veistoksellinen että performatiivinen. Kuvissa näkyy krinoliiniin pukeutunut tai pikemminkin siinä vyötärönsä varassa riippuva nainen, jonka jalat eivät yllä maahan. Malli roikkuu alushousumaisten kannattimien varassa krinoliinin keskellä. Sen lisäksi, että *Remote Control II* on teknisiltä ominaisuuksiltaan kiinnostava käsitevaate, se myös herättää kysymyksiä naisen ja vaateen suhteesta, pukeutumisen ruumiillisuudesta sekä siitä, mitä vaatetettuna oleminen oikeastaan on.

Remote Control II -teoksessa vaatteesta muistuttaa vain krinoliinihameen muoto. Krinoliini ei muodosta kantajansa ruumista verhoavaa pintaa vaan korostaa läpinäkyvyydellään käyttäjänsä paljautta. Sterbak on käsitellyt useissa teoksissaan ruumiillisuutta ja naiseutta sekä naiseuteen liittyvää problematiikkaa. Sterbakin käsitevaate on siitä mielenkiintoinen, että se käsittelee samanaikaisesti useita erilaisia ääripäitä tai binäärisiä vastakohtia. Kuraattori ja taidekriitikko Bruce W. Ferguson erittelee *Remote Control II* -käsitevaateen vastakohtapareiksi muun muassa vallan ja sen puutteen, teknofilian ja teknofobian.¹⁵⁴ Itse lisäisin joukkoon aktiivisuuden tai passiivisuuden kokemuksen, paljastavuuden tai peittävyuden kokemuksen ja sukupuoliset vastakohtat. Se mitkä näistä näyttäytyvät ja koetaan voimakkaimpina, riippuu erityisesti siitä, kenellä on valta ohjata teosta mutta myös siitä, millainen tila on kyseessä ja keitä muita siellä on.

¹⁵² Geczy & Karaminas 2012, 2.

¹⁵³ *Remote Control II* on toinen versio samana vuonna valmistuneesta *Remote Control I* -teoksesta (kuva 8).

¹⁵⁴ Ferguson 1990, 11.

Remote Control II herättää kysymyksiä vallasta ja yksittäisen vaateen voimasta. Kenellä on valta ohjata mekkoa kauko-ohjaimella? Menettääkö krinoliiniin asettuva tai asetettava henkilö itsemääräämisoikeutensa, koska käsitevaateen fyysiset mitat estävät häntä vaikuttamasta ympäristöönsä? Krinoliiniin pukeutuva henkilö ei lähtökohtaisesti ole positioitu aktiivisen toimijan tai passiivisen kohteen rooliin. *Remote Control II* on kuitenkin helpommin luettavissa kantajaansa alistavaksi tai passivoivaksi käsitevaatteeksi. Häkkimäinen rakenne, krinoliinin pukemisesta seuraavat fyysiset rajoitteet, krinoliinin historiallinen konteksti ja kauko-ohjaimen käyttöön liittyvät kysymykset vallasta tukevat tätä tulkintaa.

Sterbakin käsitevaatteeseen pukeutunut on sekä vallalla olevien pukeutumismuotojen että taiteilijan intention mukaisesti nainen. Teos viittaa sekä muodin historiaan, nykyisyyteen että tulevaisuuteen. *Remote Control II* näyttäytyy eräänlaisena krinoliinihameen teoreettisena arkkityyppinä, koska siitä on karsittu pinta eli kangas, kuosi ja kuviointi, joka kausimuodissa liittyy vaateen osaksi tiettyä aikaa. Historiallinen nykymuodille vieras muoto korostaa ja selkeyttää käsitevaateen feminististä tematiikkaa viittaamalla aikaan, jolloin pukeutuminen ja vaatteet olivat täysin sukupuolittuneita. Krinoliinihameesta on jäänyt jäljelle merkitysten runko, joka liittyy sen vaatekappaleena osaksi naiseuden kulttuurihistoriaa.

Remote Control II samanaikaisesti sekä peittää että paljastaa ruumiin. Sen siluetti on suunniteltu peittämään luonnollinen ruumiin muoto ja synnyttämään vääristetyn korostettu lantionseutu. Ruumiin luonnollisesta siluetista irtautuva muoto mielletään yleisesti sukupuolisesti neutraaliksi ja yksityisyyttä tarjoavaksi, koska se tarjoaa mahdollisuuden kehon peittämiseen ja suojaa katseelta. Krinoliinihameen muoto on kuitenkin seurausta siitä, että naisen takapuolta seksuaalisen katseen kohteena on korostettu.¹⁵⁵ Materiaalisen pinnan puuttuminen kuitenkin paljastaa ruumiin, sen muodot ja yhtä lailla myös tekniikan krinoliinin sisällä. Sterbakin käsitevaatteessa korostuu, että nainen pukeutuu tai puetaan katsottavaksi. Muodin tarkoitus on houkutella katseita ja huomiota. Teknomuodin kohdalla vaatteeseen liitetty tekniikka herättää kiinnostuksen, mutta onko tekniikan ja vaateen yhdistelmä vaarassa sortua itseisarvoisuuteen? Ainakin Sterbakin krinoliinissa merkitykset rakentuvat monitasoisesti tekniikan ympärille.

¹⁵⁵ Laver 2010, 177–180.

Se, että *Remote Control II* on juuri krinoliinihameen muotoinen, ei ole sattumaa. Muodin historiassa korsetit, krinoliinihameet ja sotilaiden suojarahusteet ovat kaikki esimerkkejä vaateen ja aikansa kehittyneen tekniikan yhdistämisestä.¹⁵⁶ Silloin tekniikkaa hyödyntämällä ratkottiin pääasiallisesti rakenteellisia ja materiaalisia vaatteiden tekemiseen liittyviä haasteita. Nykymuotoisia teknologisesti toiminnollisia vaatteita ja tulevaisuuden tekniikkaa luonnosteltiin kirjallisuudessa kuitenkin jo 1800-luvun puolivälissä.¹⁵⁷ Siitä lähtien tieteiskirjallisuus ja myöhemmin -elokuvat ja -sarjakuvat ovat olleet tärkeässä asemassa teknomuodin visualisoimisessa ja kuvitteellisessa kehittämisessä.

Remote Control II esittää hameen haasteellisena ja rajoittavana naisten vaatteena. Sterbakin koneistettu hame aivan kuten alkuperäisetkin krinoliinihameet soveltuvat ensisijaisesti paikallaan olemiseen. Niiden muoto, koko ja rakenteellinen jäykkyys vaikeuttavat liikkumista ja istumista. Krinoliinihame olikin erityisesti seisaallaan vietettäviin edustustilaisuuksiin tarkoitettu vaatekappale.¹⁵⁸ Sterbak kuitenkin haastaa krinoliinihameen tyypillisesti määrittävät elementit. *Remote Control II* -käsitevanteeseen pukeutuva ihminen ei varsinaisesti edes seiso hameessaan vaan riippuu sen varassa. Ruumis näyttäytyy vaatteelle alistaisena, kun normaalisti vaate tukee ja korostaa ruumiin ominaisuuksia ja mukailee sen muotoja.

Motorisoitujen pyörien varassa liikkuva *Remote Control II* muistuttaa myös kulkuneuvoa. Kuten Chalanin Remote Control Dressin yhteydessä kävi ilmi, niin liike on yksi moderniteettia määrittävistä elementeistä. *Remote Control II* -käsitevanteessa yhdistyvät ristiriitaisesti tekninen, koneellinen liike ja luonnollisen ruumiillisen liikkeen ja liikkuvuuden rajoittaminen. Posthumanistiseen filosofiaan liittyvä ajatus siitä, että tulevaisuudessa ruumista muokataan ja parannellaan tekniikalla ja että ruumiinosat ovat korvattavissa, liittyy myös Sterbakin käsitevanteeseen.

Remote Control II on askel kohti tulevaisuutta, jossa koneilla korvataan ihmisen toimintoja. Samalla se muistuttaa siitä, että tekniikan kehitys kuuluu erottamattomasti ihmisen kehityskulkuun. Sterbakin käsitevaate ei kuitenkaan esitä tekniikkaa ratkaisuna kaikkiin ongelmiin. Marga van Mechelen huomauttaa, että ruumiin ja teknovaateen suhde näyttäytyy vieraana ja keinotekoisena ja että sen välittämä kuva tulevaisuuden

¹⁵⁶ Quinn 2002, 3.

¹⁵⁷ Muun muassa Jules Verne on seikkailu- ja tieteiskirjoissaan pohtinut niitä vaatteille asetettavia vaatimuksia, joita ääriolosuhteissa vaaditaan.

¹⁵⁸ Laver 2010, 179.

ihmisestä on luonnon.¹⁵⁹ Bradley Quinn puolestaan on esittänyt vastakkaisen näkemyksen, ja on sitä mieltä, että tulevaisuudessa kauneusihanteet saavutetaan liittämällä ruumiiseen tekniikkaa sen parantamiseksi ja kaunistamiseksi.¹⁶⁰

Teknovaatetta, joka parantaa tai korvaa ruumiin ominaisuuksia, on mielestäni mahdollista tulkita eräänlaisena siirtymävaiheena kohti tulevaisuutta, jossa orgaaninen ruumis määrittää ihmistä vähemmän ja vähemmän, kunnes lopulta totaalisen koneellisessa todellisuudessa ihmisestä on jäljellä vain äly ja aistilliset vastineet. Quinnin mukaan se, että tekniikka sivuuttaa ruumiin, johtaa sukupuolisten erojen vähenemiseen.¹⁶¹ Tekniikalla vahvistettu ruumis tai ylle puettu teknovaate voisivat muun muassa tasoittaa eroja fyysisissä ominaisuuksissa, kuten nopeudessa ja voimakkuudessa. *Remote Control II* kuuluu kuitenkin selkeämmin osaksi posthumanismin minimaalista ruumiinkuvaa kuin, koska se on selkeästi irrallinen teknovaate eikä tee ihmisestä täysin koneellista kyborgia. Uhkakuvat tekniikan sivuuttamasta ruumiista ovat osa sitä, mutta vaatteena se on kuitenkin selkeästi ruumiista irrallinen eikä sen saumaton jatke.

Mikäli *Remote Control II* -teosta lukee vastakarvaan utopiana, se on teknisenä vaatekappaleena fantastinen tulevaisuusvisio: hame, joka on samalla kulkuneuvo ja käyttäjänsä konkreettisesti kohottava vaatekappale. Käsitevaatteen tekniikka ei ole itseisarvoista vaan sillä on selkeä liikkumiseen tai liikuttamiseen liittyvä funktio. Krinoliini kirjaimellisesti nostaa käyttäjänsä maan pinnan yläpuolelle. Se myös takaa siihen pukeutuvalla tyylikkään ja hienostuneen lipuvan liikkeen, koska pyörien varassa tasaisesti kulkeva krinoliini ei heilu tai keiku. Varjopuolena käsitevaatteen suuri halkaisija ja rakenteellinen jäykkyys eivät tee siitä ihanteellista liikkumistarkoitukseen. Krinoliinihameen muoto ja rakenne houkuttelevat myös symbolisiin tulkintoihin.

Häkkimäinen rakenne muistuttaa vankilan kaltereista. *Remote Control II* vangitsee siihen pukeutuneen sisäänsä. Luca Marchetti ja Emanuele Quinz korostavat, että rajoittavat vaatteet erottavat niihin pukeutuneen ihmisen sosiaalisesta todellisuudesta ja pakottavat hänet yksinäisyyteen.¹⁶² Vertauskuvallisella tasolla käsitevaate muistuttaa, että hame ylipäättänsä on naiselle tai naiseudelle eräänlainen vankila: rajoittava musta vaate. Hame on nyky-yhteiskunnassa voimakkaasti

¹⁵⁹ van Mechelen 2009, 113.

¹⁶⁰ Quinn 2002, 33.

¹⁶¹ Quinn 2002, 33.

¹⁶² Marchetti & Quinz 2009, 122.

sukupuolittava vaate ja käytännöllisyydeltään se ei ole housujen veroinen. Sterbakin käsitemaate korostaa myös sitä, kuinka hame nostaa naisen katseen ja tarkastelun kohteeksi.

Remote Control II tekee siihen pukeutuneesta ihmisestä statistin, joka on krinoliinin vanki ja joka ei voi itse päättää omasta liikkumisestaan. Krinoliiniin pukeutuminen ei onnistu ilman apulaista. *Remote Control II* -käsitemaateetta ei pueta ylle vaan siihen pukeutuva lasketaan yläkautta sen sisäpuolelle. Teknisen krinoliinin tulkinnat riippuvat erityisesti siitä, kuka käyttää kauko-ohjainta. Mikäli kauko-ohjain on hameeseen pukeutuneella naisella, hänellä on valta päättää liikkumisestaan ja olemisestaan. Kun taas kauko-ohjainta käyttää joku muu kuin teokseen puettu henkilö, siirtyy myös valta Sterbakin käsitemaateessa olevan henkilön olemisesta hänelle. Teknisen krinoliinin ominaisuuksiin kuuluu myös, että se on ohjelmoitavissa seuraamaan omaa jatkuvaa, itseohjautuvaa koreografiaansa.¹⁶³

Vaikka hame on sukupuolittunut vaate, niin *Remote Control II* ei itsessään ole sukupuolittava. Tämä tarkoittaa, että kaikkien sukupuolien edustajat voivat pukeutua krinoliiniin, ohjata itseään ja toisiaan, minkä lisäksi käsitemaate voi ohjata itse itseään.¹⁶⁴ Siitä huolimatta feministinen naisen asemaan ja valtaan liittyvä näkökulma on kulttuurisesti luontevin tapa lukea Sterbakin teosta. Kun mies pukeutuu krinoliiniin, se näyttäytyy erityisesti ristiin pukeutumisena. Kun nainen pukeutuu teokseen, Sterbakin käsitemaate on kannanotto naisen rooliin pukeutujana ja ylipäättään kulttuurisena toimijana. Teos herättää kysymyksiä siitä, miksi nainen pukeutuu tiettyihin maateisiin, kenellä on valta ohjata naisen pukeutumista ja mikä määrittää naisen maateissa olemisen tapaa. Sterbakin käsitemaate näyttäytyy myös kommentaarina tekniikan kulttuurisesta sukupuolittuneisuudesta. Se, ettei krinoliiniin pukeutuneella naisella välttämättä ole valtaa hallita toimintaansa teoksessa heijastelee piikikkään kriittisesti niitä ennakkoluuloja, jotka liitetään naisen ja tekniikan suhteeseen nyky-yhteiskunnassa.

Quinnin mielestä vaate on tärkeä elementti siinä, että tekniikan ruumiillinen käyttökokemus on mukava ja kaunis.¹⁶⁵ Sterbakin *Remote Control II* -käsitemaateen yhteydessä asetelma on mielestäni kuitenkin päinvastainen, koska siitä puuttuu nykymuodin keskeisin elementti eli visuaalinen pinta, minkä lisäksi se on

¹⁶³ Ferguson 1990, 11.

¹⁶⁴ Ferguson 1990, 11.

¹⁶⁵ Quinn 2002, 1.

fyysisesti rajoittava. Quinnin kommentista ja yleisestä suhtautumisesta teknomuotiin paistaa se, että hän näkee teknovaatteen tulevaisuuden pelkästään positiivisessa valossa ja jättää mahdolliset uhkakuvat omaan arvoonsa. Teknofilia eli voimakas tekniikan ihannointi johtaa helposti näkemykseen siitä, että ihmisuus on tekniikalle alisteista ja että ruumiillinen täydellisyys on saavutettavissa vain tekniikan keinoin. Kyborgi on esimerkki tällaisen ajattelun huipentumasta.

3.3 TEKNOVAATE LOIKKANA TULEVAISUUTEEN

Teknomuotiin liittyvät keskeisesti uudet materiaali-innovaatiot ja materiaalikeskeinen suunnittelu niin toiminnollisesti kuin muodollisesti. Chalayanin teknovaatteet edustavat juuri tällaisia teknomuodille tyypillisiä lähtökohtia, kun taas Sterbak on teoksessaan lähestynyt aihetta vastakohtaisesti. Hänen teoksensa muoto ammentaa aivan teknomuodin alkuajoilta. Krinoliinihameessa tekniikkaa on sen rakenne. Hameen ollessa pelkkä ranka, katsojan huomio siirtyy teknomuodin tyypillisen kiiltävän pinnan ja materiaalisuuden toiselle puolelle. Vaatteen merkitykset nousevat selvemmin, mutta myös raadollisemmin esiin. Naisen asema pukeutumisen kulttuurihistoriassa näyttäytyy hyvin erilaiselta, kun totuttu pukuloisto on riisuttu pois. Jäljelle ovat jääneet vääristyneen ruumiinkuvan tavoittelu, sosiokulttuuriset tyylilliset vaatimukset, joita hame kulttuurissamme erityisesti naisten vaatteena edustaa ja naisen rooli pukeutujana sukupuolittuneessa yhteiskunnassa eräänlaisena miehen visuaalisena miellyttäjänä ja asusteena.

Jo 1960-luvulla astronauttien avaruuspuvut herättivät kysymyksiä siitä, mitä tapahtuu, kun ruumis alistetaan teknologialle, joka mahdollistaa sen toimintojen seurannan ja hallinnan.¹⁶⁶ Valtaan, haavoittuvaisuuteen ja hallittavuuteen liittyvät kysymykset ovat keskeisiä myös käsittelemissäni Hussein Chalayanin ja Jana Sterbakin tekniikkaa hyödyntävissä käsitevaatteissa. Teknomuotiin liittyy myös laajempi pelko uusien materiaalien ja tekniikoiden, kuten sähkömagneettisten aaltojen tai langattomien verkkotaajuuksien mahdollisesti aiheuttamista terveysriskeistä.¹⁶⁷

Toisaalta teknomuoti luo ruumiille edellytykset selvitä ja menestyä tulevaisuuden asettamissa vaatimuksissa. Ihmisen evolutiivinen kehitys on yhteiskunnallista kehitystä hitaampaa, joten ruumista on muokattava joko välineellisesti vaatteilla tai fyysisesti

¹⁶⁶ Quinn 2002, 6–7.

¹⁶⁷ Quinn 2002, 2.

esimerkiksi kehonmuokkauksella sopivammaksi. Quinn on sitä mieltä, että teknomuoti voi muuttaa ruumiinkuvan ja kauneuskäsityksen lisäksi myös sitä, mitkä ominaisuudet nähdään ruumiille luontevina.¹⁶⁸ Hänen mukaansa ruumisliitännäiset tekniikat voivat muuttaa sekä ruumiin ominaisuuksia että sen ulkomuotoa, mikä puolestaan vaikuttaa vaatesuunnittelun lähtökohtiin.¹⁶⁹

Moderniteetin attribuutit näkyvät teknovaatteissa ja niiden ominaisuuksissa korostuneesti. Toisaalta teknovaatteissa on nähtävissä ominaisuuksia ja merkityksiä, jotka kurottavat moderniteetin toiselle puolelle. Tieteelliset lähtökohdat ja tekniset elementit ovat hyvä esimerkki pyrkimyksestä rationaalisuuteen ja pinnallisuuden karistamiseen.¹⁷⁰ Molempien esimerkkiteosten kohdalla kuitenkin korostuu, että visuaalisilla ja esteettisillä ominaisuuksilla on paikkansa vaateen sosiokulttuurisessa kokemisessa.

Perinteisesti tekstiileistä valmistetut vaatteet asettuvat yhteen tiettyyn muotoon, joka muuttuu vain liikkeessä. Teknomuoti kuitenkin mahdollistaa vaateen muodonmuutokset. Muodonmuutos mahdollistaa sopeutumisen erilaisiin ympäristöihin tai tekee vaatteesta monikäyttöisemmän, kun sen käyttö ei rajoitu yhteen muotiin tai muotoon. Tulevaisuudessa teknomuoti voi vaikuttaa kulutuskulttuuriin mullistavasti, kun yksi vaate voi mukautua useisiin eri käyttötarkoituksiin. Muodin kannalta katsottuna yhdenmuotoisuuteen pyrkivä teknomuoti, joka korostuu erityisesti Chalyanin mekossa, on haastavaa tai jopa mahdottomuus. Samalla voi myös pohtia, onko ihminen valmis luopumaan muodista ja tyylistä ja käyttämään vain yhtä vaatetta.

Teknomuoti on tuore muodin ala, joka voi muuttaa käsityksiämme siitä, mitä vaatteet ovat. Toisaalta teknovaatteiden myötä muodista on tullut uskottava, tieteellisen toiminnan ala tutkijoiden silmissä.¹⁷¹ Toteutukseltaan teknovaate lähenee teollista muotoilua, minkä vuoksi tulevaisuudessa vaatesuunnittelu voisi pohjautua pitkäjänteiseen tuotekehittelyyn, jossa tavoitteena olisi luoda syklisestä kausimuodista irrallaan olevia vaatteita. Quinin mukaan yleinen näkemys on, että pyrkimys funktionaaliseen pukeutumiseen lopettaisi muotijärjestelmän tyyllisen kehityskulun.¹⁷² Vaikka niin ei ole käynytäkään, voi nykyistä ruumiinmuotoja muotoilevaa siluettia, istuvia ja joustavia materiaaleja ja vaatteiden selkeää graafisuutta pitää luonnollisena

¹⁶⁸ Quinn 2002, 34.

¹⁶⁹ Quinn 2002, 34.

¹⁷⁰ Wilson 2005, 11.

¹⁷¹ Quinn 2002, 2.

¹⁷² Quinn 2002, 6.

seurauksena tästä. Muodistuminen näkyy teknovaatteissa siten, että varhaiset erityisesti tieteiskirjallisuudessa ja -elokuviissa esitellyt teknovaatteet muistuttavat enemmän päälle puettavia koneita, kun taas nykyinen teknomuoti käsittää hienostuneesti vaatteisiin integroitua toiminnollista teknologiaa.¹⁷³

Teknomuodissa tekniikan käyttömahdollisuudet ovat monipuoliset, koska teknovaatteen funktiot voivat kohdistua myös esimerkiksi esteettisiin tai kulttuurisiin tekijöihin, kuten kommunikaatioon tai tunteiden ilmaisemiseen.¹⁷⁴ Muotia liikuttaa idea siitä mitä nykyisyys on. Teknomuoti ei kuitenkaan jää tähän vaan se tähystää tulevaisuuteen ja tarjoaa monipuolisia näkökulmia vaatetettuun posthumanistiseen tulevaisuuteen.

Benjamin on kutsunut muotia vertauskuvallisesti tiikerin loikaksi (*tigersprung*) selventääkseen sitä, miten vallitsevasta muodista on löydettävissä jälkiä menneistä muodeista.¹⁷⁵ Mielestäni teknomuoti kuitenkin liikkuu tarkastelemieni esimerkkien valossa menneisyyden, nykyisyyden ja erityisesti tulevaisuuden välillä. Chalayan ja Sterbak ovat molemmat suunnitelleet vaateteoksensa mukaillen historiallisten vaatetyyppien muotoa. Ruumis ja ruumiinkuva, jolle he ovat vaatteensa suunnitelleet on kuitenkin vahvasti nykyaikainen. Esimerkkiteoksissa käytetyt materiaaliset ja tekniset ratkaisut ovat puolestaan sellaisia, jotka vastaavat pikemmin vaatteen toiminnollista tulevaisuutta kuin pintaan ja nopeaan muutokseen perustuvaa nykyisyyttä. Näin ollen voisi ajatella, että teknomuoti olisi loikka vaatteen tulevaisuuteen ja Benjaminin muodin liikkeille asettamien rajojen toiselle puolelle.

4. SATUTTAVA JA SUOJAAVA VAATE

*”Me unohtamme helposti, että vaatteen ominaisuudet ovat vartalon peittämistä ja koristamista moninaisemmat. Vaate määrittää ryhtiä ja liikettä: se vilkastuttaa tai hidastaa siihen pukeutunutta.”*¹⁷⁶

Muoti: *”...en kuitenkaan aio vetäytyä pelaamasta sinun peleihisi verrattavissa olevia pelejä, kuten esimerkiksi korvien, huulten tai nenien lävistämistä ja lävistysreikien*

¹⁷³ Quinn 2002, 5.

¹⁷⁴ Seymour 2009, 13.

¹⁷⁵ Evans 2003, 9.

¹⁷⁶ Rudofsky 1972, 210.

venyttämistä koruilla; miesten lihan käräyttämistä punahehkuisilla polttomerkeillä, kuten saan heidät tekemään kauneuden tavoittelun tähden; vauvojen päiden muotojen vääristämistä siteillä ja muilla nauhoituksilla tehden siitä tavan, että kaikkien saman maan ihmisten päät ovat saman muotoisia, kuten olen tehnyt Amerikassa ja Aasiassa; rampauttamalla ihmisiä liian tiukoilla kengillä; saamalla heidän hengityksensä salpautumaan ja silmänsä pullistumaan ulos liian kireiden korsettien takia; ja satoja muita samanlaisia asioita. Oikeastaan houkuttelen ja pakotan kaikki tyylikkäät ihmiset kestämään päivittäin tuhansia vaivoja ja tuhansia kipuja sekä usein tuskaa ja kärsimystä ja joidenkin annan jopa kuolla loistokkaasti rakkaudesta minuun.”

Kuolema: ”Sitten uskon, että kertakaikkisesti olet sisareni...”¹⁷⁷

Nykyinen käyttömuoti perustuu mukavuudelle ja rentoudelle, minkä vuoksi ryhtiä korostavat vaatteet ovat ihmisille vieraita. Rudofskyn kuvailusta korostuu, että ruumista fyysisesti haastavan vaateen ja ruumiin vuorovaikutteisessa kohtaamisessa syntyy uusia merkityksiä. Fyysisesti kehoon vaikuttava vaate on korostetun kokemuksellinen. Muodin ja Kuoleman välisestä keskustelusta puolestaan käy ilmi, että fyysisesti ruumista muokkaavat vaatteet ovat iskostuneet muotiin. Dialogi antaa ymmärtää, että muodikkaan ruumiin tavoittelu on usein fyysisesti haastavaa tai jopa haitallista.

Käsittelen tässä luvussa Carol Christian Poellin ja Lucy Ortan käsitevaatteita. Poellin takki liittyy ruumiillisesti rajoittavan vaateen kontekstiin, kun taas Ortan viittamainen takki vaikuttaa ensisilmäyksellä olevan korostetun suojaava. Poellin ja Ortan vaatteiden lisäksi nostan keskeisenä esimerkkinä esille Rei Kawakubon mekon, koska siinä kiteytyy tärkeitä luvun teemaan liittyviä merkityksiä. Keskityn erityisesti käsittelemään sitä, millaista ruumiinkuvaa nämä käsitevaatteet välittävät ja millä keinoilla ne muokkaavat ruumista.

¹⁷⁷ Leopardi 2010, 7–8. Ote Muodin ja Kuoleman välisestä dialogista.

4.1 CAROL CHRISTIAN POELL – LASIKUITUTAKKI

Carol Christian Poell yhdistää työskentelyssään perinteisen korkeatasoisen räätälintyön sekä modernin materiaali- ja tekniikkakeskeisen konseptuaalisen lähestymistavan vaatesuunnitteluun. *Lasikuitutakki* (kuva 9) poikkeaa tavallisesta miesten takista erityisesti materiaaliltaan, mutta myös leikkaukseltaan ja yksityiskohdiltaan. Kankaan sijasta takki on valmistettu grafiitin harmaaksi värjätystä lasikuidusta. Lasikuitu muistuttaa rakenteeltaan kudottua kangasta, mutta ominaisuuksiensa puolesta se on selkeästi materiaali, jonka käyttö rajoittuu teollisuuskäyttöön. Takin leikkaus ja siluetti noudattelevat 2000-luvulle tyypillistä tyköistuvaa ja ihonmyötäistä linjaa, jonka erityisesti muotisuunnittelijat Hedi Slimane (s. 1968) ja Raf Simons (s. 1968) tekivät tunnetuksi 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolivälissä.¹⁷⁸ Leikkaus on kuitenkin hihojen, olkapään ja kainalon seudulta tyypillistä ankarampi, mikä rajoittaa kehon ja raajojen liikeratoja. Jäykkä materiaalivalinta tekee klassisen kauniisti laskeutuvan siluetin mahdolliseksi ja korostaa Poellin käsitevaatteen veistoksellisuutta.

Muotisuunnittelijana Poell asettuu muotijärjestelmän rajamaastoon, mutta vastamuodille tyypillisen muotijärjestelmän kritiikin ja vastustamisen sijasta hän kulkee itse viitoittamallaan polulla.¹⁷⁹ Häntä pidetään yhtenä nykymuodin merkittävimmistä vaatteen käsitteellistäjistä, joka haastaa toistuvasti vaatteillaan käsityksiä vaatteen ontologiasta.¹⁸⁰ Tasaisen sesonkiajattelusta vapaan luomistahdin sijasta suunnittelutyössä korostuvat pitkälle kehitellyt konseptit, joiden lähtökohdat ovat toistuvasti ruumis- ja materiaalikeskeisiä. Poell on itse sanonut, että hänen työskentelymetodinsa muistuttavat enemmän teollisen muotoilijan kuin muotisuunnittelijan työtä, koska hän keskittyy yksittäisiin vaatekappaleisiin, niihin liittyviin materiaaliratkaisuihin ja siihen millaisen kokonaisuuden kankaan taktiili kokemus ja vaatteen muoto muodostavat mallistojen sijaan.¹⁸¹ Poellin vaatteiden erityispiirteitä ovat tekniset kokeilut ja ruumiin ominaisuuksia tai puutteita korostavat elementit.

¹⁷⁸ Neuville 2012.

¹⁷⁹ GAP Press Men 2004.

¹⁸⁰ Ross 2008, 138; Mug Magazine 2002.

¹⁸¹ MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, www-sivut.

Tyypillisesti muotisuunnittelijat suunnittelevat vaatteensa tietylle omalle ihannevirtalolleen tai noudattavat vallitsevaa ruumiinihannetta. Poellin vaatteille omaleimainen siluetti on pitkä ja hoikka. Se ei ole ylettömän lihaksikas tai nykyaikaisen androgyyni vaan pitkäraajainen, jäykän ryhdikäs ja hieman venytetty. Tämä korostuu erityisesti siinä, että vaatteiden ankarien leikkausten takia, ne eivät sovi kuin tietyille virtalotyypeille. Poellin vaatteet ovat korostetun maskuliinisia, vaikka hän suunnittelee vaatteita myös naisille.

Poellin naistenvaatteet eivät imartele naisvirtaltoa tai ole edes sukupuolisesti neutraaleja. Ne muun muassa miehittävät naissiluetin litistämällä rinnat ja takapuolen, suoristavat vyötärölle ominaisen tiimalasimuodon ja korostavat miehen ja naisen fyysisiä sukupuolisia eroja. Toisaalta osa hänen naistenvaatteistaan on naista esineellistäviä ja seksistisiä. Esimerkkinä tästä toimivat syys/talvi 1999-2000 -naistenmalliston housut, joiden telttamaiseen muotoon leikattu etumus korostaa sitä, mitä naiselta puuttuu mieheen verrattuna. Sekä Poellin miesten- että naistenvaatteissa ruumiin luontainen siluetti on alisteinen vaatteiden erottuvan tunnistettavalle muotokielelle. Hänen naistenvaatteensa ovat jalostettuja versioita miehille alun perin suunnitelluista vaatteista, mikä tukee kuvaa sukupuolisesta epätasa-arvosta. Poellin naistenvaatteet esittävät naisen miehen *toisena* eli jonain miehestä lähtöisin olevana. Toisaalta vastakarvaan luettuna miehistetyn naissiluetin voi katsoa olevan kritiikkiä nykyistä vahvasti sukupuolittavaa muotijärjestelmää kohtaan. Kun muodissa esineellistetyt naisruumiin osat mitätöidään, nainen ei enää näyttäydy tyypillisenä seksiobjektina.

Sen lisäksi, että Poell suunnittelee vaatteita selkeälle omalle ruumiintyypille, useissa hänen vaatteissaan korostuu suunnittelijan kiinnostus kehon muutostiloihin ja poikkeamiin. Hän on muun muassa suunnitellut raskaana olevan naisen ruumiinmuotoja seurailevan, suojakuorimaisen vyön, joka peittää vatsakummun ja kannattelee sitä (kuva 10). Toinen omalaatuinen, vahvasti Poellin tuotannossa näkyvä suuntaus on suunnitteluprosessit, joiden lähtökohtana ovat erilaiset ruumiilliset epämuodostumat, vammat ja sairaudet. Sen lisäksi, että Poell jäljittelee vaatteissaan poikkeavaa ruumiillisuutta, tietyt hänen vaatteensa, kuten anatomian vastaisesti nivelletyt housut ja takit tai sulassa kumissa kastetut pohjaltaan epätasaiset kengät, on tietoisesti suunniteltu ruumista vahingoittaviksi.

Myös Alexander McQueen on käsitellyt kevät/kesä 1999 -kokoelmassaan pysyviä vammoja ja suunnitellut puusta valmistetut jalkaproteesit

(kuva 11), joista on pyritty tekemään mahdollisimman naiselliset. Sen sijaan, että ne noudattelisivat jalan luonnollista muotoa, ne muistuttavat korollista saapasta, jonka varsi on koristeltu kukka-aiheisella kohokuvioinnilla. McQueenin proteesit ovat samanaikaisesti sekä vieraat, koska vammautunut keho ei tavallisesti kuulu muotiin että muodikkaat, koska koristelu liittyy ne muodin piiriin. Edellä mainitut suunnittelulliset lähtökohdat ja kiinnostuksen kohteet poikkeavat huomattavasti muodin tavanomaisesta ruumiinhanteesta.

Vaatteen ja ruumiin ristiriitainen kohtaaminen määrittää vahvasti Poellin tuotantoa. Hänen suunnittelemansa vaatteet eivät ole vain jotain ruumiin ylle puettavaa vaan ne ovat vuorovaikutteisia ja ruumista haastavia. *Lasikuitutakin* suurin erottava piirre ei piile sen toteuttamiseen vaaditussa teknisessä ja suunnittelullisessa taituruudessa tai epäkonventionaalisessa materiaaliratkaisussa vaan katseilta suojassa sen sisäpuolella.

Japanin kielen sana *ma* tarkoittaa kahden tai useamman jatkumossa olevan asian välimatkaa.¹⁸² Tilallisesti ajatellen *ma* tarkoittaa rajaavien asioiden väliin jäävää tyhjää tilaa. Kyoto Costume Institutin johtaja Akiko Fukai (s. 1944) on käyttänyt käsitettä vaateen ja ruumiin välisestä tilasta kirjoittaessaan japanilaisesta vaatesuunnittelusta.¹⁸³ Yleisemminkin vaateen ja kehon suhteen käsittelyyn soveltuva termi määrittää tässä yhteydessä vaateen ja ruumiin väliin jäävää näennäisen hyödyttöä, tyhjää, mutta merkityksistä rikasta tilaa.¹⁸⁴ Nykymuodissa välitilaan ja sen mahdollisuuksiin kiinnitetään kuitenkin huomattavasti vähemmän huomiota kuin pintaan. Toisin kuin japanilaiset vaatteet, joiden runsas muotokieli syntyy tyhjän tilan ja ruumiin symbioosista, Poellin *Lasikuitutakki* on sekä rakenteellisesti itsenäinen että vuorovaikutteinen ruumiin kanssa. *Lasikuitutakin* ja ruumiin suhteen tekee mielenkiintoiseksi se, että sen ominaisuudet ovat vastakohtaisia raajojen liikeradoille ja rajoittavat ruumista.

Yleisesti vaatteiden halutaan tuntuvan mukavilta ja huomaamattomilta, jotta ne ikään kuin sulautuisivat osaksi ruumista eikä huomio kiinnittyisi niihin. *Lasikuitutakin* tapauksessa vaate ei ole ruumiin toisinto, vaan se muodostaa ruumiille rangan, jonka muotoon ja rajoitteisiin ruumis alistuu. Muita esimerkkejä Poellin tuotannossa vahvasta rakenteesta ovat muun muassa kolmiulotteiseen muotoon leikatut laatikkomaiset housut

¹⁸² Izoaki 1981, 12.

¹⁸³ Fukai 2010, 16.

¹⁸⁴ Fukai 2010, 16.

ja haarniskamaisen paksusta nahasta valmistettu nahkatakki, jotka molemmat pysyvät pystyssä itsestään.

Poellin *Lasikuitutakissa* yhdistyvät monet hänen vaatteilleen ominaiset piirteet, minkä lisäksi se vaikuttaa ensisilmäyksellä hyvinkin tavalliselta vaatteelta olematta sitä. *Lasikuitutakki* on myös hyvä esimerkki siitä, ettei käsitevaatteen tarvitse poiketa ulkomuodoltaan merkittävästi totutunlaisista vaatteista. Sen erityispiirteet ovat hienovaraisia ja poikkeuksellisesti suurelta osin vaateen sisäpuolella. Nykymuodissa vaatteita lähestytään erityisesti visuaalisina asioina, jolloin vaateen todellinen moniaistinen kokemus jää helposti huomioimatta. Lasikuitutakin kohdalla aistikokemus on hyvin fyysinen ja yksilökohtainen, koska se asettaa ruumiin liikkeille selkeät rajat ja voi aiheuttaa kipua.

Lasikuitu on lähtökohtaisesti täysin sopimaton materiaali vaatteeseen. Lasikuidun kuiduille altistuminen aiheuttaa yleensä kutinaa ja pistelevää kipua. Se on synteettinen mineraalikuitu, joka saattaa aiheuttaa syöpää.¹⁸⁵ Satuttava ja terveyden vaarantava vaate on luonnoton kannanotto ruumiiseen, ruumiinkuvaan ja ihmisyyteen. Rajoittavat vaatteet eivät lähtökohtaisesti vaaranna niiden käyttäjän terveyttä. Poellin takki on poikkeustapaus ja ominaisuuksiltaan ristiriitainen, ellei sen ole tarkoitus suojata juuri muilta ihmisiltä ja sosiaaliselta ympäristöltä. Koska takin ulkopinta on lasikuitua, niin myös sen käyttäjän läheisyydessä olevat ihmiset, jotka osuvat takkiin, altistuvat haittavaikutuksille.

Se, että Poellin käsitevaate rajoittaa ja satuttaa ruumista, on perustavanlaatuisessa ristiriidassa vaateen normaaliksi perusominaisuudeksi mielletyn suojaavuuden kanssa. Suojaava vaate, joka satuttaa tai vaarantaa ruumiin, on paradoksi. Lasikuitutakki suojaa ulkoisilta haitoilta normaalin vaateen tapaan mutta satuttaa sen sisäpuolelle jäävää ruumista. Ruumiin fyysinen pakottaminen ja muokkaaminen vaatteilla ja asusteilla epäluonnollisiin muotoihin ei ole uusi asia. Historiallisesti ruumista on kuitenkin muokattu vain muutamilla harvoilla vaatekappaleilla, kuten korsetilla tai kengillä. Ruumiin epämuodikkautta ja kehonmuokkausta tutkinut Bernard Rudofsky (1905–1988) on todennut, että vaatteiden ruumiiseen jättämiin jälkiin suhtaudutaan muodin vuoksi niin kuin ne olisivat välttämätön seuraus vaatteiden käyttämisestä.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Taidegraafikon työsuojelu, [www-sivut](http://www.sivut).

¹⁸⁶ Rudofsky 1972, 110.

Esimerkiksi korsetti ei muokkaa vain ruumiin ulkoisia muotoja vaan se syrjäyttää sisäelimiä paikaltaan ja voi aiheuttaa vaivoja, kuten keskenmenoja.¹⁸⁷

Rudofsky viittaa ajatuksellaan siihen, että vaihtuvien muotien ruumiinhanteisiin yltämistä pidetään yleisesti ottaen tärkeänä ja että niiden saavuttamiseksi ollaan valmiita kärsimään. Muotijärjestelmän todellinen vaikutusvalta korostuu siinä, että ihmiset ovat valmiita vahingoittamaan tai muokkaamaan ruumistaan, jotta tietty vaate sopii heille tai jotta he täyttävät tietyn muodin kriteerit. Tämä vahvistaa näkemystä siitä, että vaateen henkinen istuvuus on ihmisille ensisijaisesti fyysistä istuvuutta tärkeämpää.¹⁸⁸ Ruumiin muokkaamisessa vaatteilla ei siis ole tavallisesti kyse muusta kuin muodin noudattamisesta ja sosiaalisesta pääomasta, joka saavutetaan muodikkaalla olemuksella. Ruumiin pakottaminen tiettyyn muottiin on siis yhtä lailla muotiin liittyvä piirre kuin vartalon muotojen korostaminen esimerkiksi puhvihihoilla tai toppauksilla. Toisaalta psykoanalytikko Edmund Bergler (1899–1962) on katsonut, että ruumista puristava ja rajoittava muoti on luonteeltaan kastroivaa, koska se ikään kuin ottaa ruumiista jotain luonnollista pois.¹⁸⁹

Kehonmuokkaus kuuluu tai on kuulunut olennaisena osana useiden kulttuurien koristautumis- ja pukeutumisriitteihin, joskin länsimaisessa nyky-yhteiskunnassa se liitetään yhä vahvasti marginaalisiin alakulttuureihin. Kipu puolestaan on etäännytetty pois arjesta, minkä vuoksi se on siksi ihmisille vierasta. Se on lähinnä lääketieteellisten operaatioiden ja kehonmuokkauksen, kuten tatuoimisen ja lävistämisen sivutuote. Tatuointeja, lävistyksiä ja vaatteita puolestaan yhdistää koristautumisen elementti. Esimerkiksi käsivarteen tai kaulanseudulle tehty tatuointi voi olla hyvin samanlainen visuaalinen koriste-elementti pukeutumisessa kuin näyttävä kaulus, hihansuu tai koru. Toisaalta kehonmuokkauksessa syntyvä kipu on sekä rituaalinen elementti että joillekin ihmisille myös nautintoa tuottava fetissi.¹⁹⁰ Vaatteella tuotettava fetisistinen kipu on myös keskeinen osa sadomasokistista pukeutumiskulttuuria.

Kärsimys ja kipu ovat kuitenkin asioita, jotka eivät kuulu nykyiseen länsimaiseen pukeutumiskulttuurin tai vaatteiden ominaisuuksiin. Tavallisesti kivun tunne yhdistetään lähinnä huonosti istuviin, epämukaviin tai hiertäviin vaatteisiin. Kärjistetty ajatus siitä, että kauneuden vuoksi tulisi kärsiä, liittyy vain muutamiin

¹⁸⁷ Rudofsky 1972, 104–106.

¹⁸⁸ Rudofsky 1972, 200.

¹⁸⁹ Bergler 1992, 123.

¹⁹⁰ Rudofsky 1972, 236.

vaatekappaleisiin. Esimerkiksi korkokengillä saavutettavan lisäpituuden varjopuolena on se, että niiden jatkuva käyttö voi vaurioittaa jalkaterää ja aiheuttaa kipuja. Ruumista rajoittava vaate on ominaisuuksiltaan kaukana rennosta ja mukavasta vaatteesta. Rentojen arkivaatteiden yleistymisen seurauksena vaateen taktiilit ominaisuudet, kuten kivun, mutta myös miellyttävän materiaalin aiheuttamat nautinnon tuntemukset, ovat unohtuneet tai vieraita.¹⁹¹ Rento ja ryhdikäs ovat vastakohtaisia käsitteitä, kuten niihin liitettävät stereotyyppiset ruumiitkin. On kuitenkin hyvä muistaa, että vaateen rajoittavuus tai pakottavuus on lähes poikkeuksetta tahaton ominaisuus. Esimerkiksi liian tiukat housut, kireälle vedetty vyö, huonosti istuvat alusvaatteet tai ahdas poolokaulus ovat helposti ahdistavia.

Rudofsky kirjoittaa, että löysiin vaatteisiin pukeutuminen kertoo terveestä ruumiin kunnioittamisesta, kun taas ruumiin pakottaminen vaateen muotoihin on epäluonnollista ja epätervettä.¹⁹² Toisaalta epämukavuutta ja pakottavuutta on pitkään pidetty vaateen kurinalaisuutta välittävänä ominaisuuksina, joihin on suhtauduttu suopeasti erityisesti moraalisyiden, kuten siveyden säilyttämisen vuoksi.¹⁹³ *Lasikuitutakki* kiinnittää rajoittavuudellaan siihen pukeutuneen ihmisen huomion vaatteeseen, mutta saa hänet kiinnittämään myös enemmän huomiota omaan olemiseensa. Itsetietoisuus lisääntyy, koska *Lasikuitutakki* muuttaa liikkeet epäluonnollisiksi ja siten myös huomiota herättäviksi. Fyysinen kipu voi herättää tuntemuksia sekä sisäisestä voimasta että heikkouksista.¹⁹⁴ Tätä vaateen käyttäjän tietoisuutta kasvattavaa ominaisuutta on hyödynnetty muun muassa seremoniallisessa pukeutumisessa, kuten esimerkiksi raskaissa ja koristeellisissa pappiskaavuissa, jotka kiinnittävät huomion arvokkaaseen liikkumistapaan tai toisaalta sotilasunivormuissa, jotka korostavat ryhtiä. Ahdistavan tai muuten voimakkaasti aistittavan vaateen aiheuttama korostunut itsetietoisuus saa ihmisen pohtimaan erilaisia, omasta ruumiista poikkeavia ruumiillisia todellisuuksia.

Ahdistava tai satuttava vaate myös alistaa ruumista. Kipu rajoittaa ruumiin liikkeitä, mikä puolestaan ajan myötä ehdollistaa ihmisen muuttamaan liikeratojaan tai luopumaan tietyistä liikkeistä. *Lasikuitutakki* rajoittaa siihen pukeutuneen käsien liikkeitä. Sen toistuva käyttö voi olla ehdollistavaa, ja siihen pukeutuva ihminen lakkaa

¹⁹¹ Rudofsky 1972, 212.

¹⁹² Rudofsky 1972, 208.

¹⁹³ Rudofsky 1972, 214.

¹⁹⁴ Siorat 2006, 375.

nostamasta käsiään ylöspäin kyseisen liikeradan rajoittuneisuuden vuoksi. Tämä herättää kysymyksen siitä, että voiko vaate jättää ruumiiseen pysyvän jäljen. Pysyvyys on kuitenkin jotain muodille vierasta ja siinä mielessä myös vaateen perusluonteen vastaista. Se liittyy selkeämmin voimakkaan kulttuurisidonnaisiin kauneuskäsityksiin, mistä on esimerkkinä Rudofsky on korostanut, että vaatteella tapahtuva naisruumiin muokkaaminen, joka jättää pysyvän jäljen, on täysin länsimaisen kulttuurin oikku.¹⁹⁵ Hänen mukaansa merkittävimmät selvät poikkeukset tähän ovat kiinalainen tapa sitoa tyttöjen jalat ja perinteinen japanilaisen kimonon vyöttäminen.¹⁹⁶

Christopher Beward on tutkinut maskuliinisuuden ilmenemistä miesten vaatteissa ja pukeutumisessa länsimaisessa kontekstissa kiinnittäen erityisesti huomiota räätälinä tehtyihin vaatteisiin.¹⁹⁷ Hänen mukaansa 1800-luvulta alkanut miesruumiin esineellistäminen ja asettaminen halun kohteeksi muodosti uhkan miehisyydelle.¹⁹⁸ Yhteiskunnallinen muutos ja vähitellen tapahtunut sukupuoliroolien ja erilaisten seksuaalisuuksien vapautuminen mahdollisti myös erilaisten miesidentiteettien ilmenemisen. Uudet muodit lisäsivät itseilmaisun mahdollisuuksia. Poellin *Lasikuitutakkia* on kiinnostavaa tarkastella Bewardin tutkimuksen valossa. Räätälinvaateperinteeseen liittyvä takki on monella tapaa erittäin maskuliininen.

Takin muotokieli ja malli viittaavat sotilaiden vaatteisiin. Esimerkiksi kolmiulotteiset taskut on alun perin maastopukuihin kehitelty detalji, ja jäykkä, muotonsa säilyttävä materiaali muistuttaa haarniskaa. Ryhdikäs leikkaus, voimakas hartialinja sekä korkea suppilokaulus ovat kaikki maskuliinisia elementtejä. Erotisoivaa elementtiä on kuitenkin turhaa etsiä takin ulkokuoresta, koska se on piilotettu näkymättömiin takin sisäpuolelle.

Valerie Steele on huomionut, että ruumista puristava, rajoittava ja satuttava rakenne liittyy hyvin selvästi korsetin ja sitä kautta naisellisuuden ja naisellisen erotiikan kuvastoon.¹⁹⁹ Poellin takin ulkoinen ja sisäinen olemus ovat siis ristiriidassa keskenään. Ulkoisesti se on moitteeton ja kulttuurisesti hyväksyttävä, kun taas vaateen sisäpuolinen todellisuus edustaa marginaalista ja luonnotonta kivun kulttuuria. *Lasikuitutakki* ei kuitenkaan kiinnitä huomiota ulkopuolisissa, koska subjektiivinen

¹⁹⁵ Rudofsky 1972, 224.

¹⁹⁶ Rudofsky 1972, 224.

¹⁹⁷ Beward 2001, 180.

¹⁹⁸ Beward 2001, 180.

¹⁹⁹ Steele 1999, 449.

kivun kokeminen rajautuu helposti klassiseksi miesten takiksi tulkittavan vaateen sisäpuolelle.

Carol Christian Poellin *Lasikuitutakin* ohella haluan nostaa esiin toisenlaisilla, lempeillä fyysisillä ominaisuuksilla ruumiiseen vaikuttavan käsitevaatteen. Japanilainen muotisuunnittelija Rei Kawakubon on lähestynyt Comme des Garçons -merkkinsä kevät/kesä 1997 -mallistossa *Body Meets Dress, Dress Meets Body* valtamuodista poikkeavaa ruumiinkuvaa ja pyrkinyt vaikuttamaan ruumiilliseen kokemukseen vaatteillaan.²⁰⁰ Kokoelman vaatteiden lähtökohtana on todellinen ruumis, vaikka vaatteiden muoto ei noudattelekaan ruumiin muotoja. Kawakubon kokoelma koostui pitkistä, tyköistuvista stretch-kankaisista yksivärisistä ja ruutukuosisista mekoista sinisen, punaisen ja valkoisen väreissä. Irrotettavilla pehmustuksilla ja toppauksilla varustetut vaatteet synnyttivät vaikutelman muhkuraisista, epämuodostuneista tai muuten muotinormeista poikkeavista vartaloista.

Mustavalkoisesta, ruudullisesta, joustavasta kankaasta valmistettu pitkä kauluksellinen mekko (kuva 12) istuu saumattomasti ruumiin ylle. Kawakubon käsitevaate poikkeaa tavallisesta vaatteesta siinä, että toppaukset korostavat ruumiinosia, joihin ei normaalisti pyritä kiinnittämään huomiota, kuten yläselkää, lantiota tai vatsaa. Pehmustukset kiemurtelevat epäsymmetrisesti hartioiden yli, pitkin lanteita tai kiertyvät ruumiin ympärille ja hämärtävät ruumiinosien todellisen olemuksen. Sen sijaan, että vaatteella olisi pyritty pakottamaan ruumis tiettyyn muottiin esimerkiksi puristamalla tai litistämällä, Comme des Garçonsin mekko pyrkii kasvattamaan ruumista ja sen rajoja.²⁰¹ Perinteisesti toppauksilla on tavoiteltu naistenmuodissa tiimalasimaista X-siluettia ja miesten vaatteissa puolestaan harteikkuutta korostavaa V-siluettia. Poellin *Lasikuitutakin* korostetut pagodahartiat ovat hyvä esimerkki jälkimmäisestä. Ruumiinmuotojen muokkaaminen lisätoppauksilla ei kuitenkaan ole uusi asia vaan jo 1700- ja 1800-lukujen naistenmuodissa niillä ja toisaalta vastakohtaisesti korseteilla muokattiin siluettia ruumiinihanteen mukaiseksi.

Harold Koda on kuitenkin korostanut, että Kawakubon mekon muodot ovat kaukana 1700- ja 1800-lukujen vaatteiden muhkeista toppauksista ja ulkonevista muodoista.²⁰² *Body Meets Dress, Dress Meets Body* -malliston vastaanotto oli

²⁰⁰ Evans 2003, 268. Kokoelmaa on kutsuttu myös nimillä *Dress Becomes Body*, mikä korostaa vaateen roolia kehon näkyvänä jatkeena, ja puhekielisemmin ”*lumps and bumps*” -kokoelmana, mikä viittaa vaatteiden toppausten muodostamiin kyhmyihin ja muhkuroihin.

²⁰¹ Evans 2002, 90.

²⁰² Koda 2001, 113.

ristiriitainen.²⁰³ Koda on epäillyt, että kriittinen vastaanotto johtuu pikemmin epäsymmetriasta kuin luonnollisten ruumiinmuotojen vääristämisestä.²⁰⁴ Vaatteen haluttiin ja halutaan selvästi korostavan ruumiin klassisia ”hyviä puolia”. Toppausten epäsymmetrinen sijoittelu aiheutti hämmästyksiä, koska perinteisesti vaatteet ovat noudattaneet ihmisruumiin symmetrisiä muotoja ja kauneusihannetta. Ruumiinkuvallisesti häiritsevän malliston katsottiin saaneen vaikutteita niin kasvaimista kuin Notre Damen kyttyräselkäisestä kellonsoittajastakin.²⁰⁵ Epäsymmetria ei viehätä silmää samalla tavalla kuin täydellisesti peilautuva symmetrisyys.²⁰⁶ Siitä huolimatta Kawakubo kyseenalaistaa symmetrian merkityksen terveen ja viehättävän ruumiin keskeisenä elementtinä.²⁰⁷

Kawakubon käsitevaatteen vastaanotto kertoo paljon vallitsevasta ruumiinhanteesta, kauneuskäsityksestä ja siitä, miten vaatteiden odotetaan muotoilevan ruumista. Caroline Evans on lähestynyt Kawakubon kokoelmaa luovana irtiottona nykyisestä ruumiinkuvasta ja todellisesta ruumiista ja uudenlaisena tulkintana ihmisruumiista.²⁰⁸ Ihmisruumis ja vaatteen pehmusteet sekoittuvat toisiinsa ja muodostavat uuden muodon ja siluetin, joka hämärtää ihmisruumiin rajat. Kawakubon kokoelman lehdistötiedotteen keskeinen ajatus on, että ruumis kohtaa vaatteen, ruumis muuttuu vaatteeksi, vaate muuttuu ruumiiksi.²⁰⁹ Toisin sanoen vaate, joka puetaan ruumiin ylle on sen kanssa yhtä, mistä seuraa että ruumiin rajat määrittyvät vaatteen ulkopinnan eikä ihon perusteella. Harold Kodan mukaan 1900-luvulla kauneus- ja ruumiinihanne ovat olleet jatkuvassa muutoksen tilassa, mikä on pakottanut muotitietoiset ihmiset radikaaleihin tekoihin muodikkaan ruumiin saavuttamiseksi.²¹⁰

Evans on puolestaan karrikoinut muodin ja ruumiin kohtaamisia. 1700- ja 1800-luvuilla ruumista muutettiin korsetilla, 1900-luvulla kauneudenhoito taas muutti rasvaimujen ja kauneuskirurgian myötä suhtautumisen ruumiiseen ja 1980-luvulla tekniikka tuli osaksi ruumista.²¹¹ Kaikissa näistä muutoksista ruumiista tehtiin alisteinen muodille, ja ihanneruumis oli saavutettavissa vain välineellisellä kehonmuokkauksella.

²⁰³ Horyn 2008.

²⁰⁴ Koda 2001, 113.

²⁰⁵ Evans 2002, 87; Evans 2003, 269.

²⁰⁶ Kaaro 2008.

²⁰⁷ Koda 2001, 113.

²⁰⁸ Evans 2003, 269.

²⁰⁹ Evans 2003, 269. Tekijän vapaa suomennos. ”...body meets dress, body becomes dress, dress becomes body.”

²¹⁰ Koda 2001, 10.

²¹¹ Evans 2003, 269.

Toisaalta nämä voimakkaat ja toistuvat muutokset ovat herättäneet laajaa yhteiskunnallista keskustelua muodista ja ruumiista, sukupuolesta, yksilöstä ja mainonnasta – aiheista, jotka ovat olleet myös taidekeskustelun keskiössä.²¹²

Evansin ajatus siitä, että vaatteet ja ruumiin ylle puettavat asusteet määrittävät ja muuttavat käsitystämme fyysisestä ihmisruumiista, on kiinnostava. Kawakubon mekon toppauksin luodut muhkurat näyttäytyvät kritiikkinä sekä muotimaailmalle että vallitsevalle ruumiinihanteelle, aivan kuten kokoelman lehdistöiedotteessakin kirjoitettiin.²¹³ Ne ehdottavat uutta suuntaa muodille, mutta myös erilaista, vaihtoehtoista, lihallisempaa ja anteeksiantavampaa ruumiinihannetta, joka ei ole vain huippumallien saavutettavissa. On kiinnostavaa kysyä, mitä muuta ruumis voi olla kuin nykyistä todellisuutta vastaava.

Kawakubon esittelemä uudenlainen ruumis on paluu ajatukseen siitä, että vaatteilla puetaan ruumista sen muodoista riippumatta. Samalla muhkurainen käsitevaate on tulkittavissa anoreksian kritiikiksi. Kawakubon käsitevaate ehdottaa siirtymää pois muotijärjestelmän ihanneruumiin kontekstista eräänlaiseen muodikkaaseen toiseuteen tai ruumiilliseen pluralismiin, jossa erilaiset ruumiit virheineen ja poikkeavine ominaisuuksineen ovat hyväksytyjä. Ruumiillinen kokemus muuttuu, kun *Body Meets Dress, Dress Meets Body* -kokoelman vaate puetaan ylle. Muhkurainen käsitevaate syrjäyttää ihon ruumiin rajoja määrittävänä pintana ja vaikuttaa rajoittavasti liikkeisiin. Tämä kasvattaa vaateeseen pukeutuneen itsetietoisuutta omasta fyysisestä olemuksestaan.

Evans on myös pohtinut, että muuttaako vaate ihmisen objektiksi, mikäli vaate Kawakubon kokoelman teeman mukaisesti muuttuu ruumiiksi ja ruumis puolestaan vaatteeksi.²¹⁴ Kulttuurisen subjektiobjektipohdinnan lisäksi ajatus liittyy ruumiin rajoihin. Evansin mukaan Kawakubon kevät/kesä 1997 -mallistossaan käsittelemässä ruumiissa on jotain vierasta ja epäinhimillistä, mutta samanaikaisesti myös jotain tuttua ja inhimillistä, minkä vuoksi emme pidä sitä täysin kauheana.²¹⁵ Kawakubon mekon vieraus syntyy vaateen pinnan alle sijoitetuista muodoista, jotka eivät vastaa normaaleja ruumiin muotoja. Perinteisesti ruumiin rajat on mielletty hyvin selkeästi ihon rajaamiksi. Sukupuolentutkija Christine Battersby (s. 1946) on kritisoinut tällaista

²¹² Koda 2001, 10.

²¹³ Frankel 2010, 165. ”Not what has been seen before, not what has been repeated; instead, new discoveries that look towards the future, that are liberated and lively.”

²¹⁴ Evans 2002, 82.

²¹⁵ Evans 2002, 85.

mallia kankeaksi ja esittänyt, että ruumiin rajat tulisi nähdä muuttuvaisempana kokonaisuutena, jota määrittää jatkuva uudistuminen ja määrittelemättömyys.²¹⁶ Tällöin myös käsitys ruumiista ja sitä peilaava vallitseva ruumiinkuva olisivat avoimempia erilaisille ruumisliitännäisille sovelluksille ja ruumiin jatkeille.

Proteesi on yksinkertainen esimerkki ruumiinjatkeesta, joka mielletään osaksi ruumista. Miksi vaatetta lähestytään ruumiista irrallisena kerroksena silloinkin, kun se mahdollistaa asioita, joihin ruumis ei muuten kykene? Comme des Garçonsin mekko ei paranna ruumiin suorituskykyä, mutta se laajentaa ruumiin fyysisiä rajoja ja muuttaa siten siihen pukeutuneen ihmisen olemista ja kokemaa todellisuutta. Poellin *Lasikuitutakki* puolestaan määrittää hyvin selvästi sen tilan, jossa ruumis voi olla ja toimia. Kawakubo pyrkii määrittelemään uudelleen ruumiin ulkoisen olemuksen, mikä vaikuttaa paitsi muotoihin myös siihen, millaisia merkityksiä muuttunut ruumis saa. Battersbyn mukaan ruumiin rajoja tulisi tarkastella jatkuvassa muutoksen tilassa olevana kokonaisuutena, jossa ruumis voi muuttua tai jatkua joksikin ruumiin ulkopuoliseksi.²¹⁷ Tällaisen ajatusmallin vakiintuminen mullistaisi käsityksemme ruumiista, sen rajoista ja fyysisestä olemisesta.

Battersbyn ajatus on avarakatseinen ja optimistinen ellei jopa utopistinen. Mikäli ihmiset hyväksyisivät erilaiset muuttuvaiset ruumiit, niin esimerkiksi muotijärjestelmän edesajaman ihanneruumiinkuvan käytöllä ei olisi enää merkitystä. Toisaalta virtuaalitodellisuuden aikakaudella on hyvä miettiä, että mikä ruumiillinen todellisuus määrittää olemistamme ja omaa itseämme. Vaate ruumiin jatkeena on varsin yksinkertainen ajatus verrattuna siihen, että erilaiset virtuaalimaailmat ja niissä toimiminen ovat integroituneet luonnolliseksi osaksi elämäämme todellisuutta. Virtuaalimaailmoissa vietettyä aikaa ja tehtyjä asioita pidetään yhtä todellisena kuin reaali maailmassa elettyä elämää. Lisäksi esimerkiksi älypuhelimet ja tietokoneet toimivat jo nyt ihmisen muistin jatkeena.

4.2 LUCY ORTA – REFUGE WEAR – HABITENT

Englantilaisen Lucy Ortan (s. 1966) taideteos *Refuge Wear – Habitent* (1992-1993) (kuvat 13 ja 14) on sadeviittaa muistuttava takki, joka on muutettavissa teltaksi. Käytännöllisyys ja käytettävyys korostuvat tämän käsitevaatteen ominaisuuksissa. Orta

²¹⁶ Battersby 1993, 36–38.

²¹⁷ Battersby 1993, 36–38.

tutkii teoksissaan yksilön ja yhteisön suhdetta, liikuteltavuutta, ekologisuutta ja kestävästä kehitystä.²¹⁸ Teknisestä polyamidi-muovista valmistetun hupullisen takin ulkopinnassa on hopeanvärinen lämpöeristeenä toimiva alumiinipinnoite. Sisäpuoli on puolestaan vuorattu ulkoiluvaatteissa usein käytetyllä fleece-kankaalla. Takin riuksissa olevista kahdesta taskusta ja ripustuslenkeistä löytyy kompassi, pilli ja lyhty. Teleskooppivartiset telttakepit kulkevat mukana takin selkäpuolelle sijoitetussa kapeassa pystytaskussa. Käytännöllinen vaate on myös yksinkertaisuudessaan visuaalisesti kaunis. *Refuge Wear – Habitent* täyttää samanaikaisesti ja tasavertaisesti kaksi erilaista käyttötarkoitusta. Ortan muotoaan radikaalisti muuttava käsitevaate on kiinnostava sekä tilallisesti käsiteltynä että myös muuttuvan ruumissuhteensa vuoksi. Teos herättää kysymyksiä siitä, että onko kyseessä puettava esine vai esineenkaltainen vaate.

Muotisuunnittelijan koulutuksen saanut, mutta visuaalisen taiteen parissa työskentelevä Orta on tehnyt useampia arkkitehtuuria ja ihmisruumiin piirteitä yhdisteleviä teoksia, joista vuonna 1996 aloitettu *Body Architecture* –teossarja (kuva 15) muistuttaa selvimmin *Refuge Wear – Habitent* -teosta. Kyseinen sarja koostuu erilaisista teltoista tai tilakokonaisuuksista, joiden ulkopintaan on liitetty ihmisen raajojen muotoisia hihoja ja lahkeita. Tämä ominaisuus sekä muistuttaa siitä, että rakennettu tila on ihmisiä varten että myös inhimillistä sen. Teossarjan nimi *Body Architecture* – ruumiin arkkitehtuuri – kuvastaa hyvin myös *Refuge Wear – Habitent* -teoksen suunnittelullisia lähtökohtia. Ruumis ja sen toiminnot toimivat luontevana aloituspisteinä vaateen ja tilan suunnittelulle.

Ruumiin ja sitä ympäröivien tilojen rajojen käsitteleminen on keskeisessä asemassa Ortan taiteellisessa tuotannossa. Tilan käsite liittyy Ortan käsitevaateen osaksi keskustelua arkkitehtuurista ja rakennetusta ympäristöstä. Hussein Chalayan on käsitellyt tuotannossaan vaatetta ja tiloja kokonaisuutena, jossa ne ovat kooltaan ja muodoiltaan modulaarisessa suhteessa toisiinsa. Toisin kuin Chalayanin utopiassa, jossa vaate ja tila ovat vuorovaikutussuhteessa toisiinsa, *Refuge Wear – Habitent* kertoo erilaista tarinaa vaatteesta ja sen suhteesta tilaan. Teoksen nimi *Refuge Wear* korostaa sen olevan suojavaate, kun taas *Habitent* on englanninkielinen sanaleikki, joka viittaa siihen, että teos on sekä kaapumainen asu (*habit*) että telttä (*tent*). Toisaalta se on myös lähellä sanaa *habitant*, jolla tarkoitetaan aloillaan asuvaa ihmistä. Ortan käsitevaate oli

²¹⁸ Vos 2009, 140.

sekä kriittinen reaktio Persianlahden sotaan että luonnostelma monikäyttöiseksi hyötyvaatteeksi yhteiskunnan ulkopuolella asuvalle kodittomalle ihmiselle, jolle vaate on ensisijainen suoja, ja tässä tapauksessa myös suojapaikka.²¹⁹ Bradley Quinn on kutsunut tällaisia vaatteita kannettavaksi arkkitehtuuriksi, selviytymispuvuiksi ja suoja-asuiksi.²²⁰ Ortan käsitevaate kiinnittää huomion selkkauksiin ja yhteiskunnallisiin ongelmiin, kuten köyhyyteen ja kodittomuuteen, mutta on myös itsessään selviytymisvaatteena eräänlainen ratkaisu niihin.²²¹

Refuge Wear – Habitent liittää vaateen ja ruumiin hyvin tiiviisti toisiinsa. Vaate itsessään on turvapaikka ruumiille, ja tämän kyseisen käsitevaateen tapauksessa myös ihmiselle. Ranskalainen kuraattori ja taidekriitikko Jérôme Sans (s. 1960) korostaa, että Ortan teos käsitteellistää ihmisen ja ympäröivän maailman suhdetta.²²² Tilana se täyttää yhden ihmisen tilantarpeen, mutta samalla se on myös konkreettinen eristävä rajapinta yksilön ja ympäristön välillä.²²³ Teos käsitteellistää ihmisen vähimmäistarpeita ja korostaa oman yksityisen suljetun tilan merkitystä. Sansin mukaan tilan asuttaminen on sen rinnastamista ja sulauttamista ruumiiseen.²²⁴ Sansin ajatus tukee muun muassa Joanne Entwistlen esittämää näkemystä siitä, että vaate on luonnollinen ruumiin jatke. Sitä voi myös perustellusti kehittää sitä pidemmälle ja ehdottaa, että ruumista ympäröivä tila yleisesti ottaen on luonnollinen jatke ruumiille.

Näkemys sopii kuitenkin paremmin Chalayanin utopistiseen malliin, jossa asiat kerrostuvat sopusuhtaisen modulaarisesti keskenään. *Refuge Wear – Habitent* -käsitevaateen konteksti on kuitenkin se, että yhteiskunnan ulkopuolella olevan ihmisen ja ympäristön välillä on merkittävä ristiriita. Ortan käsitevaate ei ole yhdistävä tekijä ruumiin ja ympäristön välillä vaan se suojaa ruumista ympäristöltä ja sen uhkilta. Se synnyttää ja rajaa korostetusti oman tilan, joka erottaa yksilön ja hänen ruumiinsa ympäristöstä. Käsitevaateen muodostama selkeä rajapinta voimistaa kaksijakoisuutta ruumiin ja sen ulkopuolisen tilan välillä. Vastakohtaisuus korostuu senkin vuoksi, että teoksen viitekehyksessä maailma esitetään dystopistisena ja vaikeana paikkana yhteiskunnan ulkopuolisille ihmisille, kuten kodittomille tai pakolaisille.

²¹⁹ Bolton 2002; Sans 1996.

²²⁰ Quinn 2002, 20.

²²¹ De la Haye & Mendes 2010, 256; Evans 2003, 284.

²²² Sans 1996.

²²³ Sans 1996.

²²⁴ Sans 1996.

Korostuneena rajapintana teos lisää siihen pukeutuneen tai sen sisällä olevan itsetietoisuutta. *Refuge Wear – Habitent* eristää ihmisen yhteiskunnasta ja voimistaa ulkopuolisuuden tunnetta, mutta toisaalta se on suoja, joka on itsessään voimaannuttava. Sansin mukaan Ortan käsitevaatteen keskeisiin merkityksiin kuuluu myös se, että turvapaikkana ja suojana se tarjoaa hetkellisesti paikan olla aloillaan.²²⁵ Se, että Ortan teos on suojapaikka eikä pelkästään suoja, kuten vaatteet yleensä ovat, korostaa sen tilallisuutta käsitevaatteena. Tilallisuus myös kohdentaa huomiota ympäristön mahdollisista vaaroista Ortan käsitevaatteen ja ruumiin väliseen suhteeseen.

Suojaava vaate on yleensä paksu tai kuten esimerkiksi Poellin *Lasikuitutakin* tapauksessa jäykkä ja tiukasti ruumiin ylle istuva. Ortan käsitevaatteessa on vältetty ruumiiseen ulkopuolelta kohdistuvaa puristusta ja se poikkeaa leikkaukseltaan ja kaavoitukseltaan perinteisistä, tyypillisistä vaatemaleista. Siihen on tietoisesti luotu tilavuutta korostava rakenne, joka kohottaa vaatteen pintamateriaalin irti rintakehästä.²²⁶ Tällä tavoin on pyritty vähentämään klaustrofobian tunnetta ja vaatteen ahdistavuutta.²²⁷ Ortan käsitevaate on sekä käytännönläheinen että tietoisesti irti muotijärjestelmästä, koska sen ominaisuuksissa korostuu ruumiillisen hyvinvoinnin tärkeys eikä tiettyyn malliin tai muotiin pakottaminen. Erityisesti teoksessa korostuu ajatus siitä, että vaate voi suojata henkiseltä uhalta. Selkeärajainen ja kompakti tila muodostaa turvallisen pienoisympäristön.

Refuge Wear – Habitent tukee ruumiin luontaisia ominaisuuksia ja piirteitä, koska se on pikemmin ruumista ympäröivä tila kuin tyköistuva ja tukeva vaate. Ortan käsitevaate synnyttää ihmisen ympärille tilan, jossa oleminen on vapaata. Kun teos muutetaan teltaksi, vaatteesta muistuttaa enää teltan katolla oleva pään mentävä huppu, josta asukas voi tarkastella ympäristöään. Ortan käsitevaate on toimiva, koska sen muodonmuutoksen molemmat muodot ovat oikeastaan hyvin lähellä toisiaan niin muodoiltaan kuin toiminnoiltaan.

Ortan käsitevaatteen kaksi eri olomuotoa liittyvät yhteen funktionaalisten piirteiden kautta. Ilmava viittamainen takki muuttuu jäykkärakenteiseksi teltaksi, kun se pingotetaan telttakeppien varaan. Molemmat muodot suojaavat ulkomaailmalta ja peittävät kehon, joskin teltassa tämä korostuu, koska se on selkeästi oma tilansa. *Refuge Wear – Habitent* on suunniteltu ihmiselle, joka ei ole asettunut aloilleen. Takin ja teltan

²²⁵ Sans 1996.

²²⁶ Bolton 2002.

²²⁷ Bolton 2002.

kevyt yhdistelmä kulkee luontevasti mukana. Takki on suunniteltu liikkumiseen ja teltaa paikallaan oloon. Yksittäisinä suunnitelmina kumpikaan ei ole huomiota herättävän poikkeuksellinen, mutta yhdessä ne muodostavat kokonaisuuden, johon kiteytyy funktionaalisia yksinkertaisen elämän piirteitä.

Bradley Quinn katsoo vaatteen olevan arkkitehtuurin toinen.²²⁸ Arkkitehtuuri hallitsee tilaa ja ympäristöä, kun taas vaatteen tilallisuuteen suhtaudutaan toissijaisena ominaisuutena, vaikka todellisuudessa vaate ja arkkitehtuuri ovat molemmat tilallisia.²²⁹ Hän huomauttaa, että vaatteita ja arkkitehtuuria ei pitäisi tarkastella erillisinä kokonaisuuksina, koska ne muokkaavat tilaa samoilla keinoilla.²³⁰ Muun muassa se on yhtenevä perustavanlaatuinen piirre, että niin vaatetta kuin rakennustakin jäsentää ulkokuori, joka yhtäältä sulkee jotain sisälleen ja toimii rajapintana sisäpuolen ja ympäristön välillä, mutta toisaalta myös rajaa asioita ulkopuolelle. Quinn nostaa esille, että tekniikan kehitys ja henkilökohtaisen turvallisuuden merkityksen korostuminen on tuonut uudenlaisia suunnitteluperusteita arkkitehtuuriin ja vaatesuunnitteluun.²³¹ Tämä on hänen mukaansa myös lisännyt selkeän rajanvedon tekemistä yksityisen ja julkisen välillä.²³² *Refuge Wear – Habitent* -käsitevaatteessa tämä näkyy esimerkiksi siinä, että se on käytännöllinen eloonjäämisvaate ja suojapaikka yhdelle. Teltan ulkokuori suojaa sen sisällä olevaa ihmistä sääilmiöiltä ja katseilta ja katolle sijoitettu huppu mahdollistaa ympäristön valvomisen.

Vaate ja arkkitehtuuri ovat myös sekä itsessään tilallisia että suhteessa ympäröivään tilaan. *Refuge Wear – Habitent* on korostetun arkkitehtoninen, koska telttana sen sisällä voi olla kuten rakennuksessakin. Erityisesti tekniikan ja uusien materiaalien käytöstä vaatteissa kiinnostunut Quinn luonnostelee, että tulevaisuudessa vaatteet ja arkkitehtuuri voisivat olla muotoaan muuttavia tiloja, jotka kykenisivät jopa liikkumaan.²³³ Ajatus toteutuu Ortan käsitevaatteessa muodonmuutoksen sekä helpon liikuteltavuuden suhteen. Caroline Evans on katsonut, että kompaktiin ja liikuteltavaan lopputuotteeseen pyrkivä suunnittelu on vauhdittunut yhteiskunnallisen eriarvoistumisen myötä.²³⁴ Bernard Rudofskyn mukaan liikuteltava arkkitehtuuri taas kuuluu ennen kaikkea alkeellisiin kulttuureihin, joissa ihmisten elämäntapa on liikkuva

²²⁸ Quinn 2010, 261.

²²⁹ Quinn 2010, 261.

²³⁰ Quinn 2002, 19.

²³¹ Quinn 2010, 263.

²³² Quinn 2010, 263.

²³³ Quinn 2010, 263.

²³⁴ Evans 2003, 302.

eikä kaupunkisidonnaista.²³⁵ Hän myös korostaa, että näissä tapauksissa arkkitehtuurin ja vaateen rajat ovat hämärtyneitä, koska kannettavat katot toimittavat yhtä lailla sateenvarjon virkaa ja sadetakista voi tehdä teltan – aivan kuten Ortan käsitevaateen tapauksessa.²³⁶

Tällaisen suunnittelun lähtökohtana on ajatus siitä, että ääritilanteessa kaiken omaisuuden tulee olla kuljetettavissa mukana tai liitettävissä ruumiiseen.²³⁷ Yhtäältä pyrkimyksenä on pelkistetty elämäntapa ja toisaalta taas äärimmäinen käytännöllisyys. Hussein Chalayan on käsitellyt ajatusta useampaan otteeseen, muun muassa kevät/kesä 2002 *Before Minus Now* -muotinäytöksessään, jossa nojatuolit muutettiin salkuiksi ja pyöreä pöytä hameeksi. Taide-elokuvassaan *Place to Passage* (2003) hän on luonnostellut asuttavan kapselimaisen kulkuvälineen, jossa on omat automatisoidut konsolit erilaisille arjen perustoiminnoille.²³⁸ Yhdestä lokerosta tulee valmis ruoka-annos, toiseen pannaan pyykit, kolmas on tarkoitettu nukkumista varten olevan peitteen säilytykseen ja neljäs kätkee sisäänsä suihkujärjestelmän. Tällaiset kokonaisvaltaiset suunnittelukonseptit ovat sekä tulevaisuusvisioita että vastareaktio nykyisiin kulutustottumuksiin ja materiaaliseen kulttuuriin. Ne ylittävät vaateen tyypilliset rajat ja muodostavat ihmiselle pienoiselinympäristön. Lisäksi niissä korostuu se, että ihminen hakee tukea ja turvaa verhoamalla ruumiinsa vaatteisiin tai ympäröimällä sen selkeällä pienellä, mutta mukavalla tilalla. Tärkeää on se, että ympäröivä pinta on lähellä ruumista ja synnyttää tunteen hallittavuudesta.

Pienoiselinympäristöt ja kapseliasunnot ovat kuitenkin ensisijaisesti vastareaktioita. Ne asettuvat samalla tavalla eräänlaiseen välitilaan kuin Ortan käsitevaate, jonka yksi funktio on helpottaa kodittomien integroitumista takaisin osaksi yhteiskuntaa. Sen käyttö ei kuitenkaan automaattisesti tee kenestäkään yhteiskuntakelpoista vaan *Refuge Wear – Habitent* toimii yhtä lailla apuvälineenä, joka tekee yhteiskunnan ulkopuolella elämisestä siedettävämpää, mukavampaa ja turvallisempaa. Quinn huomauttaakin että, Ortan käsitevaate myös vahvistaa yksilöä ja tekee hänestä itsenäisemmän sekä on samalla myös viesti vastarinnasta.²³⁹ Ortalle muoti on voima ja vaatteet välineitä, joilla edistetään yhteiskunnallista muutosta.²⁴⁰

²³⁵ Rudosky 1964, 111–112.

²³⁶ Rudosky 1964, 111–112.

²³⁷ Evans 2003, 302.

²³⁸ Chalayan 2003. *Place to Passage* -videotaideteos.

²³⁹ Quinn 2002, 21.

²⁴⁰ Quinn 2002, 26.

4.3 KRIITTINEN KÄSITEVAATE

Yksi syy sille, miksi olen valinnut Poellin, Kawakubon ja Ortan keskenään lähtökohtaisesti hyvin erilaisilta vaikuttavat käsitevaatteet käsiteltäväksi tässä luvussa, on se, että ne kaikki liittyvät temaattisesti vaateen keskeisimpään perusominaisuuteen eli suojaavuuteen. Mielestäni on kiinnostavaa, miten erilaisia näkökulmia ne tarjoavat suojaavuuden käsitteeseen, koska jopa käyttömuoti, lukuun ottamatta sitä, että se verhoaa ruumiin, on suurelta osin vieraantunut siitä. Ortan teltaksi muotoaan muuttuva viittamainen takki vie suojaavuuden aivan uudelle tasolle, mutta saa myös pohtimaan yhteiskunnallisella tasolla sitä, että kuka suojautuu, miltä vaate suojaa ja miksi suojaudutaan.

Kawakubon mekko on puolestaan rohkea ja vastamuodin piiriin asettuva kannanotto vääristyneisiin kauneusihanteisiin ja ruumiinkuvaan. Se osoittaa myös, että vaate voi tarjota henkistä suojaa ja olla perusta uudelle ruumiilliselle todellisuudelle, jossa ruumiiksi tulkittava tai sen paikan ottava vaate korvaa luonnollisen ruumiin kritiikin. Poellin *Lasikuitutakki* sen sijaan haastaa kivulla, rajoittavuudella ja vaateen taktiililla kokemuksella ihmisen pohtimaan omaa ruumiillisuuttansa ja sen kokemista. Se saa myös miettimään. Se on kiinnostava myös siksi, että sen tarjoama näkökulma vaateen suojaavuuteen on binäärinen ja vaateen pintaa ulkomaailman ja ruumiin välisenä rajana korostava.

Toisin kuin *Lasikuitutakin* tapauksessa Kawakubon mekon ja ruumiin suhde ei synny niiden välisessä *ma*-tilassa, koska mekko asettuu vartalon ylle saumattoman tyköistuvasti. Kawakubon käsitevaate on selkeämmin ruumiin fyysinen jatke, jonka rajoittava vaikutus syntyy kasvaneista, epäsymmetrisistä ruumiin uusista ulkomitoista. Kawakubo myös muuttaa muodin lähtökohtia, koska hänen esittelemänsä ruumis ja ruumiinkuva on uusi ja aikaisemmasta poikkeava. Ortan käsitevaateen taas on varsinkin telttamuotoisena pelkkää *ma*-tilaa, mikä mahdollistaa teltassa olevan ihmisen vapaan olemisen. Tällöin voi myös ajatella, että *Refuge Wear – Habitent* muodostaa ulkomaailmasta itsenäisen pienen ympäristön, jonka sisällä syntyvät merkitykset ovat ensisijaisesti lähtöisin ruumiin ja teltan muodostaman tilan kohtaamisesta.

Harold Kodan mukaan satuttavan tai ahdistavan vaateen aiheuttama fyysinen epämukavuus ja henkinen kärsimys näyttäytyvät myös muotijärjestelmän kritiikkinä.²⁴¹

²⁴¹ Koda 2001, 156.

Muotijärjestelmä luo, muokkaa ja vahvistaa vallitsevia ja alitajuisia käsityksiä kauneudesta ja ihanteellisesta ruumiista. Vähitellen uudet ajatusmallit muuttuvat luonnolliseksi ja kyseenalaistamattomaksi osaksi ihmisten käsityksiä vaatteista ja pukeutumisesta. Tässä valossa ajatus luonnollisesta ruumiista ja kauneudesta on kiinnostava. Ihanneruumiin yksiselitteinen määritelmä on oikeastaan mahdoton, kun otetaan huomioon, miten kauneuskäsitykset ovat muuttuneet ja poikenneet toisistaan eri aikoina ja maantieteellisestä sijainnista riippuen. Ihanteellinen ruumiinkuva on erittäin kulttuuri- ja aikasidonnainen käsite. Muodin vaikutusmahdollisuuksia väheksymättä ruumiinkuvan muuttuminen liittyy voimakkaammin vallitsevaan ajatus- ja arvomaailmaan ja terveyskäsitteisiin, joskin muoti on luonteeltaan muutosta vauhdittavaa.

Fyysinen kipu, rajoittavuus ja yhteisön ulkopuolella toimiminen ja eläminen herättävät voimakkaita tunteita. Sen lisäksi, että Ortan, Poellin ja Kawakubon käsitevaatteet haastavat ruumista, ne ovat myös yhteiskuntakriittisiä. Vaikka teokset ovat marginaalisia kannanottoja vallitsevaan todellisuuteen, niin yhteiskunnalliset näkökulmat, joita erityisesti Ortan ja Kawakubon käsitevaatteista on löydettävissä, ovat korostuneita. Nämä vaatteet herättävät fyysisellä vuorovaikutuksella huomion ja saavat kysymään ruumiillisesta todellisuudesta ja ihanteista, että mikä on luonnollista ja mikä luonnotonta tai että onko tuollaisilla normittavilla ja yleistävillä määritelmillä enää edes käyttöä?

5. ELÄVÄ VAATE

”Minä ihmettelen, josko koskaan tulen pitämään jaloistasi valmistettuja kireitä, saumattomia housuja... ja mitä arvelet, että tulenko, pyörtymättä ennenaikaisesti, napittamaan raskaan ja värisen rinnoistasi tehdyn liivin miehustan? Niin pian kuin olen tullut liikkumattomaksi sormiesi muodostaman vekkihameen alla... sinä tulet hengittämään minussa tuoksuasi ja huumaasi.”²⁴²

²⁴² Bellmer 1947, 111. Tekijän vapaa suomennos. ”I wonder if I will wear the tight seamless trousers made of your legs...and do you think I will, without swooning prematurely, button over my chest the heavy and trembling waistcoat of your breasts? As soon as I am immobilised beneath the pleated skirt of all your fingers...you will breathe in me your perfume and your fever.”

”Pelko siitä, että kaikkea elävän kasvua seuraa arvon alenema, herättää tietyissä frigideissä tai hermostuneissa naisissa pelkoa itse elämästä; he yrittävät säilöä itsensa samalla tavalla kuin toiset säilövät ruokaa purkkeihin. Tämä vahingollinen jääräpäisyys tekee heistä vihollisia omalle olemassa ololleen... hyvä ruoka pilaa muodot, viini vahingoittaa kasvojen hipiää, liika hymyily aiheuttaa ryppyjä, aurinko vaurioittaa ihoa, uni tekee tylsistyneeksi, työ polttaa loppuun, rakkaus tuo pussit silmien alle, suukot punaavat posket, hyväilyt tekevät rinnoista muodottomat, halaukset vaurioittavat ruumista, äitiys vääristää kasvoja ja ruumista... pilkkuja, repeämiä, tunaroitua ompelutyötä, epäonnistuneet kampaukset ovat silti suurempi katastrofi kuin korvennettu paisti tai rikottu maljakko, muodikas nainen ei pelkästään projisoi itseään asioihin vaan hän on päättänyt tehdä itsestään asian.”²⁴³

Taiteilija Hans Bellmerin (1902–1975) ja filosofi Simone de Beauvoirin (1908–1986) sitaatit johdattelevat pohtimaan, että mihin ruumis loppuu ja mistä vaate alkaa. Niissä korostuu, että eletty todellisuus koetaan ruumiillisesti, mistä seuraa, että elämä jättää ruumiiseen jälkensä. De Beauvoirin sitaatista huokuu se, että ihminen ja hänen kehonsa on ulkoisesti muotijärjestelmän hallitsema. Bellmer puolestaan on kuvaillut rakkausrunossaan hyvin samantyyppistä ruumiin ja elävän vaateen suhdetta kuin mitä käsittelen seuraavaksi. Erityisen merkillepantavaa on se, miten hän on esittänyt vaateen ja ruumiin välisen rajan hämärtymisen tai uuden ruumiillisen rajan muodostumisen.

Seuraavaksi käsittelen kahta käsitevaatetta, joita on mielekästä tarkastella elävän vaateen kontekstissa. Martin Margielan *Bakteeriliivi* on välillisesti elollinen, koska se muodostaa elinympäristön siihen istutetuille homeille, bakteereille ja hiivoille. Sterbakin lihamekko on puolestaan ollut osa elävää eläintä, mutta käsitevaatteena se korostaa vertauskuvallisesti siihen pukeutuneen ihmisen ruumiillisuutta ja sitä, miten elämä näkyy kehossa. Taustoitan näitä teoksia muutamalla taideprojektilla, joissa on pyritty luomaan itsenäisesti elollisia vaatekappaleita ja avaan tällaisiin vaatteisiin liittyvää problematiikkaa.

²⁴³ de Beauvoir 1953, 512. Tekijän vapaa suomennos. *”Horror at the depreciation that all living growth entails will arouse in certain frigid or frustrated women a horror of life itself; they endeavour to preserve themselves as others preserve canned food. This negative obstinancy makes them enemies of their own existence... good meals spoil the figure, wine injures complexion, too much smiling brings wrinkles, the sun damages the skin, sleep makes one dull, work wears one out, love puts rings under the eyes, kisses redden the cheeks, caresses deform the breasts, embraces wither the flesh, maternity disfigures face and body... spots, tears, botched dressmaking, bad hair-dos are catastrophes still more serious than a burnt roast or broken vase, for not only does a woman of fashion project herself into things, she has chosen to make herself a thing.”*

5.1 MARTIN MARGIELA – BAKTEERILIIVI

Martin Margielan johtama muotitalo *Maison Martin Margiela* järjesti vuonna 1997 Rotterdamissa Boijmans Van Beuningen -museossa *Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615)*²⁴⁴ -näyttelyn, jossa muoti, taide ja tiede kohtasivat installaatiotaideteoksissa.²⁴⁵ Installaatiot koostuivat vaatteista, jotka oli luotu purkamalla vanhoja vaatteita osiin ja koostamalla niistä täysin uusia vaatekappaleita, joiden mallit olivat peräisin muotitalon kahdeksastatoista edellisestä mallistosta, yksi kustakin. Esillä oli muun muassa liivejä, jotka oli tehty iltapuvuista. Margielan tuotannolle tyypillisen dekonstruktiivisen vaatteiden purkamiseen ja uudelleen kokoamiseen perustuvan työnkulun jälkeen nämä käsitevaatteet altistettiin homeelle, hiivalle ja bakteereille mikrobiologin avustuksella.

Vaaleista kankaista valmistetut vaatteet kyllästettiin mikrobien viljelyaineena toimivalla agarilla. Sitten niiden päälle suihkutettiin vihreää homeetta, vaaleanpunaista hiivaa tai fuksian tai keltaisen väristä bakteerikantaa. Tämän jälkeen vaatteet sijoitettiin pieniin, lämmitettyihin kasvihuoneeseen, joissa homeen, hiivan ja bakteerien kasvu ja lisääntyminen vauhdittui ja optimoitui. Neljän päivän kasvihuonevaiheen jälkeen vaatteet asetettiin esille Museum Boijmans Van Beuningenin pihamaalle museorakennuksen lipan alle, missä sää ja mikrobien kasvu jatkoivat vaateen muokkaamista vauhdittamalla sen rappeutumista ja muuttamalla vaateen pinnan väriä.

Käsittelen seuraavaksi yhtä näyttelyssä esillä ollutta vaatekappaletta: karkeasta, vaaleanruskeasta pellavasta valmistettua pitkähköä liiviä (kuva 16), joka jäljittelee muodoltaan ja ulkonäöltään standardimallisen, vaatesuunnittelun apuna käytettävän mallinuken yläosaa. Etuosasta avoin liivi on malliltaan kehoa myötäilevä ja hillitysti leikattu. Liivi on suljettavissa pienillä hakasilla, joita on parikymmentä helman ja korkean pystykauluksen välillä. Olkapäiden avoimista, viimeistelemättömistä aukoista näyttää puuttuvan hihat. Liivin päällä on korsettimainen vaalean punertava silkkisifonkiyläosa, jossa kangas kulkee vasemman rinnan ja olkapään yli. Ruumiin keskilinjan toisella puolella ei ole kangasta vaan yläosaa kannattelevat leveät, elastiset kangaskuminauhat. Liivin alaosassa oleva teksti *Semi-Couture* viittaa mallinuken

²⁴⁴ Näyttelyn nimen ”9” viittaa yhdeksään vuoteen, joiden aikana Maison Martin Margiela on esitellyt 18 muotimallistoa, ”4” viittaa neljään päivään – aikaan, jonka bakteerit tarvitsevat kasvaakseen ja ”1615” kertoo tuntimäärän, jonka näyttely oli nähtävillä.

²⁴⁵ Käytän teos- ja näyttelykuvauksen lähteenä Caroline Evansin kirjoittamaa laajahkoa ja yksityiskohtaista kritiikkiä näyttelystä. Evans 1998, 73–94.

muotoon ja erottaa sen ”Haute Couture” ja ”Prêt-à-Porter” -mallinukeista. Numero 42 dekolteen kohdalla puolestaan kertoo mallinukun koon.

Viittaus mallinukkeen liittyy vaateen ruumiin ja ruumiillisuuden kontekstiin. Eloton, ihmistä jäljittelevä mallinukke on ensimmäinen ”ruumis”, jonka ylle valmistettavaa vaatetta sovitetaan. Eloton mallinukke ja vaateripustinmainen, elävää mallinukkea muistuttava muotinäytösmaali, ovat muotijärjestelmän apuvälineitä, kun vaatteita tuotetaan suunnittelupöydiltä kuluttajien ylle. Molemmat edustavat tietynlaista ihanneruumista, joka on tuotteistettu yhtä asiaa, muodin esittelemistä varten. Margielan *Bakteeriliivissä* eloton kuitenkin herää henkiin. Bakteerit, hiiva ja home muuttavat vaateen eläväksi, jatkuvassa muutoksen tilassa olevaksi pinnaksi. Niiden kasvun seurauksena liivin alun perin yksivärinen pinta muuttui kellertävän laikukkaaksi ja täytyi tummista ruskeista, vihreistä ja violeteista homepilkuista sekä saumakohtiin ja taitoksiin kertyneestä lähes mustasta homeesta.

Näyttelyn edetessä auringonvalo vaalensi mikrobien muodostamia laikkuja ja tuuli ja sade kuluttivat kangasta ja tasoittivat homeiden värikirjoa siitä, mitä se ensimmäisten viikkojen aikana oli ollut. Uusi käsitevaate näytti siltä kuin se olisi lojunut vuosikymmeniä homehtumassa ruosteisessa säilytyslaatikossa. *Bakteeriliivin* eloperäinen pinta on ristiriidassa vaateen ja kehon suhteeseen. Viittaamalla visuaalisesti muodin suunnitteluprosesseihin ja apuvälineisiin, on saatu aikaan se, että liiviin pukeutuva ihminen rinnastuu elottomaan mallinukkeen. Margielan käsitevaate on kiinnostava esimerkki siitä, miten purkamalla vanhaa ja rakentamalla siitä taas uutta, on pystytty luomaan uusia merkityksiä muotiin ja vaatteeseen.

Margielan *Bakteeriliivissä* useat erilaiset asiat ja vastakohtaparit sekoittuvat keskenään. Liivi on sekä vaate että ihmisen ihosta muistuttava mallinukun ruumis. Yhtäältä se on eloton objekti, kuten vaatteet lähes aina ovat, mutta toisaalta se on bakteerien, hiivan ja homeen vuoksi orgaaninen ja elävä, mikä herättää kiinnostavia ajatuksia kyseisen vaateen subjekti-objektisuhteesta. Vaatteena *Bakteeriliivissä* yhdistyy uusi ja vanha. Se on uusi, avantgardistinen vaatekappale, joka on kuitenkin tehty vanhoista vaatteista, mutta silti siinä toteutuu muodille ominainen uutuuden elementti. Samalla, vaikka vaate on uusi, mikrobit tuhoavat ja muuttavat sitä vauhditetusti ja lyhentävät sen elinkaarta tavanomaista nopeammin.

Margielan liivissä yhdistyy vaatteelle epätyypillisesti elämä ja kuolema – se on konkreettisesti elävä vaate, joka kuolee. Bakteerit ja mikrobit muuttavat Margielan käsitevaateen eläväksi, mutta samassa prosessissa vaate alkaa tuhoutua. Marga van

Mechelen on todennut, että kauneuden katoavuus, orgaanisen tuhoutuminen ja kuoleman vääjäämättömyys ovat keskeisiä teemoja Margielan tuotannossa.²⁴⁶ Suunnittelija on antanut vaatteelle uuden elämän alkuperäisestä poikkeavassa muodossa ja altistanut sen mikrobeille, jotka eläessään ja lisääntyessään tuhoavat vaateen, mutta samalla myös tuhoavat oman elinympäristönsä. Vertauskuvallisesti ajatellen tämä muistuttaa muodista, jolle on ominaista kierrättää syklisesti vanhoja ideoita, nostaa ne hetkeksi taas pinnalle, käyttää idea loppuun ja haudata se taas odottamaan uutta kierrosta.

Muoti ja muodikas ruumis mielletään tavoiteltaviksi asioiksi. Orgaaninen ja elävä saavat Margielan käsitevaatteessa kuitenkin negatiivisen merkityksen. Homeen ja bakteerien kukoistus – pois lukien penisilliini ja elintarviketeollisuudessa käytettävät prosessit – liittyy mätänemiseen, rappeutumiseen, likaan ja sairauksiin. Mikrobit, jotka herättävät vaateen eloon, ovatkin tuhon ja kuoleman elementti. Margielan liivin muodossa luoma toinen ruumis ja iho – ”second skin” – on ominaisuuksiltaan ja merkityksiltään vastakohtainen ihmisen oman ruumiin kanssa. Ihmisruumiin halutaan olevan ikinuori ja pysähtyneessä ideaalitilassa. Nykyihminen taistelee monin keinoin ruumiin ikääntymistä ja rappeutumista vastaan, jotta iho pysyisi kuulaana, siluetti ihanteiden mukaisena ja ajatukset terävinä. Elävä ruumis halutaan pysäyttää ihanteelliseen tilaan, mikä jäljittelee luonnotonta ja epäorgaanista, kun taas vaatteet pyritään liittämään osaksi orgaanista, elävää maailmaa siitä peräisin olevilla materiaaleilla, koristeaiheilla ja muotokielellä.²⁴⁷

Vaikka vaatteiden katsotaan olevan yksi ihmiset ja eläimet toisistaan erottava tekijä, niin muoti jäljittelee usein luontoa. Esimerkiksi Guccin kukonsulista tehty mekko (2012) (kuva 17) viittaa suoraan eläinkuntaan ja saa siihen pukeutuvan ihmisen muistuttamaan lintua. Muodissa tasaisesti pinnalle nousevat eläinkuvioinnit, kuten leopardikuosi, yhdistetään ihmisen oman sisäisen eläimellisyyden korostamiseen. Suomalainen taiteilija Anni Rapinoja (s. 1949) on käyttänyt *Luonnon garderobi* -teossarjassaan luonnosta sellaisenaan löytyviä materiaaleja, kuten suovillaa, pajunkissoja ja varpujen lehtiä, käsitevaatteidensa valmistuksessa. Herkät ja yksinkertaiset takit ja kengät (kuva 18) ovat sekä materiaaleiltaan poikkeavia että korostavat kriittisesti tekniikkaorientoituneen nykyihmisen vieraantuneisuutta luonnosta. Toisaalta esimerkiksi urheiluvaateteollisuudessa luonto on hyvin tärkeä

²⁴⁶ van Mechelen 2009, 114.

²⁴⁷ Buck-Morss 1991, 101, 405.

inspiraation ja jäljittelyn kohde, mikä näkyy esimerkiksi uimareille suunnitelluissa uimapuvuissa, joiden materiaalin rakenne on samanlainen kuin hain iho.²⁴⁸

Nämä elementit ovat kuitenkin perinteisessä mielessä elolliseen viittaavia eivätkä elollisia sinänsä. Ajan patina tai elämän näkyminen eivät ole asioita, joita nykymaailmassa haluttaisiin vaatteilta tai keholta. Walter Benjamin liittää kuoleman elementin olennaisena osana muodin luonteeseen.²⁴⁹ Muoti itsessään on elävää ja uusiutuvaa, ja sen keskeinen merkitys ja tavoite on, että muodikas ihminen on aina ajan hengen mukainen ja siksi ikinuori.²⁵⁰ Uusi muoti elää lyhyen elämän ja kuolee pois siitä poikkeavan ja uudemman muodin tieltä. Margielan *Bakteeriliivissä* tämä lopullisuus korostuu ja tulee vauhditetusti ja tehokkaan visuaalisesti esille. Muoti, kuten ruumiskin kulkee vääjäämättömästi kohti loppua.

Margiela on kuitenkin luonut käsitevaatteen, joka muistuttaa enemmän ruumista kuin tyyppillistä muotivaatetta. Yleensä muodit rakentuvat yhden selkeän muodon tai siluetin varaan, kun taas Margielan liivi on jatkuvan muutoksen tilassa ja konkreettisesti elää, rapistuu ja lopulta tuhoutuu. Tässä tapauksessa vaikuttaa siltä, että vaate on se ruumis tai toinen iho, jonka annetaan ikääntyä ja kulua. Mielestäni mikrobien elävöittävä liivi on Margielalta ironista kritiikkiä muodin ihannoimaa ja tavoittelemaa kosmeettista ruumiinihannetta kohtaan. Todellinen vanheneva ruumis, jota ei haluta esitellä, peitetään vaatteella, jonka ydinideoita ovat juuri vanheneminen ja rapistuminen.

Keskeneräisyys ja muutos ovat juuri niitä elementtejä, jotka sekä liittävät *Bakteeriliivin* vahvasti elollisen piiriin että ovat dekonstruktiiviselle eli vaatteen rakennetta rikkovalle suunnittelulle tyyppillisiä tekijöitä.

Tekstiilitutkija Jessica Hemmings kirjoittaa, että sen jälkeen kun alettiin ajatella, että vaate on eräänlainen toinen, riisuttava iho eli *second skin*, on pohdittu, tulisiko tulevaisuuden vaatteiden noudatella kirjaimellisemmin ruumiin ja ihon ominaisuuksia eikä vain peittää niitä.²⁵¹ Tämä tarkoittaa, että vaatteet suunniteltaisiin ihonmyötäisiksi ja että tekstiilien sijaan niitä voitaisiin valmistaa materiaaleista, jotka olisivat kasvatettuja eikä kudottuja, neulottuja tai punottuja, kuten tällä hetkellä on tyyppillistä. Kuvaillun mukainen lähestymistapa vaatteiden valmistamiseen olisi myös irtiotto ajattelutavasta, jossa myös nykytekstiilit mielletään toiseksi ihoksi, koska ne ovat kerros

²⁴⁸ Tieteen kuvalehti 2000.

²⁴⁹ Buck-Morss 1991, 101.

²⁵⁰ Buck-Morss 1991, 101.

²⁵¹ Hemmings 2008, 263–264.

ihon päällä. Elävistä materiaaleista tehdyt vaatekappaleet ovat pikemmin ruumisliitännäisiä, jotka voisivat hyvinkin muistuttaa ominaisuuksiltaan ihoa.²⁵² Ne olisivat dynaamisia, kasvavia, muuttuvia, kehonmyötäisiä ja mahdollisesti jopa tuntevia tai ärsykeisiin reagoivia. Australialaisten biotaiteilijoiden Oron Cattsin ja Ionat Zurrin The Tissue Culture and Art Projectin kehittelemässä *Victimless Leather* -projektissa (2004) tutkittiin mahdollisuuksia kasvattaa nahkaa ja jopa vaatteita elävästä kudoksesta.²⁵³ Projektin ajatusleikkimäisenä huipentumana oli visio siitä, että tulevaisuudessa voitaisiin mahdollisesti kasvattaa vaatteita ihmisen soluista ja että, siten ihmiset voisivat itse kasvattaa omasta ihostaan itselleen uuden vaateen (kuva 19).²⁵⁴

Ajatus on kiinnostava sekä muodin että ruumiin näkökulmasta. Se, että ihminen pukeutuisi omaan ihoonsa eli toisin sanoen olisi samanaikaisesti sekä alaston että vaateetettu, on muodin kannalta ongelmallista. Alastomuus itsessään ei ole muodikasta vaan se on piirre, jolla muotivaate leikittelee. Hollander on pohtinut, että ruumiin samanaikaisesti peittävä ja paljastava ihonmyötäinen vaate nimenomaan alleviivaa ruumiin alastomuutta.²⁵⁵ Paljas pinta kuuluu vahvasti muodin valikoimaan, mutta enemmän tehokeinomaisena elementtinä kuin, että koko ruumis paljastettaisiin. Ruumiinmuotoja ja ihoa jäljittelevä ja myötäilevä vaate tekee tyhjäksi vaateen peittävän funktion.

Totaalinen alastomuus ei muodin piirissä näyttäydy luonnollisena vaan groteskina. Esimerkiksi muotisuunnittelija Walter Beirendonck on leikitellyt muotiin istumattomalla groteskin elementillä *Finally Chest Hair* -paidassaan (1997), jonka pintaan on tulostettu luonnollisen kokoinen kuva karvaisesta ja hieman lihavasta miehen vartalon yläosasta. Ihon jäljittely ei myöskään tarjoa mahdollisuutta siihen visuaalisen pinnan, muodon ja tekstuurin variaatioon, jota pintamuoti pyrkii hyödyntämään.

Ruumiillisesta näkökulmasta tarkasteltuna ihonkaltainen vaate olisi osittain hyvin problemaattinen. Ihon ominaisuuksilla varustettu vaate olisi toki erittäin edistyksellinen ja nostaisi ympäristön kokemisen uudelle tasolle. Toisaalta tällainen vaate muistuttaa liikaa todellista vartaloa, jotta tarjoaisi vaateen perusolemukseen kuuluvaa suojaa katseelta. Siinä mielessä ihonkaltaisessa vaatteessa on visuaalisesti paljon samaa kuin H. C. Andersenin sadun keisarin uusissa vaatteissa, koska molemmat perustuvat

²⁵² Hemmings 2008, 265.

²⁵³ Hemmings 2008, 265.

²⁵⁴ Hemmings 2008, 265.

²⁵⁵ Hollander 1994, 175–176.

kuvitelmaan siitä, että tällainen vaate peittää todellisuudessa jotain. Yksi mahdollisuus on, että ihoa jäljittelyvä vaate tulisi eräänlainen perversio ihmiskehosta, koska sille ei mitään varsinaisia perusteluita, miksi elävän vaatteiden pitäisi noudatella ruumiin muotoja tai luonnollisuutta.

Kiinnostavin kysymys liittyy mielestäni kuitenkin siihen, että voiko elävä materiaali toimia suojana ruumiille? Eettisesti ajatellen tuntuu haasteelliselta, että ihminen voisi hyväksytysti suojata ruumiinsa jollain elävällä ja mahdollisesti ärsykeisiin reagoivalla. Millaista elämä olisi, jos elävään vaatteeseen pukeutunut ihminen joutuisi varomaan tekemisiään ja kohdistaa erityishuomiota vaatteeseen? Vielä vaikeampaa on ajatella, että elävän vaatteiden käyttö hyväksyttäisiin toiminnallisissa töissä, vaikka sen potentiaaliset mahdollisuudet, kuten esimerkiksi ominaisuus korjaantua itsestään, houkuttelevat pohtimaan juuri tällaisia sovelluksia.

Muotiin ja vaatteisiin liittyy monia eettisiä kysymyksiä, jotka sivuavat muun muassa materiaaleja, kuten turkisten tuotantoa tai sitä millaista ruumiinkuvaa anorektisten näytösmallien käytöllä halutaan välittää kuluttajille. Elävän vaatteiden voisi kuvitella joutuvan samanlaisen tarkastelun ja kritiikin kohteeksi. Toisaalta miten siihen pitäisi suhtautua, jos joku haluaisi viljellä omista soluistaan vaatteiden? Tulisiko elävä vaate mieltää itsenäiseksi subjektiksi vai isäntähenkilönsä ruumiin ulkopuoliseksi osaksi? Jälkimmäisessä tapauksessa elävä vaate olisi selkeämmin samanlaisen pohdinnan piirissä kuin kehonmuokkaus. Se ei olisi kaikista hyväksyttävää tai ymmärrettävää, mutta lopullinen vastuu siitä kuuluu sitä tekeväälle henkilölle itselleen. Ensimmäinen vaihtoehto asettaisi vaatteiden kiinnostavampaan valoon, koska aikaisempia tapausesimerkkejä itsenäisistä elävistä vaatteista ei ole. Tällainen elävä vaate aiheuttaisi ristiriitoja ruumiskäsityksen suhteen.

Iho on paitsi ihmiskehon suurin elin, myös merkittävin sitä määrittävä rajapinta.²⁵⁶ Iho sulkee sisälleen ihmisen ja on konkreettinen fyysinen raja ihmisen ja ihmistä ympäröivän todellisuuden välillä. Hemmingsin mukaan elävä vaate puolestaan hämärtää tämän rajan ja haastaa ihmisen käsitystä omasta ruumiistaan ja sen rajoista.²⁵⁷ Tämä voi puolestaan aiheuttaa haavoittuvuuden ja epämieluisuuden tunteita.²⁵⁸ Mielestäni elävän vaatteiden ja ruumiin suhde on erityisen haastava silloin, jos se ei ole symbioottinen eikä elävä vaate ole riippuvainen ihmisruumiista. Hemmingsin näkemys

²⁵⁶ Hemmings 2008, 266.

²⁵⁷ Hemmings 2008, 266.

²⁵⁸ Hemmings 2008, 266.

elävän vaatteen ruumiinkuvaa problematisoivasta luonteesta on mielestäni osuva. Kuten jo Kawakubon *Body Meets Dress, Dress Meets Body* -mekon tapauksessa tuli esille, yleensä ihminen suhtautuu problematisoivasti omaan ruumiiseensa hyvin herkästi tai vierastaa sen keinotekoista muokkaamista. Elävä vaate ei myöskään ole vaatekappale, jota pidettäisiin jatkuvasti yllä, vaan se on sijaisiho. Se on toinen ruumis, joka on puettavissa, riisuttavissa ja vaihdettavissa toiseen sijaisihoon, joka voi olla sen kanssa identtinen tai siitä poikkeava. Mahdollisuus vaihtaa ruumiillisia ominaisuuksia samalla tavalla kuin vaatteita vaikeuttaisi identiteetin ja selkeän kehonkuvan muodostamista, mutta myös muiden niin toimivien ihmisten tunnistamista.

Hemmings huomauttaa, että elävä vaate liittyy myös kehonmuokkauksen kontekstiin. Hän korostaa, että taito vääristää ulkonäköä (*art of disfiguring*) ei liity pelkästään tatuointi- ja lävistyskulttuuriin, ja että kehonmuokkaamisen suosio on kasvanut voimakkaasti 1900-luvun loppupuolelta lähtien.²⁵⁹ Elävän vaatteen kohdalla on yhtä lailla kyse siitä, että ruumista muokataan sellaiseen suuntaan, joka poikkeaa sen vallitsevasta luonnollisesta tilasta. Tai mikäli ruumista ei suoranaisesti muokata, niin ihonkaltainen elävä vaate antaa vaikutelman siitä, että ruumista olisi muokattu. Elävään vaatteeseen liittyvä problematiikka koskee mielestäni keskeisesti sitä, mistä materiaalista vaate koostuu, tulisiko vaatetta käsitellä subjektina vai objektina ja kenellä on valta siihen. Vaikka kehonmuokkaukseen reagoidaan usein kriittisesti, siinä on kuitenkin aina kyse yksilön omasta ruumiista, jonka muokkaamiseen hänellä on oikeus.

Muun muassa ranskalainen performanssitaiteilija Orlan (s. 1947) on koetellut sekä yleistä hyväksyttävyyttä että vallitsevaa ruumiskäsitystä muokkaamalla performansseissaan omaa ruumistaan täysin uuteen uskoon kauneusleikkauksilla. Orlania tutkineen Kate Ince mielestä kenties kiinnostavin Orlanin kehonmuokkausperformanssiin liittyvä piirre on se, että siinä luodaan eräänlaista tulevaisuuden ruumista jäljittelemällä taidehistoriallisesti ikonisten henkilöiden, kuten Mona Lisan, ruumiin osien muotoja ja tehdään niistä tietokoneella kolmiulotteiset mallit ennen kauneusleikkauksia.²⁶⁰ Mielestäni on kiinnostavaa, että Orlanin posthumanistisen ruumiin mallit ovat niin vahvasti sidoksissa historiaan sen sijaan, että hänen kehonmuokausprosessissaan pyrittäisiin tuottamaan täysin uudenlaista ruumiinkuvaa. Toinen huomion arvoinen asia Orlanin ruumisperformanssissa on se, että

²⁵⁹ Hemmings 2008, 267.

²⁶⁰ Ince 1998, 114.

kehonmuokkaus on arkistettu ja se näyttäytyy teoksessa yhtä luonnollisena kuin esimerkiksi pukeutuminen.

Tällä hetkellä merkittävien eläviin vaatteisiin ja niiden valmistamiseen liittyvä haaste on se, että ne eivät pysy elossa ilman ravintoa tai ravinteita. Margielan mekon mikrobit tuhoutuivat vähitellen ja jättivät vaateen muuttuneeseen, kuluneeseen tilaan. *Victimless Leather* -projektin vaatteita täytyy puolestaan säilyttää eläinsolupohjaisessa ravintoliuoksessa, jotta ne eivät tuhoutuisi.²⁶¹ BioCouture-hankkeessa taas on kehitetty bakteeri- ja selluloosapohjaista materiaalia, jonka koostumus on varioitavissa ohuesta muovikankaasta paksuun nahkaan.²⁶² Käymistilassa syntyvät, eloperäistä massasta peräisin olevat arkit ovat suoraan kaavoitettavissa ja leikattavissa vaatteiksi. Projektin lopullinen tavoite on, että bakteerien ja sellun käymisprosessista syntyisi suoraan vaatteita.²⁶³ Yksi syy laboratoriovalmistetun BioCouturen paperikankaan luomiseen on ollut nykyisen kulutusmallin kritisoiminen sekä pyrkimys luonnon vähäiseen kuormittamiseen.²⁶⁴ Kierrätettävän ja eloperäisen materiaalin käyttö vaatteissa on luonnollinen valinta ruumiin pukemiseen, koska molempien elinkaari on samanlainen. Kierrätettävyyden ansioista se on myös eettinen materiaali, kun sitä verrataan maailmassa tuotetun vaatejätteen määrään. Orgaaninen vaate ei taistele ruumiin ikääntymistä vastaan vaan hiipuu ja kuluu vähitellen pois, kuten ruumiskin.

Vertaus ruumiiseen ei ole BioCouturen eloperäisen kankaan kohdalla ollenkaan liioiteltu. Projektin pyrkimyksenä on kehittää elävän ihon kaltainen materiaali, joka pystyisi jopa korjautumaan itsestään.²⁶⁵ Ominaisuuksiltaan ihoa vastaavat vaatteet ovat paitsi voimakasta kritiikkiä nykyistä kulutus- ja muotijärjestelmää kohtaan, niin myös eräänlainen siirtymä posthumanistisen epäluonnollisen luonnollisuuden tilaan. Erilaisissa projekteissa on pyritty luomaan eläviä vaatteita, jotka vastaisivat ominaisuuksiltaan mahdollisimman hyvin ihmisihoa. Koska kyse on loppujen lopuksi kuitenkin vaatteesta, näitä ominaisuuksia pyritään tehostamaan siten, että ne voimistaisivat ruumiin luontaisia piirteitä ja kykyjä.

Itsestäänkorjautuva ja täydellisesti istuva ihonkaltainen vaate rajoittuu muodoltaan ruumiin siluettiin. Tällainen vaate istuu huonosti nykyisen muotijärjestelmän toimintamalleihin, koska sen muotoa ei voi varioida loputtomasti, ja

²⁶¹ Hemmings 2008, 268.

²⁶² Hemmings 2008, 268.

²⁶³ Hemmings 2008, 269.

²⁶⁴ Hemmings 2008, 268.

²⁶⁵ Hemmings 2008, 269.

koska se on luotu ensisijaisesti funktionaalisista lähtökohdista käsin. Ääritapauksessa elävän vaateen mallissa ihminen tarvitsisi vain yhden vaateen, koska yhtäältä se suojaisi ja peittäisi luonnollista ihmisruumista, mutta toisaalta se olisi itsessään toiminnoiltaan ja ominaisuuksiltaan identtinen ruumista peittävän ihon kanssa. Useissa tieteiselokuvissa ja -televisiosarjoissa on päädytty juuri tämänkaltaiseen ratkaisuun: henkilöiden vaatetus on yksi ja sama ihonmyötäinen univormu. Todellisuudessa ihminen tuskin olisi valmis luopumaan muodin tarjoamasta valinnanvarasta ja variaatiosta.

5.2 JANA STERBAK – VANITAS: FLESH DRESS FOR AN ALBINO ANORECTIC

Jana Sterbakin teos *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* on nimensä mukaisesti lihasta tehty mekko (kuva 20). Vuonna 1991 valmistunut teos koostuu 51:stä toisiinsa ommellusta palasta raakaa lihaa, jotka on koostettu perinteisen 1960-luvulla erityisen suosittuun A-linjaisen mekon muotoon.²⁶⁶ Lihan punainen raskas ruumiin hartioilta polveen ulottuva mekko peittää ruumiin muodot tehokkaasti. Alun perin Canadian National Galleryssa kuusi viikkoa esillä olleen teoksen liha mädäntyi, kuivui ja lopulta lähes tuhoutui näyttelyn aikana.²⁶⁷ Teos synnytti ristiriitaisen vastaanoton. Kärkkäimmät kannanotot liittyivät siihen, että teosta pidettiin ruoan tuhlauksena.²⁶⁸

Teoksen lähempi tarkastelu on kiinnostavaa, koska se on täynnä moninaisia merkityksiä niin suhteessa ruumiiseen kuin itsenäiseksi vaatekappaleeksi ajateltunakin. Sterbakin lihamekon kohdalla taiteilijan alkuperäisiä, kriittisiä tarkoituksia on vaikeaa jättää huomioimatta, koska teos on nimetty niin osoittelevasti. Nimestä paistaa kritiikki 1990-luvun muodissa pinnalla ollutta epätodellista ruumiinihannetta kohtaan, jossa korostettiin langanlaihan, anorektisen vartalon kauneutta ja tuolloin lähes pelkästään valkoihoisista naisista koostuvaa mallimaailmaa.

Vanitas-aihe puolestaan liittyy Sterbakin teoksessa sekä muodin perimmäiseen luonteeseen että mekkoon itseensä. Vanitas-aiheet muistuttavat siitä, että elämä päättyy vääjäämättömästi kuolemaan ja että kaikki kauneus on katoavaista. Sterbakin käsivaate haastaa ajatuksen siitä, että muodin ja kauneuden eteen pitäisi kärsiä. Mikäli muoti näyttäytyy kyseisen lihamekon kohdalla turhamaisuutena ja turhuutena, on teosta

²⁶⁶ van Hium 2009, 278.

²⁶⁷ van Hium 2009, 278.

²⁶⁸ van Hium 2009, 278.

mielekäästä tarkastella vaatteelle ominaisista peruslähtökohdista käsin. Samalla on myös syytä kiinnittää huomio siihen, että teoksen nimi kertoo erittäin selvästi, millaisen ruumiin kontekstissa sitä tulisi tarkastella. Onko Sterbakin lihamekko ensisijaisesti vain kasa lihaa, jolla kompensoidaan riudutetun ruumiin puuttuvia kiloja?

Sterbakin teos ei ehkä ole luokiteltavissa muotivaatteeksi, vaikka se kritisoi muotijärjestelmää ja myös ammentaa siitä esimerkiksi vaateen tyyppin suhteen.²⁶⁹ Teos ei kuitenkaan ole myöskään pelkkä lihakasa, joka symboloi terveen ihmisvartalon lihallisuutta ja kokoa. Mekon muotoon toteutettu teos suojaa ja peittää ruumista aivan kuten normaali vaatekin. Se muuttaa yhteiskunnan silmissä sairaan ruumiin terveeksi olemalla kirjaimellisesti lihaa luiden päällä. *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* -teosta ei kuitenkaan ole mielekäästä tarkastella pelkästään vaatteena tai kasana lihaa. Yhtä lailla kuin se on vaate, se on myös tulkittavissa symboliseksi ruumiin jatkeeksi.

Sterbakin teos edustaa muodoiltaan sitä ruumista, jota pidetään yhteiskunnallisesti terveenä, ja josta muotijärjestelmän ruumiinihanne poikkeaa laihoodellaan ja muilla erityisvaatimuksillaan. Muodikkuus on siitä ristiriitaista, että muodikkaan ruumiin tulee ensin olla laiha, että se voidaan pukea. Vähentynyt ruumiin massa korvataan päälle puettavilla vaatteilla, ja usein on niin, että helposti paleleva laiha ruumis tarvitsee enemmän vaatteita ylleen pysyäkseen lämpimänä.

Vanitas-aihe korostuu teoksen materiaalisuuden kautta. Liha ja siitä tehty vaate pilaantuvat ajan myötä sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti. Jatkuvässä muutoksessa oleva muoti ei ole tarkoitettu kestävään aikaa, vaan se vanhenee ja muuttuu epäajanmukaiseksi uuden muodin myötä. Samalla tavalla myöskään lihallinen ruumis ei kestä aikaa. Muodilla yritetään vastustaa vanhuutta, mutta se on vain hidaste, joka ei pysty pysäyttämään luonnollista kehityskulkua. Siitä huolimatta muotina ihmisille kohdennettu ja myyty turhamaisuus saa heidät tavoittelemaan ikuista kauneutta.

Lihamekko saa kysymään, millainen ruumiin pitäisi olla, mutta myös että mikä ruumis oikeastaan edes on. Lisäksi se herättää pohtimaan, onko vaate luonteva jatke ruumiille vai onko vaateen sittenkin tarkoitus peittää tai muokata ruumiista kulttuurisesti hyväksyttävä tai vallitsevan ruumiinihanteen mukainen. Teknomuotia

²⁶⁹ Lihamekon käsittelykonteksti vaikuttaa suuresti siihen, voiko vaateteoksen liittää osaksi muotia. Kun popmuusikko Lady Gaga esiintyi vastaavankaltaisessa lihamekossa, niin hänen asunsa liittyi selkeästi muodin jatkumoon kokeellisena vaatekappaleena.

käsittävän kolmannen luvun esimerkkiteokset suuntasivat huomion vaateen univormumaisuuteen sekä siihen, että tulevaisuudessa vaate voisi olla väline ihmisen ruumiin ja toiminnan sääntelemiseen. Poellin *Lasikuitutakki* puolestaan toimi esimerkkinä ruumista alistavasta ja uhkaavasta vaatteesta, joka pakottaa sen tiettyyn muotoon. Sterbakin lihamekko puolestaan kommentoi ruumiinihannetta, mutta toisaalta se myös ehdottaa, että vaatteella ruumis voidaan muuttaa toiseksi. Vaikka *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* ei irtaudukaan perinteisestä ruumiin muotoa noudattelevasta siluetista, niin se muuttaa silti anorektisen ruumiin terveellisen kokoiseksi.

Sterbakin käsitevaate on yritys rauhoittaa ruumis ja puuttua sen muotojen jatkuvaan muokkaamiseen. Siinä korostuu, että luonnollisen ja luonnottoman ruumiin käsitteet ovat menneet nykypäivänä sekaisin. Kun Sterbak kommentoi ruumista aivan sen pinnalta, niin muotisuunnittelijat, kuten Iris van Herpen (s. 1984) ja Rick Owens (s. 1961) ovat tehneet täydellisiä irtiottoja ruumiin muodoista. Van Herpen, joka valmistaa vaatteensa 3D-tulostamalla, on muun muassa tehnyt vaatteissaan uudenlaisia tulkintoja ihmisen luuston rakenteesta. Owens on puolestaan suunnitellut vaatteita, joissa on nähtävissä vaikutteita hyönteisten muodoista ja rakenteesta. Tällaiset irtiötöt ovat kiinnostavia, mutta hyvin irti todellisesta ruumiista eivätkä ne sen vuoksi muokkaa sitä samalla tavalla kuin esimerkiksi rajoittava tai elävä vaate.

Kun ruumiin ja vaateen katsotaan olevan tiiviissä yhteydessä toisiinsa, lihamekon voi tulkita olevan ruumis, joka on riisuttu ihosta tai joka on käännetty ympäri. Liha korostaa sitä, mitä vaateen alta puuttuu. Anorektinen ruumis ei ole lihallinen. Samalla liha materiaalina toimii kapea-alaisen ruumiinihanteen kritiikkinä ja puhuu kaikenlaisten ruumiiden kauneuden puolesta. Sterbakin mekon ruumiiden monipuolisuutta korostava ruumiillinen todellisuus rinnastuu selkeästi aikaisemmin käsittelemääni Kawakubon *Body Meets Dress, Dress Meets Body*-mekkoon. Kummassakin korostuu ajatus siitä, että kaikenlaiset ruumiit tulee voida nähdä muodikkaina.²⁷⁰ Kawakubo esitteli ihanteista poikkeavat ruumiinmuodot muodin kontekstissa ja Sterbak puolestaan kritisoi sairaalloisen laihuuden ihannointia.

Vaikka ruumiinihanteet ovat aina olleet jatkuvassa muutoksessa ja vaihdelleet suuresti, niin 1900-luvun puolivälin jälkeen muutoksen tahti on vauhdittunut huomattavasti. Ääriesimerkkejä tästä ovat muun muassa usein anoreksian ihannointiin

²⁷⁰ Molemmat myös hyödyntävät muotijärjestelmää sen edustaman kehoihanteen vastustamiseen. Muodin kontekstissa esitelty vaate on jo itsessään muodikas.

ja epäterveellisiin elintapoihin liitetty 1990-luvun heroin chic -tyyli sekä toisaalta 2000-luvulla eskaloitunut ulkonäköbuumi, johon liittyy voimakas tarve oman ruumiin muokkaamiseen fyysisellä harjoittelulla, kosmetiikalla ja kauneuskirurgialla. Kun aikaisemmin muoti ja kauneudenhoito on pääasiallisesti liitetty naissukupuoleen, nykyään puhutaan myös adonis-kompleksista, jolla tarkoitetaan erityisesti nuorten miesten usein sosiaalisesta paineesta johtuvaa pakkomielteenaista lihaksikkaan ihannevartalon tavoittelua.²⁷¹ Käsitevaatteilla voidaan haastaa tällaisia luonnollisesta ruumiista vieraantuneita kehityskulkuja.

Sterbakin teos leikittelee sanaparilla lihallinen ruumis (*flesh*) ja syötäväksi tarkoitettu liha (*meat*). Sterbakin käsitevaatteessa huomio kiinnittyy siihen, että syötäväksi tarkoitettu liha on muuttunut ruumiilliseksi lihaksi. Näin lihamekon rooli ruumiinjatkeena korostuu. Toisaalta materiaalisuus ja lihallisuus houkuttelevat lukemaan käsitevaatetta vastakarvaan. Vaikka lihamekko on kriittinen kannanotto anoreksiaan, samalla se saa katsojan vastakohtaisesti pohtimaan, että ihminen on sitä mitä syö. Nykymaailmassa, jossa ylipaino-ongelma on levinnyt jo länsimaiden ulkopuolelle, lihasta tehty mekko saa pohtimaan, millainen ruumiin tulisi koostumukseltaan olla, mitä ruumiin tulisi painaa ja mitkä ovat lihavuuden riskit.

Sterbakin mekko asettuu tässä pohdinnassa kuitenkin hieman marginaaliin. Vaikka teos johdattelee pohtimaan laihuutta ja lihavuutta, niin sen materiaalina on käytetty punaista lihaa, joka on pääosin lihasta eikä rasvakudosta, kuten ihmisille kertyvä ylimääräinen massa normaalisti on. Ehkä Sterbakin käsitevaatetta tulisikin katsoa erityisesti terveellistä ruumista ihannoivana ja siihen kannustavana. Lihaskudos on kuitenkin seurausta riittävästä terveellisestä ravinnosta, fyysisestä rasituksesta ja levosta.

Vaikka vaate ja ruumis ovat erottamattomia, niin muotijärjestelmä on tehnyt alastomuudesta eräänlaisen tabun ja kaikista radikaaleimman asun.²⁷² Luonnollisuuden sijasta muodissa ihannoidaan jollain tavalla muokattua alastonta ruumista.²⁷³ Vallitseva ruumiinihanne ja alastomuus liittyvät toisiinsa vahvasti, ja ruumista muokataan muun muassa meikillä, fyysisellä harjoittelulla ja kauneuskirurgialla. Muotinäyttelyitä kuratoineen Annelie Lütgensin mukaan ihminen pyrkii pukeutumalla erottautumaan

²⁷¹ Helsingin Sanomat 2013.

²⁷² Lütgens 2011, 93.

²⁷³ Lütgens 2011, 93.

eläimistä ja peittämään oman eläimellisyytensä.²⁷⁴ Samalla lailla alastoman ruumiin muokkaaminen on teko, jolla pyritään karistamaan eläimellisyys pois. Sterbakin mekko on kannanotto terveen vartalon puolesta, mutta samalla se on paljaassa lihallisuudessaan groteski ja eläimellinen, mikä vie uskottavuutta sen tärkeältä anoreksiakriittiseltä sanomalta.

Iho on aistielimistämme keskeisin ja suurin elin niin pinta-alaltaan kuin painoltaan. Iho on elintärkeä elin, koska se mahdollistaa tuntoaistin ja toisaalta pitää muun ruumiin kasassa sisällään.²⁷⁵ Iho sekä suojaa ruumista että toimii rajapintana itsen ja toisen välillä.²⁷⁶ Ihon tärkeys näkyy tatuoinneilla ja lävistyksillä koristeluna, kuolleen palsamointina tai kosmeettisena ihonhoitona. Kate Ince on tehnyt kiinnostavan huomion siitä, että koska kehonmuokkaus katsotaan osaksi asua ja pukeutumista, niin silloin iho muuttuu merkitykseltään luonnollisesta ruumiillisesta kerroksesta vaateen tai tekstiilin kaltaiseksi pinnaksi.²⁷⁷ Kirjallisuustieteilijä Steven Connor on kuvaillut ihoa herkäksi ja epäluotettavaksi rajapinnaksi ruumiin sisäisten ja ulkoisten asioiden välillä sekä todisteeksi niiden kiehtovasta kohtaamisesta.²⁷⁸

Sterbak on käsitevaatteessaan vertauskuvallisesti riisunut ihon kokonaan pois. Tämä kiinnittää huomion siihen, mitä iho tavallisesti peittää ja mitä sen alle jää. Kun iho ja sen ympärille rakentunut kulttuuristen merkitysten verkko otetaan pois, jäljelle jää ruumis, joka on jokaisen ihmisen kohdalla yksilöllinen. *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* käsitteellistää taitavasti sitä, miten yksilöt muuttuvat yhteiskunnassa näkymättömiksi, kun kaikkien ihmisten tarkastelemiseen sovelletaan samoja normeja. Se on myös muistutus siitä, miten voimakas ja luonnollista ruumista vääristämään pyrkivä muotijärjestelmä voi olla.

5.3 ANATOMIAN EHDOT

Theresa M. Winge nostaa esille ruumiiseen ja sen muokkaamiseen liittyvän huomion: vaikka ruumista on mahdollista muokata monilla eri tavoilla, sillä on kuitenkin rajoitteensa.²⁷⁹ Anatomia ja ruumiin toiminnot asettavat omat ehtonsa sille, miten

²⁷⁴ Lütgens 2011, 93.

²⁷⁵ Wegenstein 2006, 27.

²⁷⁶ Wegenstein 2006, 27.

²⁷⁷ Ince 1998, 118.

²⁷⁸ Connor 2004, 65.

²⁷⁹ Winge 2012, 111.

pitkälle ruumista voi muokata, millaisiin vaatteisiin sen voi pukea tai millaiset ihmisen ja koneen hybridit ovat mahdollisuuksien rajoissa. Viimeisen muutaman vuosikymmenen aikana alakulttuurien kehitys ja kehonmuokkaaminen ovat vaikuttaneet länsimaisessa kulttuurissa uudenlaisen ruumiillisen tietoisuuden nousuun.²⁸⁰ On kiinnostavaa ajatella, voisivatko jotkin erityiset vaatteet saada ihmisissä aikaan samanlaisia ruumiillisen tiedostavuuden vaikutuksia, minkä seurauksena muodikkaita ruumiinhanteita kyseenalaistettaisiin painokkaammin ja enemmän.

Sekä Margielan että Sterbakin elävään ruumiiseen viittaavat käsitevaatteet saavat pohtimaan kulttuurisen ruumiin rakentumista. Vaikka sosiokulttuurisesti ruumis ja sen käsittely rajautuu tutkielman ulkopuolelle, niin on kiinnostavaa huomata, elävä ruumis määrittää keskeisesti hahmottamaamme todellisuutta. Molemmissa teoksissa korostui ihon rooli merkityksellisenä ruumiin ja todellisuuden välistä rajaa määrittävänä pintana. Iho ja tuntoaisti ovat ruumiille niin merkittäviä, että vaateen taktiilin kokemuksen tutkimiseen on syytä kiinnittää erityistä huomiota. Esimerkkikäsitevaatteissa toistui ajatus tuhosta ja turmeluksesta elämän kääntöpuolena. Margielan orgaanisen liivin voisi jopa katsoa liittyvän ekomuodin viitekehukseen, koska siinä toistuu ajatus siitä, että maasta tuleva myös muuttuu takaisin maaksi. Yleisesti ottaen tämä ajatus istuu käyttömuotiin huonosti.

Sekä Margielan liivin että Sterbakin käsitevaatteen kohdalla nousee esille kysymys siitä, että millaista ruumista ja ruumiinkuvaa ne kommentoivat. Ne eivät ole yleisluontoisen kriittisiä teoksia, vaan vahvasti tiettyyn aikaan ja kontekstiin liittyviä kannanottoja ja huomioita. Benjaminin mukaan muoti toimii niin, että se muokkaa arvomaailmaa sellaiseen suuntaan, että elottomat asiat näyttäytyvät eläviä houkuttelevammilta.²⁸¹ Nykymuodissa tämä piirre on korostunut, kun terveet, urheilulliset vartalot on sivuutettu ja valokeilaan on nostettu luurankomaisen laiha ruumiinhanne. Margielan *Bakteeriliivi* näyttäytyy ennen kaikkea muotijärjestelmän sisäisenä kritiikkinä, mutta samalle se avaa kiinnostavia näkökulmia vaateen, ruumiin ja kuoleman suhteesta. Sterbak puolestaan ottaa yhteiskunnallisella tasolla kantaa anoreksiaan. Sterbakin teoksessa on myös muotijärjestelmän kritiikkiä, koska se on yksi merkittävistä vääristyneen ruumiinkuvan leviämisen edistäjistä.

Elävää ihoa jäljittelevät vaatteet haastavat käsitystä ruumiin rajoista. Annelie Lütgens on puhunut tyköistuvasta ruumiin muotoja jäljittelevästä vaatteesta

²⁸⁰ Winge 2012, 111.

²⁸¹ Benjamin 1999.

alastomuuden vaatteena.²⁸² Elizabeth Wilson on esittänyt, että vaate ei ole kokonainen ennen kuin se on puettu ylle, mutta alaston ruumis sen sijaan on sitä jo itsessään.²⁸³ Miten siis pitäisi suhtautua vaatteeseen, joka on itsessään elävä ja jäljittelee elävää ruumista? Voiko tulevaisuudessa elävällä vaatteella vaihtaa omaa identiteettiään, jos se on jo itsessään täynnä merkityksiä?

6. TUTKIMUSTULOKSET JA JOHTOPÄÄTÖKSET

*”Muodonmuutoksessa on kyse sekä muutoksesta että kehityksestä., joka voi koskettaa muotia kokonaisuudessaan tai vain yhtä vaatetta. Samalla se on osa sekä menneisyyden että tulevaisuuden ihmisen kehityskulkua.”*²⁸⁴

Judith Clarkin pohdinta nivoo yhteen ja kiteyttää niitä ajatuksia, joita olen tutkielmassa esittänyt. Yksinkertaisimmillaan vaateen päälle pukemisesta seuraava muodonmuutos on sellainen, että vaate antaa ruumiille uuden muodon. Toisaalta kuten olen osoittanut, niin käsitevaatteiden kohdalla muutos on lähes poikkeuksetta kokonaisvaltaisempi ja koskettaa myös ruumiin ulkopuolista maailmaa. Käsitevaate toimii yhdistävänä tekijänä ruumiin ja sitä ympäröivän maailman välillä. Kun sitä käsitellään tiukasti yksittäisen vaatekappaleen kontekstissa, niin se on esine, jossa useimmiten yhdistyy monipuolista ja laaja-alaista niin taiteisiin kuin tieteisiin liittyvää osaamista. Käsitevaateen keskeinen piirre on se, että se ilmentää vaatteeseen, ruumiiseen ja elämäämme todellisuuteen liittyviä ideoita, jotka voivat toisinaan olla hyvinkin haastavia tai keskenään ristiriitaisia.

Kysyin tutkimukseni alussa, että mikä vaateen merkitys on tai millaisia merkityksiä vaate saa silloin, kun se ei ensisijaisesti ilmennä vaateen perusominaisuuksiksi katsottuja funktionaalisia käyttötarkoituksia? Lisäksi arvelin hypoteesissani, että käsitevaatteella voi olla vaatekontekstin ulkopuolisia merkityksiä, jotka voivat olla hyvinkin merkittäviä ja poliittisia ja liittyä niin ruumiiseen kuin vaatetta ympäröivään maailmaan. Uskoin myös, että käsitevaate voi muuttaa ja haastaa

²⁸² Lütgens 2011, 93.

²⁸³ Wilson 2004, 376.

²⁸⁴ Clark 2011a, 126. Tekijän vapaa suomennos. ”*Metamorphosis is both change and evolution: the evolution of fashion or that of a single dress, but also of Man, both past and future.*”

käsityksiä siitä, mikä ja millainen vaate voi olla. Lisäksi katsoin, että käsitevaatteessa korostuisi se, että vaate on otollinen pinta tai alusta uudenglaisille ruumiiseen tai tilaan liittyville sovelluksille. Uskoin myös, että taiteen ja avantgardemuodin käsitevaatteiden merkitykset poikkeavat jossain määrin toisistaan erilaisten esitys- ja luomiskontekstien vuoksi.

Katson, että olen tutkielmassa ja sen mahdollistamissa raameissa kartoittanut varsin laaja-alaisesti erilaisia käsitevaatteen merkityksiä, jotka ovat liittyneet paitsi itse vaatteeseen niin myös ruumiiseen, yhteiskuntaan, ympäröivään todellisuuteen ja muotijärjestelmään. Erityisesti teknovaatteiden kohdalla korostuu, että niiden käyttömahdollisuudet erilaisten sovellusten suhteen ovat laajat. Esimerkkiteoksissani korostuu kiinnostavasti se, että muotisuunnittelijoiden käsitevaatteet ovat muodoiltaan ja teknisiltä ratkaisuiltaan innovatiivisia, mutta samalla on vaara, että ne jäävät muotijärjestelmän sisäiseksi kommentaareiksi. Taiteilijoiden tekemät käsitevaatteet puolestaan ovat hyvin kriittisiä kannanottoja sukupuoleen, tekniikkaan, valtaan ja maailman tilaan, mutta vaatteina ne ovat hyvin vanhakantaisia eivätkä noudattele vallitsevaa muotia.

Caroline Evans on todennut, että nykymuoti on vastakohtien muotia, josta välittyvät samanaikaisesti tulevaisuuteen liittyvät lupaukset ja pelot.²⁸⁵ Kaikissa tutkielman esimerkkiteoksissa korostuu se, että käsitevaate on perusolemukseltaan binäärinen. Se johtuu mielestäni pitkälti siitä, että voidakseen ilmentää erityisiä, vahvoja ideoita, sen täytyy itsessään olla itsenäinen teos. Tämä heijastuu muun muassa käsitevaatteiden saamasta ristiriitaisesta vastaanotosta, niin käytön aiheuttamista epämiellyttävistä tai kivuliasta tuntemuksista tai suoranaisesta pelosta siitä, millaista tulevaisuuskuvaa ne välittävät. Samalla ne ovat kuitenkin paljon enemmän kuin vain vaatteita ja saavat niihin pukeutuvan ihmisen ajattelemaan ja tiedostamaan asioita. Käsitevaatteen käyttökokemus on eräänlainen löytöretki omaan itseen, jonka seurauksena aikaisemmin luonnottomana pidetty voi muuttua luonnolliseksi. Käsitevaatteet haastavat pohtimaan, että kuinka pitkälle ihminen on valmis menemään ruumiillisen kokemuksen suhteen ja että kuinka hyväksyttäviä niiden ehdottomat tai kritisoimat erilaiset ruumiilliset todellisuudet ovat.

Esimerkkikäsitevaatteissa Clarkin luvun aloittavassa sitaatissa korostuu se, että muodonmuutos se on siirtymä tulevaisuuteen menneisyyttä unohtamatta. Tämä näkyy

²⁸⁵ Evans 2003, 7.

erityisesti siinä, että käsitevaatteet eivät vahvoista merkityksistään huolimatta ole irrallisia muodin ja taiteen historiallisesta kehityskulusta. Useissa esimerkkiteoksissa on huomattavissa, että käsitevaatteet viittaavat hienostuneesti historiaan samalla, kun ne tekevät siirtymän kohti tulevaisuutta.

Ajatus posthumanistisesta ihmisestä ja ruumista toistuu läpi tutkielmani. Käsitevaate välittää useimmiten voimakkaasti näkemystä siitä ruumis- ja ihmistyyppistä, jolle vaate on suunniteltu. Vaatteen perinteisten merkitysten murtamisen seurauksena myös käsitevaatteiden edustamat ihanteelliset ruumistyyppit poikkeavat valtamuodin vallitsevasta ihanteesta. Ihmisruumiin luonnollinen evolutiivinen muutos on erittäin hidasta, minkä vuoksi kehonmuokkaus on noussut näkyvästi esiin myös muodissa. Kulttuurikriitikko Cintra Wilson ja muotihistorioitsija Valerie Steele ovat pohtineet sitä, että onko muodin ainoa kehityssuunta, joka ei perustu historiallisten vaikutteiden kierrättämiseen, sidottu ajatuksiin posthumanistisesta ihmisestä.²⁸⁶ Heidän näkemyksensä mukaan kehonmuokkaus ja proteesit ovat kuitenkin vielä tällä hetkellä liian radikaaleja ja vallitsevan kauneuskäsityksen vastaisia.²⁸⁷

Vaatteiden merkitykset ja ominaisuudet ovat yleisesti ottaen muuttuneet kapea-alaisemmiksi, koska nykyään vaate palvelee erityisesti pintana, joka heijastelee vaihtuvien muotien muutoksia. Toisaalta vaatteiden sosiaalinen ja kulttuurinen merkitys on kasvanut, koska nykykulttuurissa vaate nähdään ensisijaisesti välineenä viestiä toisille itsestään ja edustamistaan arvoista. Tutkielman edetessä on ollut kiinnostavaa huomata, että käsitevaatteisiin on ammennettu ominaisuuksia ja merkityksiä, jotka tuntuvat nykypäivänä vierailta, mutta ovat vaatteen historiassa saattaneet olla hyvinkin arkisia. Tutkimani vaateteokset poikkeavat historiallisista vaatteista siinä, että niissä useat vahvat merkitykset ovat lomittuneet keskenään, kun taas historiallisissa vaatteissa yksittäiset merkitykset ovat korostuneempia. Merkitysten väheneminen nykyisissä käyttövaatteissa on myös johtanut moniaistisen vaatekokemuksen latistumiseen tai jopa katoamiseen. Vaatteet, jotka on lähtökohtaisesti tarkoitettu visuaalisiksi merkeiksi eivät aiheuta muita aistiärsyksiä. Tästä seuraa, että ruumiin ja vaatteen välinen kokemus ja merkitysten syntyminen jää vajavaiseksi.

Esimerkkiteosteni käsittelyn perusteella käsitevaatteet ovat vahvasti postmoderneja. Ne haastavat ja kritisoivat perinteistä muotia dekonstruktion keinoin, viittaamalla historiaan ja luomalla uudenlaista ruumiinkuvaa. Käsitevaatteiden

²⁸⁶ Wilson 2012, 168.

²⁸⁷ Wilson 2012, 168.

käytettävyys kärsii niiden ilmentämien ideoiden keskeisyydestä. Toisaalta se, että idean ilmentäminen on käytettävyyttä merkityksellisempää, liittyy ne osaksi taiteen diskurssia, mikä puolestaan kääntää muodin ja vaateen käsitteet ylösalaisin. Tämä osoittaa, että yksi muodin ja vaatesuunnittelun haasteista on se, että vaateen määritelmä on niin selkeä ja joustamaton, kun taas taide voi nykyään olla oikeastaan mitä vain. Vaateen tiukka määritelmä kuitenkin osittain johtuu ihmisruumiin sille asettamista rajoitteista, minkä vuoksi muodin ja taiteen lähtökohdat ovat täysin erilaiset.

Käsitevaatteet ovat silti selkeästi muodin ja taiteen marginaalissa, koska ne ilmentävät usein toiminnallisten sovellusten lisäksi selkää, kriittistä maailmankuvaa. Siinä mielessä käsitevaate on eräällä tavalla muodin toinen, koska se pikemmin asettuu muotia vastaan tai sen ulkopuolelle kuin kommentoi sitä. Muutos saavutetaan irrottautumalla vallitsevasta muotijärjestelmästä, ei niinkään rakentamalla varaan. Tällä hetkellä kaupallisen maailman rakenteet ja tuloskeskeisyys rajoittavat ja estävät muodin uudistumista.²⁸⁸ Vaikka tällainen näkemys voi helposti vaikuttaa naiivilta, on tärkeää muistaa, että käsitevaatesuunnittelijat luovat vaatteensa vastaamaan oman utopiansa todellisuutta ja taiteilijoiden käsitevaatteet ovat usein kommentteja kritiikkiä vallitsevasta maailman tilasta.

Art, Fashion and Work for Hire -kirjan julkaisija ja keskustelun johtaja Cristina Bechtler esittää kiinnostavan näkemyksen siitä, että luovat alat ovat nousemassa uudenlaiseen kukoistukseen 2000-luvulla.²⁸⁹ Keskeiseksi syyksi tähän Bechtler erittelee sen, että suunnittelijat ja taiteilijat tekevät pyrkivät taiteelliseen monialaisuuteen ja eroon lokeroinneista sekä tekevät yhteistyötä eri alojen ammattilaisten kanssa, mikä uudistaa ja muuttaa myös sisältöjä.²⁹⁰ Monialaisuus ja vaikeasti määriteltävyys ovat keskeisiä elementtejä myös esimerkkiteoksissani. Näkisin asian niin, että tutkimani käsitevaatteet muuttavat vaateen merkityksiä, koska niiden ratkaisut ja ominaisuudet perustuvat monipuolisesti erilaisiin taiteisiin ja tieteisiin.

Käsitevaatteet osoittavat, että vaatteet voivat olla välineitä, jotka opettavat meitä itsestämme, auttavat meitä tulemaan toimeen toisten ihmisten ja ympäröivän maailman kanssa ja herättävät meidät pohtimaan rakentamiamme yhteiskunnallisia ja kulttuurisia järjestelmiä ja niiden mielekkyyttä. Käsitevaate suodattaa merkityksiä ruumiin ja

²⁸⁸ Bechtler 2008, 99.

²⁸⁹ Bechtler 2008, 6, 48. Taiteilija Thomas Demand, muotisuunnittelija Hedi Slimane, kuraattori Hans Ulrich Obrist ja graafikko ja levy-yhtiön perustaja Peter Saville käyvät kirjassa keskustelua taiteen ja muodin nykytilasta Christina Bechtlerin johdolla.

²⁹⁰ Bechtler 2008, 6, 48.

todellisuuden välillä. Ihminen kohtaa ympäröivän maailman vaateen kautta. Vaatteet ovat siis paljon muutakin kuin vain muodikkaita. Käsitevaate on itsessään merkityksellinen, minkä lisäksi sen vuorovaikutus ruumiin tai ympäröivän tilan ja todellisuuden kanssa synnyttää uusia merkityksiä. Lisäksi sillä on kyky irtautua vallitsevasta todellisuudesta ja ehdottaa uusia ruumiillisia ja tilallisia lainalaisuuksia.

Mahdollinen käsivaateen merkitysten tarkasteluun syventyvä jatkotutkimus kannattaisi mielestäni kohdentaa tietyn tyyppisiin vaatteisiin. Koen, että tämän tutkielman teoreettinen viitekehys ja yleinen rajausta tukivat aiheen käsittelyä ja tuottivat hedelmällisen, toivotunlaisen lopputuloksen. Se, että tässä tutkielmassa keskityttiin erilaisiin käsitevaateen tyyppisiin, oli tietoinen valinta, koska tarkoituksena oli kartoittaa monipuolisesti erilaisia merkityksiä. Mahdollisessa jatkotutkimuksessa lienee kuitenkin parasta tutkia tiettyä selkeää kokonaisuutta, koska se loisi pohjaa syvempien merkitysten löytämiselle ja mahdollistaisi sen, että tutkimustuloksista voisi tehdä yleistäviä päätelmiä.

LÄHDELUETTELO

SÄHKÖISET LÄHTEET

Bolton, Andrew, 2002. Interview with Lucy Orta. Teoksessa *The Super Modern Wardrobe*. <http://www.studio-orta.com/media/text_38_file.pdf> (13.4.2013)

Chalayan, Hussein, 2003. Place to Passage -videotaideteos.
<<http://vimeo.com/neutralgs/placetopassage#at=703>> (14.4.2013)

Embarkment Galleries at Somerset House, 2008. *Skin + Bones. Parallel Practices in Fashion and Architecture* exhibition guidebook.
<http://www.somersethouse.org.uk/documents/skinbones_exhibition_guide.pdf>
(27.01.2013)

Ferguson, Bruce W., 1990. Jana Sterbak. *Works by Jana Sterbak at the New Museum of Contemporary Art, New York* exhibition catalogue.
<<http://www.janasterbak.com/pdf/FERGUSON.PDF>> (29.01.2013)

GAP Press Men, 2004. Carol Christian Poell. Inimitable Creator Carol Christian Poell Sticks It to the Anti-fashion Vision. *GAP Press Men Spring & Summer 2004 Issue*.
<<http://carolchristianpoell.mak.at/publications/img/gappressmen.pdf>> (13.4.2013)

Helsingin Sanomat, 2013. Adoniskompleksi pakottaa poikia kuntosalille ja kovaan dieettiin. *Helsingin Sanomat*, 09.01.2013.
<<http://www.hs.fi/kotimaa/Adoniskompleksi+pakottaa+poikia+kuntosalille+ja+kovaan+dieettiin/a1305635082390>> (31.3.2013.)

Horyn, Cathy, 2008. Gang of Four. *The New York Times*, 24.2.2008.
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B04E5DF1E39F937A15751C0A96E9C8B63&n=Top%2fReference%2fTimes%20Topics%2fPeople%2fK%2fKawakubo%2c%20Rei>> (13.4.2013)

Hussein Chalayanin www-sivut. 2000 kevät/kesä Before Minus Now -muotinäytösvideo, 2000. <<http://chalayan.com/show-video/?id=55>> (16.12.2012)

Judith Clark Costume Gallery, 2000. *Play Hussein Chalayan* -näyttelyn näyttelykatalogi. <http://www.judithclarkcostume.com/exhibitions/judith_clark_06.php> (16.12.2012)

Kaaro, Jani, 2008. Tutkimus: Symmetrinen vartalo miellyttää eniten. *Helsingin Sanomat*, 19.8.2008. <<http://www.hs.fi/ulkomaat/artikkeli/Tutkimus+Symmetrinen+vartalo+vieh%C3%A4tt%C3%A4%C3%A4+eniten/1135238767618>> (13.4.2013)

MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, www-sivut. Carol Christian Poellin suunnittelufilosofia. <<http://carolchristianpoell.mak.at/philosophy>> (13.4.2013)

Menkes, Suzy, 2005. Helmut Lang Said to Leave Prada in the Latest Industry Departure. *The New York Times* 24.1.2005. <http://www.nytimes.com/2005/01/24/business/worldbusiness/24prada.html?_r=2&adxnln=1&adxnlnx=1214699866-GbfGifKaXICwpmhASEd0pg&oref=slogin&> (21.4.2013)

Mug Magazine, 2002. Fabric Is the Message. *Mug Magazine 2002 Numero 2*. <<http://carolchristianpoell.mak.at/publications/img/muganno.pdf>> (13.4.2013)

Neuville, Julien, 2012. Raf Simons, Hedi Slimane and the Tectonic Shifts of the Paris Fashion Establishment. *The Business of Fashion*, 24.9.2012. <<http://www.businessoffashion.com/2012/09/raf-simons-hedi-slimane-and-the-tectonic-shifts-of-the-paris-fashion-establishment.html>> (13.4.2013)

Sans, Jérôme, 1996. Self Help. Teoksessa *Refuge Wear*. Éditions Jean Michel Place. Paris. <http://www.studio-orta.com/media/text_29_file.pdf> (13.4.2013)

Taidegraafikon työsuojelu, www-sivut. Pölyävien materiaalien vaarallisuudesta.
<<http://www.taidetyosuojelu.net/?navi1=02&navi2=06&navi3=06>> (13.4.2013)

Tieteen kuvalehti, 2000. Hainnahasta mallia uimapukuun. *Tieteen kuvalehti nr. 11*,
2000. <<http://tieku.fi/tekniikka/hainnahasta-mallia-uimapukuun>> (13.4.2013)

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Evans, Caroline, 2002. ”Dress Becomes Body Becomes Dress”. Are You an Object or a Subject? On Comme des Garçons and Self-Fashioning. Teoksessa *032c Issue 4 Winter 2002/2003 Embrace Instability*. Ed. Koch Joerg. Berlin: 032c Workshop, 82–96.

Airaksinen, Timo, 2006. *Ihmiskoneen tulevaisuus*. Helsinki: WSOY.

Andrieu, Bernard, 1993. *Le corps dispersé: Histoire du corps au XXe siècle*. Ed. Andrieu, Bernard. Paris: L’Harmattan.

Barthes, Roland, 1991 [orig. 1967]. *The Fashion System*. Berkeley: University of California Press.

Battersby, Christine, 1993. Her Body / Her Boundaries: Gender and the Metaphysics of Containment. Teoksessa *The Body. Journal of Philosophy and the Visual Arts*. 1993. Ed. Benjamin, A. E. London: Academy Editions, 30–39.

Bechtler, Cristina, 2008. Art, Fashion and Work for Hire: Thomas Demand, Peter Saville, Hedi Slimane, Hans Ulrich Obrist and Cristina Bechtler in Conversation. Ed. Bechtler, Cristina. Wien & New York: Springer.

Bellmer, Hans, 1947. L’Anatomie de L’Amour. Teoksessa *Surrealism: Desire Unbound*. Ed. Mundy, Jennifer. London: Tate Publishing, 10-54.

Benjamin, Walter, 1999 [orig. 1982]. *The Arcades Project*. Trans. Eiland, Howard & McLaughlin, Kevin. Harvard: The Bellknap Press of Harvard University Press.

- Bergler, Edmund, M. D., 1992. *Fashion and the Unconscious*. Connecticut: International Universities Press, Inc.
- Bergson, Henri, 1993. *L'intuition originelle*. Teoksessa *Le corps dispersé: Histoire du corps au XXe siècle*. Ed. Andrieu, Bernard. Paris: L'Harmattan.
- Buck-Morss, Susan, 1991. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- Butler, Rex, 2012. Whatever. Teoksessa *StyleZeitgeist Magazine Volume 2*. Ed. Rabkin, Eugene. New York: StyleZeitgeist LLC, 207–218.
- Beward, Christopher, 2001. *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester University Press.
- Beward, Christopher & Evans, Caroline, 2005. Introduction. Teoksessa *Fashion and Modernity*. Ed. Beward, Christopher & Evans, Caroline. Oxford: Berg Publishers, 1–7.
- Calefato, Patrizia, 2006. Fashion as Sign System. Teoksessa *The Power of Fashion: About Design and Meaning*. Ed. Brand, Jan. Arnhem: Terra, 126–151.
- Carlson, Allen & Parsons Glenn, 2008. *Functional Beauty*. Oxford: Clarendon Press.
- Celant, Germano, 2009. To Cut Is to Think. Teoksessa *Fashion and Imagination. About Clothes and Art*. Ed. Brand, Jan. EXHIBITIONS INT'L, 200–233.
- Clark, Judith, 2011a. Metamorphosis. Teoksessa *Hussein Chalayan*. Ed. Violette, Robert. New York: Rizzoli, 126–127.
- Clark, Judith, 2011b. Speed and Motion. Teoksessa *Hussein Chalayan*. Ed. Violette, Robert. New York: Rizzoli, 88–89.
- Connor, Steven, 2004. *The Book of Skin*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- de Beauvoir, Simone, 1953. *The Second Sex*. Trans. Parshley, H. M. London: Jonathan Cape.

de la Haye, Amy & Mendes, Valerie, 2010. *Fashion Since 1900*. London: Thames & Hudson Ltd.

de Saussure, Ferdinand, 1983. *Course in General Linguistics*. Trans. Riedlinger, Albert. Chicago, Illinois: Open Court Publishing.

DeJean, Joan E., 2005. *The essence of style: how the French invented high fashion, fine food, chic cafés, style, sophistication, and glamour*. New York: Free Press.

Eicher, Joanne B., 2000. Dress. Teoksessa *Routledge International Encyclopaedia of Women: Global Perspective on Dress*. Ed. Kramarae, Chris & Spender, Dale. London: Routledge, 172–217.

English, Bonnie, 2007. *A cultural history of fashion in the twentieth century : from the catwalk to the sidewalk*. Oxford: Berg Publishers.

Entwistle, Joanne, 2001. The Dressed Body. Teoksessa *Body Dressing (Dress, Body, Culture)*. Ed. Entwistle, Joanne & Wilson, Elisabeth B. Oxford: Berg Publishers, 33–58.

Evans, Caroline, 1998. The Golden Dustman: A Critical Evaluation of the Work of Martin Margiela and a Review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615). Teoksessa *Fashion Theory Magazine Volume 2 Issue 1*. Ed. Steele, Valerie. Oxford: Berg, 73–94.

Evans, Caroline, 2003. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness*. New Haven & London: Yale University Press.

Flügel, John, 2007. Protection teoksessa *Fashion Theory: a Reader*. Ed. Barnard, Malcolm. London: Routledge, 126–141.

Fukai, Akiko, 2010. Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion. Teoksessa *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. Ed. Frankel, Susannah; Fukai, Akiko; Kurino, Hirofumi; Nie, Rie & Vinken, Barbara. London: Merrell Publishers, 13–25.

Geczy, Adam & Karaminas, Vicki, 2012. *Fashion and Art*. Berg Publishers.

- Graw, Isabelle, 2009. The Latest Fashion. On Art as Fashion and Fashion as Art. Teoksessa *Fashion and Imagination. About Clothes and Art*. Ed. Brand, Jan. EXHIBITIONS INT'L, 44–57.
- Haraway, Donna, 1999. A Manifesto for Cyborgs. Teoksessa *The Gendered Cyborg*. Ed. Kirkup, Gill. New York: Routledge, 50–57.
- Heidegger, Martin, 1991. *Nietzsche, Volume 1: The Will to Power as Art*. San Francisco: Harper Collins Paperback.
- Hemmings, Jessica, 2008. Grown Fashion: Animal, Vegetable or Plastic? Teoksessa *Textile: The Journal of Cloth & Culture Volume 6 Number 3*. Ed. Harper, Catherine & Ross, Doran. Oxford: Berg, 262–273.
- Hollander, Anne, 1994. *Sex and Suits*. New York: Kodansha International.
- Ince, Kate, 1998. Operations of Redress: Orlan, the Body and Its Limits. Teoksessa *Fashion Theory Volume 2 Issue 2*. Ed. Steele, Valerie. Oxford: Berg, 111–128.
- Izozaki, Arata, 1981. Tila-aika Japanissa – MA. Teoksessa ”MA” *tila-aika Japanissa*. Toim. Bell, Marja-Liisa, Mononen, Teija & Sundberg, Tuija. Helsinki: Frenckellin kirjapaino, 12–53.
- King, Emily, 2011. Rituals Renewed. Teoksessa *Hussein Chalayan*. Ed. Violette, Robert. New York: Rizzoli, 8–15.
- Koda, Harold, 2001. *Extreme Beauty: The Body Transformed*. New Haven and London: Yale University Press.
- Latour, Bruno, 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Laver, James, 2010. *Costume and Fashion. A Concise History*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Leopardi, Giacomo, 2010. *Dialogue Between Fashion and Death*. England: Penguin Books.

- Leventon, Melissa, 2005. *Artwear: Fashion and Anti-fashion*. New York: Thames & Hudson.
- Lipovetsky, Gilles, 1994. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Princeton: Princeton University Press.
- Lütgens, Annelie, 2011. *Between Skin and Clothing*. Teoksessa *Art & Fashion*.
Between Skin and Clothing Brüderlin, 2011. Ed. Markus & Lütgens, Annelie. Bielefeld: Kerber Verlag, 93–102.
- Mackrell, Alice, 2005. *Art and Fashion: the Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*. London: Bartford.
- Marchetti, Luca & Quinz, Emanuele, 2009. Invisible Fashion. From the Interface to Re-embodiment: Experience Beyond Clothes. Teoksessa *Fashion and Imagination: About Clothes and Art*. Ed. Brand, Jan. EXHIBITIONS INT'L, 116–125.
- Quinn, Bradley, 2003. *Techno Fashion*. Oxford: Berg Publishers.
- Quinn, Bradley, 2010. The Fashion of Architecture. Teoksessa *Fashion and Imagination: About Clothes and Art*. Ed. Brand, Jan. EXHIBITIONS INT'L, 260–275.
- Ross, Marcus, 2008. Carol Christian Poell. Teoksessa *Fashion Now 2*. Ed. Jones, Terry & Rushton, Susie. Köln: TASCHEN GmbH, 138–139.
- Rudofsky, Bernard, 1964. *Architecture Without Architects*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Rudofsky, Bernard, 1972. *The Unfashionable Human Body*. Norwich: Fletcher & Son Ltd.
- Seymour, Sabine, 2009. *Fashionable Technology. The Intersection of Design, Fashion, Science and Technology*. Wien: SpringerWienNewYork.
- Siorat, Cyril, 2006. The Art of Pain. Teoksessa *Fashion Theory Volume 10 Issue 3*. Oxford: Berg. Ed. Cole, Anna. Oxford: Berg, 367–380.

- Steele, Valerie, 1999. The Corset: Fashion and Eroticism. Teoksessa *Fashion Theory Volume 3 Issue 4*. Ed. Steele, Valerie. Oxford: Berg, 449–474.
- Stern, Radu, 2005. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850–1930*. The MIT Press.
- Turner, Bryan S., 1996. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. London: Sage.
- van Hium, Nienke, 2009. Jana Sterbak, Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic. Teoksessa *Fashion and Imagination. About Clothes and Art*. Ed. Brand, Jan. EXHIBITIONS INT'L, 278–279.
- van Mechelen, Marga, 2009. The Tête-à-tête of Performance in Fashion and Art. Teoksessa *Fashion and Imagination. About Clothes and Art*. Ed. Brand, Jan. EXHIBITIONS INT'L, 104–115.
- Vos, Minke, 2009. Lucy Orta, Identity + Refuge. Teoksessa *Fashion and Imagination. About Clothes and Art*. Ed. Brand, Jan. EXHIBITIONS INT'L, 140–141.
- Wegenstein, Bernadette, 2006. *Getting Under the Skin: the Body and Media Theory*. Cambridge: MIT Press.
- Winge, Therèsa M., 2012. *Body Style*. London / New York: Berg.
- Wilson, Cintra, 2012. Nerves of Steele. Teoksessa *StyleZeitgeist Magazine Volume 2*. Ed. Rabkin, Eugene. New York: StyleZeitgeist LLC, 157–173.
- Wilson, Cintra, 2013. Spiderman + Invisible Equity Guy: The Concept Driven Adventures of Harold Koda & Andrew Bolton. Teoksessa *StyleZeitgeist Magazine Volume 3*. Ed. Rabkin, Eugene. New York: StyleZeitgeist LLC, 176–191.
- Wilson, Elizabeth, 2004. Magic Fashion. Teoksessa *Fashion Theory Volume 8 Issue 4*. Ed. Steele, Valerie. Oxford: Berg, 375–386.
- Wilson, Elizabeth, 2005. Fashion and Modernity. Teoksessa *Fashion and Modernity*. Ed. Breward, Christopher & Evans, Caroline. Oxford: Berg Publishers, 9–14.

KUVALIITE



Kuva 1

Sonia Delaunay

Mekko, 1925–28

painettu silkkisatiini metallikirjailulla

Lähde: Textile Arts Center (<http://textileartscenterblog.com/wp-content/uploads/2011/03/PR3.jpg>, viitattu 20.4.2013)



Kuva 2

Elsa Schiaparelli

The Tears Dress, 1938

The Circus Collection

viskoosi- ja silkkisekoitekangas trompe l'oeil
-painokuvalla

Lähde: Victoria & Albert Museum (<http://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-the-circus-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa>, viitattu 20.4.2013)



Kuva 3

Yves Saint Laurent

Mondrian Dress, 1965

The Mondrian Collection

silkkinen kreppikangas ja crêpe-de-Chine

Lähde: Victoria & Albert Museum
(<http://collections.vam.ac.uk/item/O75489/the-mondrian-collection-cocktail-dress-yves-saint-laurent/>, viitattu 20.4.2013)



Kuvat 4 ja 5

Hussein Chalayan

Remote Control Dress, 2000

Kevät/kesä-mallisto 2000 Before Minus Now

lasikuitu, metalli, puuvilla

pituus 94 cm

Lähde: Hussein Chalayanin www-sivut

(http://husseinchalayan.com/#/past_collections.2000.2000_s_s_before_minus_now.12, viitattu 20.4.2013)



Kuva 6

Hussein Chalayan

Aeroplane Dress, 1990

Syksy/talvi-mallisto 1990 Echoform

lasikuitu, metalli, puuvilla

pituus 94 cm

Lähde: Hussein Chalayanin www-sivut

(http://husseinchalayan.com/#/past_collections.1999.1999_a_w_echoform.0, viitattu 20.4.2013)



Jana Sterbak

Kuva 7

Remote Control II, 1989 (vas.)

155 x 157 x 158 cm

Kuva 8

Remote Control I, 1989 (oik.)

korkeus 150 cm, halkaisija 195 cm

alumiini, kangas, moottorisoidut pyörät, huonekalupyörät, kaukosäädin, paristot, video

Lähde: Jana Sterbakin www-sivut (<http://www.janasterbak.com/imagesofworks/remote-control-i/remote-control-2.jpg.php>, <http://www.janasterbak.com/imagesofworks/remote-control-i/remote-control.jpg.php>, viitattu 20.4.2013)



Kuva 9

Carol Christian Poell

Lasikuitutakki, 2009

lasikuitu, tekstiili

Lähde: Tekijän oma kuvakokoelma. Kuva tallennettu Darklands Berlin -vaatekaupan [www-sivuilta](http://www.darklandsberlin.com). (http://www.darklandsberlin.com, viitattu 20.4.2013)



Kuva 10

Carol Christian Poell

Expectance belt (9th month belly belt), 2002

Kevät/kesä-mallisto 2002, FE-MALE

nahka

MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art

(http://carolchristianpoell.mak.at/keyissues/l/10/image10_2, viitattu 20.4.2013)

Valokuva: Stefan Steisler



Kuva 11

Alexander McQueen

Prosthetic Legs of Carved elm wood, 1999

Kevät/kesä-mallisto 1999

kaiverrettu jalavapuu

Lähde: The Metropolitan Museum of Art Alexander McQueen Savage Beauty -näyttelyn
www-sivut (http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.840a%E2%80%93d_mcq.840.AV1.JPG, viitattu 20.4.2013)



Kuva 12

Rei Kawakubo

Body Meets Dress, Dress Meets Body -mekko, 1997

Comme des Garçons kevät/kesä-mallisto 1997 *Body Meets Dress, Dress Meets Body*
stretch-nylon, polyuretaani, pehmusteet

Lähde: Koda, Harold, 2001. *Extreme Beauty: The Body Transformed*. Photo. Roversi, Paolo. New Haven and London: Yale University Press, 112.

Kuva: Sølve Sundsbø / Art + Commerce



Kuvat 13 ja 14

Lucy Orta

Refuge Wear – Habitent, 1992–93

(ylhäällä telttana, alhaalla takkina)

alumiinipäällystetty polyamidi, fleece-kangas, alumiiniset teleskooppivarret, pilli, lyhty

125 x 125 x 125 cm

Lähde: Lucy Ortan www-sivut. <http://www.studio-orta.com/artwork_fiche.php?fk=&fs=1&fm=0&fd=0&of=14, viitattu

20.4.2013)

20.4.2013)



Kuva 15

Lucy Orta

Body Architecture –

Collective Wear 4 persons, 1998

alumiinipäällysteinen polyamidi, mikrohuokoinen polyesteri, alumiiniset teleskooppituet, kahvat

180 x 180 x 150 cm

Lähde: Lucy Ortan www-sivut (http://www.studio-orta.com/artwork_fiche.php?fk=&fs=25&fm=0&fd=0&of=11&i=332, viitattu

20.4.2013)

20.4.2013)



Kuva 16

Maison Martin Margiela

Bakteeriliivi, 1997

pellava, silkkisifonki, elastinen kangaskuminauha, bakteerit, hiiva, home

Lähde: Egeraat, A. W. S. M. van, 1997. *Maison Martin Margiela (9/4/1615)*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 72.



Kuva 17

Guccin sulkamekko

2012

kukonsulat

Lähde: <http://fashionfaves.tumblr.com/post/29898967054/daria-werbowy-by-mert-and-marcus-for-vogue-paris>, viitattu 20.4.2013

Valokuva: Mert & Marcus, Vogue Paris 2012.



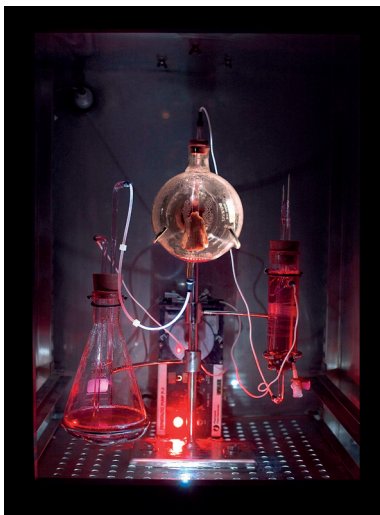
Kuva 18

Anni Rapinoja

Maaäidin turkki, 2006

järviruoko

Lähde: Anni Rapinojan www-sivut (<http://www.rapinoja.com/jarviruoko1.htm>, viitattu 20.4.2013)



Kuva 19

Tissue Culture & Art Project

Victimless Leather, 2004

biohajoava polymeeri, tukikudos- ja luusoluja, ravinteet, lasi, peristaltinen pumppu

Lähde: Victimless Leather. The Museum of Modern Art Design and the Elastic Mind -näyttelyn www-sivut (<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/elasticmind/#/294/>, viitattu 20.4.2013)



Kuva 20

Jana Sterbak

Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic, 1987

kylkipihvi, malli, suolaa, lanka, värivalokuva paperille

Vaatekoko: 38

Lähde: Jana Sterbakin www-sivut

(<http://www.janasterbak.com/imagesofworks/vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorectic/vanitas.jpg.php>, viitattu 20.4.2013)