

Helsingin yliopisto

**Charles Rennie Mackintoshin kasviaiheiset akvarellit ja
niiden taustavaikuttajat**

Maria Wiberg
Pro Gradu -tutkielma
Kulttuuriperinnön maisteriohjelma
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Huhtikuu 2022

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Kulttuuriperinnön maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Taidehistoria			
Tekijä – Författare – Author Maria Wiberg			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Charles Rennie Mackintoshin kasviaiheiset akvarellit ja niiden taustavaikuttajat			
Työn laji – Arbetets art – Level Maisteri	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2022	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 54	
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Charles Rennie Mackintosh oli skotlantilainen taiteilija, arkkitehti ja tuotesuunnittelija, joka leikkeli erilaisilla tyyllilajeilla ja sai paljon vaikutteita paitsi eurooppalaisesta taiteesta ja arkkitehtuurista mutta myös japanilaisesta tyylistä. Tämän mahdollisti paitsi japonismin kasvava suosio Euroopassa mutta myös Glasgow'n, Mackintoshin kotikaupungin läpi virranneen japanilaisen tuontitavaran myötä. Japonismin lisäksi vaikuttava tyyllisuunta, art nouveau, joka vaikutti läpi Euroopan 1800-luvun viimeisistä vuosista 1900-luvun alkupuolelle. Kasviaiheiset teokset ovat olleet oleellinen osa paitsi taidehistoriaa asetelmamaalausten ja sisustustellisten elementtien myötä mutta myös tieteellisen tiedon jakamisen ja kuvaamisen kannalta. Mackintoshin kohdalla kasviaiheiset luonnokset, jotka muovautuivat kokonaisvaltaisiksi akvarelliteoksiksi myöhemmällä iällä, alkoivat opiskelijan halusta hallita ympäristönsä kuvaamisen. Mackintoshin kohdalla luonnosmaisuus ei kuitenkaan poistunut tämän kasviakvarelleista koskaan.</p> <p>Glasgow oli merkittävä teollisuuskaupunki ja brittiläisen imperiumin toinen pääkaupunki, joten sen läpi virtasi paitsi teollisuustuotteita, mutta tuontimaiden kulttuurien vaikutteet elivät kaupungissa. Japanilainen kulttuuri ja sen vaikutteet eurooppalaiseen taiteeseen tunnetaan termillä japonismi, joka ilmenee muun muassa orgaanisuudessa, epäsymmetriassa sekä linjojen kaarevuudessa ja pehmeudessa. Mackintoshin kasviaiheiset teokset noudattivat paitsi aiheeltaan orgaanisuutta mutta myös pyrkimyksiltään rakentaa linjoja jatkuvuuden pohjalle. Orgaanisuus terminä pohjautuukin paitsi luonnonmukaisuuteen ja sen imitointiin mutta myös linjojen ja muotojen yhdistelmälle, joka pohjautuu keskeytymättömyydelle ja yhtäjaksoisuudelle.</p> <p>Konkreettisten linjojen ja muotojen lisäksi japonismille oleellista on nähdä tavallisessa kaunisti. Mackintoshin vakaumus kasvien representaatiosta elämänä ja kukintojen metaforisesta luonteesta elämänilolle oli kriittisessä roolissa tämän kasviaiheisissä teoksissa. Hän ei kuvannutkaan kasveja ilman kukintoja, sillä koki elämänriemun ja onnen kuvaamisen olevan taiteilijoiden vastuutehtävä. Mackintoshin katsomus kukintojen merkityksestä korostuukin tämän sairastuessa masennukseen, jolloin kukintojen kuvauksesta tuli hänelle henkilökohtainen kysymys.</p> <p>Japonismin kaarevat linjat ja orgaanisuus heijastuvat myös art nouveau -tyylissä, tehden niistä luonnolliset kumppanit taiteessa. Tulee kuitenkin huomioida, että pehmeys ja orgaanisuus linjoissa kontrastoi Mackintoshin ensimmäisissä luonnoksissa arkkitehtuuristen suorien linjojen ja kulmikkouden kanssa ennen tämän tyylin pehmentymistä kypsyyssään taiteilijana 1890-luvulla. Tämä mahdollinen kypsyminen on rinnastettavissa oman tyyllisuunnan löytämiseen, josta mahdollinen kiittäminen on Mackintoshin vaimoa Margaretia, tämän siskoa ja lankoa. Heidän taiteellisessa tyyllisänsä toistuu usein eteerisyys ja mystisyys paitsi aihevalinnoissa, joita ovat muun muassa päätökset kuvata teemallisesti keijuja, mutta myös muotokielen pehmeiden sekä värimaailman kautta. Pastellivärit toistuvatkin Margaretin ja Francesin tulkintoissa pitkien ympäri hahmojen kaartuvien pehmeiden linjojen kanssa. Harkittu värien käyttö heijastuu Mackintoshin kasviakvarelleissa hyvin hillityssä ja harkitussa värityksessä, joka on usein vain muutama suunnitelmallinen veto, luoden onnistuneen mielikuvan värimaailmasta pienellä vaivalla.</p> <p>Mackintoshin masennus vaikutti mahdollisesti määrällisesti kasviaiheisten akvarellien tuottamiseen. Lapsuudessaan tämän isällä oli ollut pieni kotipuutarha, jonka nostalginen merkitys nousi tärkeään rooliin Mackintoshin asuttua Suffolkin Walberswickissä yhdeksän vuotta. Täällä hän omistautui kasviaiheisille akvarelleilleen, vakiinnuttaen tyylikseen harkitun värien sekä linjojen käytön botaaninen tarkkuus huomioiden. Mielenterveyden vaikutuksen arvioiminen Mackintoshin taiteessa on kuitenkin mahdotonta ja nojaa vahvasti spekulointiin. Sen vaikutusta voi kuitenkin arvioida teoreettisesti mutta konkreettisen syysseuraus-suhteiden luominen olisi paitsi epäeettistä mutta myös kyseenalaista.</p> <p>Kasviakvarellien korotus taide- ja arkkitehtuuripöytäkirjan luonnostelusta ja piirtämisen harjoittelusta yhdeksi tämän merkittävimmiksi teemoiksi ja oman elämän merkityksen kuvaukseksi on Mackintoshin kohdalla oleellinen näkökulma tämän teosten tulkinnassa.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Kasviakvarellit, akvarelli, kasvit, kukinta, luonnos, japonismi, orgaanisuus, art nouveau, luonto			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Taidehistoria			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

1. Johdanto.....	3
1.1 Tutkimuksen lähtökohta, rakenne ja keskeiset käsitteet.....	3
1.2 Tutkimuskysymykset.....	3
1.3 Aiempi tutkimus.....	3
1.4 Keskeiste käsitteet.....	4
2. Formatiivinen aika.....	6
2.1 CRM ja nuoruus.....	6
2.2 Margaret & Glasgow Boys.....	7
2.3 Holy Island ja ideologia.....	9
3. Visuaaliset sekä symboliset vaikutteet.....	13
3.1 Orgaanisuus ja luonnon tutkiminen.....	13
3.2 Kukinta ja vihreys taiteessa ja elämässä.....	14
3.3 Art nouveau.....	17
3.4 Japonismin vaikutus.....	20
3.5 Symboliikka ja viktoriaaninen kasvien kieli.....	26
3.6 Kollaasit.....	32
4. Mielenterveys.....	34
4.1 Masennus ja hullun taiteilijan stigma.....	34
4.2 Aspergerin oireyhtymäepäilyt.....	36
5. Johtopäätökset	39
6. Teokset.....	42
7. Lähdeluettelo.....	52

”- you must offer real, living – beautifully coloured flowers – flowers that grow from but above the green leaf – flowers that are not dead – are not dying – not artificial – real flowers – you must offer the flowers of the art that is in you – the symbols of all that is noble – and beautiful – and inspiring – flowers that will often change a colourless leaf – into an estimated thoughtful thing.”¹

¹ Roger Billcliffe J. H. MacNair in Glasgow and Liverpool, Annual Report and Bulletin, I, 1970-71, pp. 21-24, Walker Art Gallery, Liverpool (löysin Billcliffe, Mackintosh Watercolours, s. 13)

1. Johdanto

1.1. Tutkimuksen lähtökohta, rakenne ja keskeiset käsitteet

Tässä tutkimuksessani perehdyn skotlantilaisen taiteilija Charles Rennie Mackintoshin (1868–1928) akvarellitaiteeseen botaanisista aiheista, joita hän maalasi vuodesta 1901 viimeisille elinvuosilleen 1920-luvun loppupuolelle asti. Mackintoshin taiteilijanura voidaan ajoittaa alkaneeksi hänen asettuessaan arkkitehdin oppipojaksi 1884, ja on luonteeltaan erityisen laaja-alainen, sisältäen menestystä muun muassa arkkitehtuurissa, huonekalusuunnittelussa, akvarelli- sekä lasitaiteessa. Mackintosh onkin laajalti tutkittu ylpeyden aihe Skotlannissa, mutta hänen eritoten kukkivien kasvien tulkintaan keskittyvät akvarellit ovat jääneet hyvin vähäiselle huomiolle.

Tutkimus valaisee pintapuoleisesti Mackintoshin muuta tuotantoa sekä hänen elämäänsä biografisesta näkökulmasta asettaen myöhäisen vaiheen akvarellit kontekstiin suhteessa paitsi taiteilijan uraan mutta myös hänen mielenterveyteensä, joka heikkeni hänen loppuelämäänsä kohden. Tässä tutkimuksessa pyritäänkin selvittämään masennuksen mahdollinen vaikutus Mackintoshin tuottamaan taiteeseen ja kuinka mielenterveydellinen tila on saattanut inspiroida Mackintoshia lähestymään taiteen tekemistä eri näkökulmasta sekä sen prosesseissa. On täten olennaista sisällyttää laaja otos Mackintoshin akvarelleista sekä mahdollisista eri vaiheista

1.2 Tutkimuskysymykset

1. Mitkä osa-alueet vaikuttivat Charles Rennie Mackintoshin kasviaiheisten akvarellien syntyyn sekä tyyliin?
2. Voiko päätellä hänen masennuksensa vaikuttaneen taiteellisiin valintoihin?

1.3 Aiempi tutkimus

Sekä Roger Billcliffe että John McKean ovat perehtyneet Mackintoshin kukkamaalauksiin, aiempi tosin hyvin mekaanisesta sekä botaanisesta näkökulmasta perehtyen pääasiallisesti tekniikkaan ja toteutukseen. Glasgow'n yliopiston the Hunterian Art Gallery and Museum, jolla on erityisen laaja kokoelma Mackintoshin töitä sekä henkilökohtaista omaisuutta, että kirjeitä, ja joka omistaakin Mackintoshin museokäytössä olevan asunnon, on myös julkaissut kaksi kuvakokoelmaa Mackintoshin kasviaiheisistä akvarelleista. Myös museon vanhempi kuraattori Pamela Robertson on perehtynyt lyhyesti Mackintoshin kasviaiheisiin teoksiin mutta perehtyneisyys erityisesti kasviaiheisiin piirroksiin luonnosvihossa ja niiden väritettyihin versioihin on hyvin vajaa.

1.4 Keskeiset käsitteet

Charles Rennie Mackintosh syntyi vuonna 1868 Glasgow'ssa ja kuoli Lontoossa 10. joulukuuta 1928 suusyöpään kielelessään eliniän mittaisen tupakoinnin seurauksena. Hän oli taiteilija, joka tunnetaan kenties parhaiten hänen arkkitehtuuristaan sekä huonekalusuunnittelustaan. Hän opiskeli maineikkaassa Glasgow School of Artissa vuodesta 1884² ja on yksi Glasgow'n ja Skotlannin juhlituimmista taiteilijoista; hänen kädenjälkensä on olennainen osa glasgowlaista kaupunkiarkkitehtuuria, tuote- ja sisustussuunnittelua sekä hänen suunnittelemansa sekä sisustamansa Willow Tea Rooms, jonka osa-omistajaksi hän ryhtyi, on edelleen yksi suosituimmista teehuoneista.³ Skotlantilaisen taiteilijan nousu yhdeksi art nouveaun tärkeimmistä sekä johtavimmiksi taiteilijoiksi johtuu osittain tämän menestyksekkäästä taituruudesta eri taiteen aloilla, ulottuen paitsi arkkitehtuurin ja akvarellien puolelle mutta myös yhtä erinomaisesti lasiteoksiin, graafikkoon, seinäkoristeisiin, keramiikkaan sekä puukaiverruksiin että koru- ja tekstiilisuunnitteluun. Mackintosh suunnitteli kompakteja sekä korkeuksia tavoittelevia rakennuksia, lasimaalauksia sekä tekstiilejä, joille tyypilliset vertikaaliset linjat korostivat teoksien kapeutta ja pituutta. Rakennuksissaan hän hyödynsi edistyksellisiä ilmanvaihto- sekä putkistotekniikoita ja rautakehikoita perustuksissa.⁴

Akvarellimaalaus on ollut osana Mackintoshin tuotantoa läpi tämän uran mutta kasviaiheiset akvarellit ovat ajoitettavissa Mackintoshin elämän loppupuolelle, jolloin hän matkallaan Holy Islandille vuonna 1901 aloitti aktiivisesti kukka-aiheisten piirrosten värittämisen akvarelleihin, jatkuen 1920-luvulle. Mackintosh kiinnitti huomattavaa botaanista tarkkuutta kasviakvarelleissaan, poiketen hyvinkin tyyllitellystä normistaan. Tähän asti hänen tyyliinsä oli ollut hyvin korkeussuunnassa kulkevan viivan korostavaa sekä kasviaiheet yksinkertaistettuja art nouveaut noudattavalle Glasgow Style -tyylille uskollisia spiraalimaisia ruusuja. Mackintoshin kattava taito käyttää tehokkaasti useita meedioita sekä tyyllilajeja ja hänen tapansa vaihdella niiden hyödyntämistä teoksissaan ei ilmennä selkeää muutosta kukka-akvarellienkaan kohdalla. Aiheena Mackintosh oli tutkinut kukkia ja kasveja ennenkin ja näyteltyään akvarellejaan oli innostanut kriitikoita, erityisesti Sir James Guthrietä, joka totesi kuullessaan Mackintoshin olleen arkkitehtiopiskelija, että *"this man ought to be an artist!"*⁵

Glasgow oli useiden eri vaikutteiden ja kulttuurien keskus sen teollisuuden ja kulttuuriyhteyksien johdosta, minkä lisäksi Mackintoshin aktiivinen matkustaminen sekä Britanniassa että Euroopassa

² Roger Billcliffe, 1977, 14

³ Charles Rennie Mackintosh – Architect, artist, icon, John McKean, Colin Baxter, Lomond Books Ltd, 2000, Broxburn, 63, 73-74, 77,

⁴ McKean, 2000, 7

⁵ Roger Billcliffe, 1978, 9

tarjosi laajan kirjon mahdollisia vaikutteita. Mackintosh myös omaksui inspiraatiota hyvin voimakkaasti läheisistään, kuten vaimostaan Margaretista, jonka tämä koki olevan nero taiteen saralla. Glasgow Fourina tai Glasgow'n nelikkona tunnettu ryhmä silloisia Glasgow School of Artin opiskelijoita oli Mackintoshin formatiivisen ajan huomattavin vaikutus, jonka feminiininen tyyli pitkin vertikaalisine linjoineen jäi elinikäiseksi teemaksi. Art nouveaun tyyllittely ja mystisyys yhdistettynä japonismin epäsymmetriaan sekä organisuuteen näkyvät vahvasti Mackintoshin kasviaiheisissa akvarelleissa, jotka ovat jännittävä yhdistelmä graafisuutta ja luonnollista imitaatiota. Erityisesti vuosisadan vaihteessa orgaanisuus oli vahvasti läsnä arkkitehtuurissa. Orgaanisuudella tarkoitettiin paitsi luonnon mukailemista, myös sen muotojen ja tekstuurien imitoimista ja referoimista keinotekoisesti luodussa taiteessa. Tämä viittaa esimerkiksi amorfisen, eli epämääräisen ja hahmottoman, muodon käyttöön linjoissa. Näiden linjojen nähdään olevan pohja luonnolliselle ja soljuvalle linjojen jatkuvuudelle.⁶ Näiden lisäksi symboliikan ollessa erittäin oleellinen osa erityisesti Mackintoshin aikaista tuotantoa, on viktoriaanisen ajan kasvien kieli myös olennainen kysymys symboliikasta kiinnostuneen taiteilijan työtä tutkiessa.

Vuodesta 1900 vuoteen 1914 Mackintoshin kasviaiheiset piirrookset olivat suhteellisen harvalukuisia, joskin hän tuotti niitä tasaisesti. Hahmottelu ja piirtäminen oli pikemminkin vapaa-ajanviettotapa matkoilla Glasgow'n ulkopuolelle mutta vuonna 1914 vuoteen 1915 teosten lukumäärä monistui. Tällöin Mackintosh vaimoineen matkusti Suffolkin Walberswickiin, joka tarjosi mahdollisuuden Mackintoshille keskittyä täysipäiväisesti kasvimaailman tutkimiseen ja tulkitsemiseen.⁷

Masennuksen vaikutus Mackintoshin taidetuotantoon yleisellä tasolla on pitkälti sivuutettu ja se on usein tyydytty mainitsemaan vain sivulauseissa, erityisenä poikkeuksena John McKean Glasgow'n yliopistosta. McKean on nostanut Mackintoshin mielenterveyden osaksi omaa biograafista tutkimustaan, uskoen Mackintoshilla olleen myös Aspergerin oireyhtymä. Tästä huolimatta kasviaiheiset akvarellit ovat jääneet lähes olemattomalle tasolle Mackintoshin uraa tutkittaessa; masennus ja kasviakvarellien väliset mahdolliset korrelaatiot ovat hankalia tutkittavia ja vielä vaikeammin todistettavissa, mutta kasvien kukinta ja niiden maalaaminen oli Mackintoshille kaikki se hyvä, mitä taiteilija ja ihminen pystyivät itsestään jakamaan ja antamaan. Täten pohdinta, onko syytä olettaa Mackintoshin mielenterveyden olleen osana inspiroimassa tämän töitä aiheesta, jonka hän koki kauneuden ja elämänilon symbolina.

⁶ *Line and Form*, Walter Crane, Murat Ukray, eKitapi Projesi, 2015, 197-201

⁷ *Flowers – Charles Rennie Mackintosh*, Pamela Robertson, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1995, 39

2. Formatiivinen aika

2.1 CRM nuoruus

Charles Rennie Mackintosh oli Skotlannissa kasvanut monialainen taiteilija, suunnittelija ja arkkitehti, joka syntyi kesäkuun 7. 1868 Glasgow'n vanhimmassa osassa Parson Streetillä tiukalle ja ankaralle poliisi-isälle sekä äidille, jonka luonne on kuvattu isän vastakohtaksi; äiti oli lämminhenkinen sekä rakastettu. Mackintosh oli yhdentoista sisaruskatraan neljänneksi vanhin ja perheen sukunimenä oli McIntosh. McIntoshien koti oli olennaisesti täynnä kukkia, sillä perheen isä oli intohimoinen puutarhuri vapaa-ajallaan. Perheen koti ei ollut kaupungin varakkaalla alueella ja olot olivat ahtaat mutteivat köyhät, minkä lisäksi Mackintosh kärsi supistuneesta jänteestä toisessa jalassaan, joka aiheutti hänelle erityisesti myöhemmässä iässä merkittävän ontumisen. Hän myös loukkasi lihaksen silmässään eräässä jalkapallo-ottelussa, mikä jätti pysyvän vamman.⁸ Lähdettyään koulusta vuonna 1884 Mackintosh aloitti harjoittelun vähäntunnetun arkkitehdin John Hutchisonin toimistossa vuoteen 1889 asti; ahkera työnteko oli ehtona Mackintoshin kouluttautumiselle arkkitehdiksi isän siunauksella ja hän aloittikin iltakoulun maineikkaassa Glasgow School of Artissa työskennellessään Hutchinsonille. Ajalle tyypillisesti arkkitehdiksi opittiin oppipoikamallia noudattaen mutta ahkerimmat ja motivoituneimmat nuoret miehet kävivät myös taidetunneilla, missä Mackintosh myös oppi piirtämisen perusteet voittaen myös palkintoja. Oppitunneille osallistuminen oli vapaaehtoista, joten vain kiinnostuneimmat kävivät luennoilla, mikä sai Glasgow Institute of Architects järjestämään palkintoja opiskelijoiden motivoimiseksi.⁹ Esimerkiksi vuonna 1890 Mackintosh voitti Alexander Thomson Travelling Scholarshipin, arvoltaan £60, mikä mahdollisti matkan Napoliin, jonne Mackintosh saapui huhtikuun 5. 1891.¹⁰

Glasgow School of Artin rooli Mackintoshin uraan taiteilijana on vaikuttava paitsi teorian opettamisessa mutta myös hänen identiteettinsä luomisessa. Vuonna 1885 virkaan tulleen nuoren ja tarmokkaan rehtori Francis Newberyn asenne individualismin sekä luovan yksilöntulkinnan puolesta vaikutti aktiivisesti oppilaisiin ja erityisesti Mackintoshiin.¹¹

Vaikka Mackintosh oli aloittanut Hutchinsonin oppipoikana työskentelyn, hänen uransa käynnistäminen venyi myös 1890-luvulle, jolloin Glasgown arkkitehtuuri oli erittäin progressiivista

⁸ Alan Crawford, 9

⁹ Crawford, 11

¹⁰ Pitkin, Davidson, 2-3

¹¹ Crawford, 12

ja nopeasti leviävää. Orjilla sekä puuvillalla, sokerilla ja tupakalla rikastunut teollisuuskaupunki rakennutti paljon klassista tyyliä mukailevia rakennuksia, kuten J. J. Burnetin Athenaeum, joka oli yhdistelmä klassismia ja rationalismia holvikaarein koristelluin ikkunoin ja suorakulmaisoin oviaukoin, sekä reliefien koristelemien julkisivujen kautta.¹² Mackintosh ihaili suuresti Burnetia.

2.2 Margaret & Glasgow Four

Vuonna 1892 Newbery esitteli Mackintoshin Margaret (1864-1933) ja Frances Macdonaldille (1873-1921), kahdelle taideopiskelijasisarrukselle, jotka olivat ilmoittautuneet opiskelijoiksi kaksi vuotta aiemmin Glasgow School of Artiin. Margaretista tulisi myöhemmin Mackintoshin vaimo, kun nämä menivät naimisiin 1900. Newbery oli pannut merkille kolmikon samanlaisen kädenjäljen töissään ja pyrki kannustamaan heitä yhteistyöhön ja järjestämään yhteisiä näyttelyitä. Mackintoshin ystävä ja toinen arkkitehtiopiskelija, Herbert MacNair, (1868-1955) liittyi ryhmään opiskeluaikana, mistä johtuen nelikko alettiin tuntea nimellä *Glasgow Four*, eli Glasgow'n nelikko. Kyseinen nelikko on yksi Skotlannin merkittävimmistä, vaikutusvaltaisimmista sekä alkuperäisimmistä taiteilijaryhmistä, mitä on nähty.¹³ Glasgow-tyylillä, *Glasgow Style*, viitataan Glasgow Fourin tyyliin sekä heidän perintöönsä; tyyli identifioituu edelleen vahvasti Glasgow'n kaupungin kanssa. Ryhmän läheinen keskinäinen suhde loi oivalliset olosuhteet ideoiden, tyylien ja teemojen sekoittumiselle, tahattomasti tai tarkoituksenmukaisesti, mikä yhtenäisti tyyliä huomattavasti.¹⁴

Macdonaldin sisarrukset tarjosivat Mackintoshille uuden näkökulman maailmaan, sillä Honeyman & Keppiellä hän työskenteli miesten ympäröimänä yksipuolisessa perspektiivissä. Nuoret Margaret ja Frances olivat vahvasti patriarkaalista yhteiskuntaa vastaan ja tarjosivat hänelle mahdollisuuden tutkailla feminiinisyyttä. Macdonaldin sisarrukset mahdollistivat Mackintoshille inspiraatiota sekä vapautuksen perinteisestä maskuliinisesta tulkinnasta, sillä hänen estetiikkansa oli herkkä feminiinisyydelle, jota hän menestyksekkäästi henkisti töissään.¹⁵ Maskuliinisuus sekä feminiinisyys kiehtoivat Mackintoshia, joka pyrki yhdistämään vastakkaisina pidetyt osapuolet luonnollisesti ja tasapainoisesti yhteen kuin jin ja jang. Vastaava ajatusmalli näkyy myös tämän avioliitossa Margaretin kanssa, joka oli hyvin tasapuolinen ja toisiaan arvostava; Margaret usein osallistui aktiivisesti Mackintoshin töihin ja tämän nimikirjaimet löytyvät Mackintoshin omien yhteydestä joka

¹² Crawford, 14-15

¹³ *The Symbolic Art of Charles Rennie MacKintosh*, Alan Senior, Quest Magazine, toukokuu-kesäkuu 2002

¹⁴ Brown, 116-117

¹⁵ Crawford, 27

kerta näin tapahtuessa. Hän uskoi vaimonsa olleen taiteellisesti nerokas ja itsensä vain lahjakas, korottaen vaimonsa itsensä yläpuolelle ja kunnioittaen tämän taitoja. Vuonna 1927 Mackintosh kirjoitti vaimolleen seuraavasti:

*“You must remember that in all my architectural efforts you have been half if not three-quarters of them.”*¹⁶

Margaretin vaikutus Mackintoshin tyyliin on usein kutsuttu kieltämättömäksi ja sen aiheuttaneen pinnallisuuden sekä feminiinisyyden lisääntymisen Mackintoshin taiteessa yhdistäessään omia luonnoksiaan Mackintoshin töihin. Roger Billcliffe, joka on Mackintoshin kohdalla yksi johtavista tutkijoista tosin uskoo, että kyseinen muutos ei ollut pakotettua vaan pikemminkin toivottua ja tervetullutta Mackintoshilta. Margaretin rooli Mackintoshin teoksissa on olennainen mutta tämän nimikirjaimet esimerkiksi kasviaiheissa akvarelleissa eivät ole merkki jälkikäteen tapahtuneesta luonnosten värittämisestä vaan pikemminkin kaksikon symbioosimaisesta suhteesta; Margaretin nimikirjaimet ovat aina Mackintoshin käsialalla ja löytyvät myös teoksista, joissa väriä ei ole käytetty. Nimikirjaimet olivat Mackintoshin tapa kirjata ylös ja kunnioittaa heitä, jotka olivat tämän rinnalla teoksia työstäessä ja suhteen Margaretiin ollessa läheinen, on luonnollista tämän läsnäolon välittyvän myös Mackintoshin teoksissa. Kirjojen oleellisuus Mackintoshille ilmenee niiden sisältämistä juna-aikatauluista, työyksityiskohdista ja piirroksista sekä päiväkirjamaisista muistiinpanoista. Koko sisältö oli tarkoitettu hyödynnettäväksi ja kirjat sisälsivät Mackintoshin elämän ollen todella henkilökohtaisia. Ne olivat tämän perhealbumeita ja ylös merkittyjä muistoja perheen kanssa vietetystä ajasta sekä matkoista. Luonnoskirjat olivat jatkuvassa uusiokäytössä ja täynnä muistoja, hahmotelmia ja suunnitelmia, joten lähipiirin, ystävien ja perheen nimikirjaimien esiintyminen kirjoissa oli paitsi Mackintoshille ominaista mutta myös hänen toiveensa.¹⁷

Tyylillisesti Glasgow Four noudatti vahvaa symboliikkaa yhdistettynä art nouveau -tyyliin, ammentaen suorista kaarevista linjoista inspiraatiota tulkitessaan fantastisia aiheita. Kasvien luonnostelu oli tapahtunut nuoresta iästä asti, mahdollisesti johtuen isän laajan puutarhan tarjoamasta inspiraatiosta; ensimmäiset itseoikeutetut kasviluonnokset kokeilevin signeerauksin alkoivat kuitenkin noin vuonna 1894, kaksi vuotta Glasgow Fourin tutustumisen jälkeen, Mackintoshin matkalla Glasgow'n ulkopuolella Buten läänissä.¹⁸ Tällöin hän loi useita sivun poikki meneviä hiilipiirroksia kasveista, kuten *Evening Primrose, Ascog, Bute, 1894*, iltahelokki, sekä *Antirrhinum*,

¹⁶ Senior, 2002

¹⁷ Billcliffe, 1977, 9, 12

¹⁸ Crawford, 13; Billcliffe, 1978, 13-4

Ascog, Bute, 1894, leijonankita. Vuosisadan vaihteen jälkeen Mackintoshin kasviaiheiset luonnokset, piirrokset sekä akvarellit lisääntyivät huomattavasti ja suhteessa tyylin muutokseen Mackintoshin jättäessä symboliset akvarellit taakseen 1898 Glasgow Fourin luovan kumppanuuden tullessa päätökseen, täyttivät ne hänen luonnoskirjansa.¹⁹ Symbolismi taidesuuntauksena putosi tällöin Mackintoshin repertuaarista mutta symboliikka taikka sen tiedostaminen eivät.

1910-vuoteen mennessä hän kärsi paitsi henkilökohtaisista ongelmista, mutta taiteen muodit olivat muuttumassa ekspressionismin, kubismin ja futurismin ottaessa tuulta alleen eurooppalaisen symbolisen taiteen menettäessä suosiota; lisäksi kommunismin voimaantuminen Euroopassa Venäjän vallankumouksien jälkeen sekä ensimmäinen maailmansota, joka lähestyi, korostivat ideaalia ja käytännöllisyyttä uskonnollisen mystisyyden sijana. Vuoteen 1914 mennessä Glasgow Fourin rooli julkisessa tietoisuudessa oli kadonnut, ja Mackintosh unohtunut. Kyseisenä vuonna Mackintosh muutti Margaretin kanssa, pois Glasgow'sta ja oli varovainen välttääkseen tulevana leimatuksi esoteerisen, erityisesti teosofisen, ryhmän jäseneksi. Glasgow Four oli uransa huipulla pitkälti nauttinut useista pienistä ja yksityisistä filosofisista suuntauksista, kuten teosofisuudesta ja ruusuristiläisyydestä, jotka näkyivät ryhmän mystisissä ja fantasianomaisissa tulkinnoissa.²⁰

2.3 Holy Island ja siirtyminen kasviakvarelleihin

Kasvit ja erityisesti kukat kiehtoivat Mackintoshia läpi elämän ja värin ilmestyttyä luonnoksiin ja piirroksiin vuoden 1891 Italian matkan jälkeen, hänen todellinen teeman tutkiminen alkoi. Mackintosh matkusti tuoreen vaimonsa, Francesin ja MacNairin kanssa, jotka olivat menneet naimisiin 1899, Holy Islandin saarelle vuonna 1901. Siellä hän sekä loi kukkivia kasveja kuvaavia hiilikynäpiirroksia että väritti ne akvarelleihin.²¹ Mackintosh ei ollut uusi kasviaiheisille luonnoksille, sillä hän oli tehnyt niitä opiskelija-ajoistaan Glasgow'n taidekoulussa asti mutta ei ollut ennen nähnyt tarvetta värin lisäämiselle kuviinsa.²² Kuitenkin avioliitto Margaretin kanssa sekä symbolististen naisakvarellien jäädessä pois kasvien harkittu ja vain osittainen värittäminen ilmestyi osaksi Mackintoshin luonnoskirjaa. Kasviaiheiset luonnokset sekä akvarellit olivat tarkoituksenmukaisia ja olivat itsessään taideteoksia. Valmiissa teoksissa luonnosmaisuuksien säilyminen yksinkertaisten mutta tyylieltyjen muotojen välillä mutta harkittu värinkäyttö korostaa teosten suunnitelmallisuutta.

¹⁹ Senior, 2002

²⁰ Ibid.

²¹ Alan Crawford, p 87; McKean, 2000, 24; Billcliffe, 1978, 13

²² Crawford, 13; Billcliffe, 1978, 13-4

Esimerkiksi *Ixians, St Mary's Scilly* (1904) yhdistää tyypillisesti hiilipiirroksen akvarellien suunnitelmalliseen mutta säästeliääseen käyttöön. [Kuva 1] Kasvi esiintyy kuvassa useasta eri näkökulmasta tutkittuna päällekkäisesti kollaasimaiseen tyyliin, painottuen erityisesti kasvin kukintoihin, joita Mackintosh piti symbolisesti ylivermaisina vihreisiin osiin verrattuna. Kukinta kohotti kasvin Mackintoshin silmissä värittömän, eli lehtivihreän, eläväksi asiaksi, nostaten sen elottomasta olennotta eräänlaiseen kirkkauteen.²³ Lisäksi kukinnat ovat huomattavasti kuvaannollisemmat mutta myös olennaiset kasvin tunnistamisessa ja identifioimisessa, mikä kantaa botaanista arvoa, tietoisuutta mistä Mackintosh kantoi mukanaan. Tarkoituksenmukaisuus ja huolellisuus ilmenivät puuttuvana epäröintinä; virheiden pyyhkimisjälkien sekä epäröinnin puuttuminen ovat tyypillisiä Mackintoshin luonnoksille sekä piirroksille. Mahdolliset virheet ovat piilotettu osaksi sommittelua huomaamattomasti.²⁴

Kasviaiheiset piirrokset sekä maalaukset heijastivat Mackintoshin persoonallisuutta. Huolellinen yksityiskohtien huomioiminen, joka loi muutamalla viivalla illuusion katsojalle, että jokainen osa kuvasta asiasta oli kääntynyt paperille. Tämä ylsi kasvipiirrosten ulkopuolelle ja myös esimerkiksi arkkitehtuuristen suunnitelmien kohdalla katsoja uskoi illuusion, että jokainen tiili, ikkunapaneeli ja lauta oli kuvattuna huolellisesti. Kasvien kohdalla jokainen terälehti taittuu luonnollisesti ja varren piikit toistuvat koko matkan varrelta. Luonnosten tekeminen oli Mackintoshille mielihyvän lähde, ja luonnoskirjojen henkilökohtaisuuden takia ne olivat yhtä lailla muille kuin hänelle itselleenkin. Kasviakvarellien epäsuora yhteys Mackintoshin ammatinharjoitukseen sekä palkkatyöhön teki kukkatutkimuksista olennaisesti yksityisiä sekä ajanvietteellisiä.²⁵ Tämä vastuunvapautus ei tarkoittanut botaanisen tarkkuuden hylkäästä tulkinnessa vaan pikemminkin sen välttämättömyyden poissaolo korostaa Mackintoshin aitoa intohimoa ja mielenkiintoa kasveja ja niiden kehitystä ja sielunelämää kohtaan. Kasvipiirrokset täten heijastavat Mackintoshin graafista taitoa taiteilijana mutta myös hänen tietoisuuttaan tieteellisestä kuvituksesta.²⁶

Kasvit ja kukinnat aiheena ovat näkyvissä erityisesti länsimaisessa taiteessa: niin keskiaikaiset kirjakuvitukset kuin 1800-luvun asetelmamaalaukset heijastavat tätä teemaa. Luonto on ollut aina läsnä ihmishistoriassa ja osoittautunut kiehtovaksi ja iäksi mystiseksi aiheeksi, joka on innostanut yhtä lailla taiteilijoita sekä tutkijoita. Erityisesti kirjapainon keksinnön myötä tieteellinen tieto

²³ Seemliness-luentto, 1902/1901-5, Fiona Davidson, *Charles Rennie Mackintosh*, Pitkin Publishing, Lontoo, 1998, 22

²⁴ Billcliffe, 1977, 11

²⁵ *Beginnings: Charles Rennie Mackintosh's early sketches*, Elaine Grogan, Architectural Press, Oxford; Boston, 2002, 137

²⁶ *Sketching from nature. Art? Science? Both? Botanical drawings of Charles Rennie and Margaret Macdonald Mackintosh*, Santos, S., 'Faculty of Social Sciences and Humanities', NOVA University of Lisbon, Portugal, 2015, 5. Robertson, 1995, 12.

luonnosta levisi ennennäkemättömän laajasti ja sen tehokkaaseen jakamiseen liittyi oleellisesti kuvakieli, jonka avulla tietoa pystyttiin luotettavasti kuvaamaan. Botaaniset teokset ja kuvaukset ovat täten oleellisesti yhteydessä tieteelliseen tutkimukseen mutta myös kukat asetelmamaalauksissa ovat olleet merkittävässä roolissa sekä myös sisustuksessa.²⁷ Esimerkiksi brittiläinen William Morris, joka on tunnettu muun muassa tapettikuvioistaan, imitoi luontoa, kasveja ja sen orgaanisuutta omassa taiteessaan. Morrisin taide oli vastareaktio teollistumiselle ja yhteiskunnan automatisoinnille 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa; hänelle luonnon kauneuden sekä ihmisen työn kauheudella ja rumuudella oli ”väkivaltainen kontrasti”.²⁸

Holy Islandin ajatellaan olevan käännekohta Mackintoshin uralla kasviaiheisten teosten suhteen tämän siirtyessä perinteisen vapaan tyylin piirtäjän roolin ulkopuolelle taidokkaaksi perspektiivin käyttäjäksi. Perspektiivillisesti Mackintosh oli utelias ja tutki useita kuvakulmia kasvien kohdalla, mikä ilmenee esimerkiksi akvarelleissa *Cuckoo Flower, Chiddingstone* [Kuva 2] sekä *Cowslip, Chiddingstone* vuodelta 1910. Molemmissa teoksissa Mackintosh tallentaa kukinnan paitsi eri näkökulmista mutta myös eri kukinnan vaiheista, tallentaen botaanisen tarkasti sen kehitysvaiheet.

1800-luvun puolessa välissä erityisesti vaikuttanut englantilainen taidekriitikko John Ruskin, (1819-1900) jonka vaikutusvalta ylsi taidesuuntien yli, totesi kirjassaan *The Stones of Venice Vol I*, (1853) että ”*the function of our architecture being, as far as it may be, to replace [fields], to tell us about nature.*”²⁹ Tällä hän yhdistää arkkitehtuurin luontoon narratiivisena arvona, joka pellot peittäessään kertoo meille luonnosta, viitaten paitsi sen sosiaaliseen arvoon mutta myös kunnioitukseen. Molemmat arvot ovat läsnä Mackintoshin töissä, joka hyödynsi kasvillisuutta ja luontoelementtejä aktiivisesti myös kasviakvarellien ulkopuolella, muun muassa nimenomaan arkkitehtuurisissa suunnitelmissaan. Esimerkiksi Glasgow School of Artin sisäänkäynnin yläpuolella oleva kaiverrus kahdesta naisesta suojelemassa elämän ja tiedon puuta on hyvin orgaaninen kuvakieleltään itse kuvatun kasvillisuuden lisäksi. Erityisesti eri kaiderakenteet sekä rakennuksen ympärillä, että esimerkiksi johtajan parvekkeen ympärillä, toistavat erilaisia kasvimotiiveja. Esimerkiksi rakennusta kiertävän aidan, joka erottaa jalkakäytävän maanalle rakennuksen puolelle jäävästä pudotuksesta, sillä lisäkerroksia varten rakennus on rakennettu osittain maanalle sen jyrkässä rinteessä sijaitsevan lokaation takia. Kyseisessä kaiteessa on japanilaisvaikutteisia teräsrunkoja tasaisin välimatkoin.

²⁷ *Botanical Illustration: The Essential Reference*, Carol Belanger Grafton, Dover Publications, 2016, 6

²⁸ *William Morris*, Arthur Clutton-Brock, Parkstone International, 2015, 5, 7

²⁹ *The Stones of Venice, Vol I*, John Ruskin, 1853, xxx

Lisäksi suuret ikkunat, jotka päästävät sisään runsaasti luonnonvaloa paitsi kertovat Mackintoshin rakkaudesta piirtää luonnossa sekä kirkkaassa valossa.³⁰

Mackintosh oli innokas oppimaan filosofiasta, taideteoriasta sekä asiantuntijoiden tuomasta tiedosta. ”*I find I have a great lot to learn – or to unlearn. I seem to know far too much and this knowledge obscures the really significant facts.*”³¹ Ruskinin rooli suhteessa Mackintoshiin on tietävästi epäsuora; vaikka Mackintosh olikin hyvin lukenut sekä omaa laajan asiantuntemuksen ja tietotaidon arkkitehtuurista ja taiteesta, hän ei ollut akateemikko aiheessa. Ruskin oli edelleen 1900-luvulle tultaessa alan asiantuntija ja Mackintosh oli hyvin perehtynyt tämän useita volyymeja sisältäviin teoksiin, joten Ruskinin ajatusmaailma oli Mackintoshille hyvin vaikutusvaltainen. Ruskinin arvomaailmaa kuvastivat suuresti uskollisuus ajatukselle, että eri aspektien, konkreettisten taikka abstraktien, tuli sopia niiden tarkoitusperiin sekä pysyä rehellisenä käytettäviä materiaaleja kohtaan, kuin vain näitä idealistisia sekä monitulkintaisia määritteitä noudattamalla lopputuloksesta tulisi onnistunut.³²

Ruskin korostikin, että arkkitehtuuri oli itsessään täynnä kukkiin yhdistettävää herkkää kuvakieltä, jota katsoja ei pystynyt enää keräämään.³³ Hän myös jakoi yhteisen ajatuksen Mackintoshista, että kasveihin ja niiden visuaaliseen toistamiseen taiteessa kiteytyy paitsi taiteilijan intohimo ja luonnon kauneus mutta myös tekninen toteutus sekä huolellinen ympäristön tarkkailu, jotka olivat menestyksekkään taiteilijan peruspilarit. Walberswickissä Mackintoshista kuoriutuu uusi opiskelija, joka noudattaa lähes orjallisesti ruskiniaanista tavoitetta saavuttaa täydellinen muoto ja asettelu luonnosta. Kyseinen ajatusmalli vaikutti vuosisadan loppuun asti Glasgow School of Artissa, ja se oli vahvasti osa Mackintoshin akateemista ja teknillistä koulutusta.³⁴

*“Paint the leaves as they grow! – – If you can paint one leaf, you can paint the world.”*³⁵

³⁰ McKean, 2000,

³¹ Ibid., 15

³² J. M. Brydon, *The 19th Century*, AA Notes, Vol XVI, January 1901; A. E. Street, *The Architectural Review*, 1901

³³ Ruskin, 1853, 67

³⁴ McKean, 2000, 83

³⁵ John Ruskin, *Modern Painters*, Vol. V, “Of Leaf Beauty”, §2, 1843

3. Visuaaliset sekä symboliset vaikutteet

3.1 Orgaanisuus ja luonnon tutkiminen

Pine, Walberswick (1915) kuvatut kaksi männyn oksaa ovat eri vaiheissa valmistautumista. Teos on signeerattu tästä huolimatta, huomauttaen Mackintoshin tapaa painottaa kasviakvarelleissaan jatkuvaa kehitystä, tehden siitä tietoisin valinnan. Useat Mackintoshin kasviakvarellit ovat jätetty eri tekovaiheisiin luoden mielikuvan keskeneräisyydestä. Oikeanpuoleinen männynoksa on kuvattu neljästi haarautuneena, päähaaran jatkaessa paperin läpi sen ylitse, vaikka taiteilija onkin katkaissut oksat horisontaalisti. Oksien jatkuvuus ilmenee kuitenkin niiden sijoittelusta paperiin, ohittaen niiden päättelytavan. Oikeanpuoleisen oksan neulaset myös jatkuvat oikean reunan ylitse ohi kuvasta ja leikkaantuvat paperin reunaan. On hankala hahmottaa päällekkäisyyksiä kuvassa vasemmanpuoleisen oksan neulasten värityksen ja varjostuksen jäädessä pois mutta alhaisimmista neulasryppäistä on mahdollista erottaa oikeanpuoleisten neulasten asettuvan etualalle kuvassa, ainakin paperin alaosassa. Kuljettaessa vartta ylöspäin huomaa luonnosmaisien oksien hahmotelmien poikkeavan valmiiksi väritettyjen neulasten läpi, mahdollisesti nousten täten etualalle.

Keskeneräisyys tulee ilmi myös varsia tarkasteltaessa. Oikean oksan pinnan rosoisuus on luotu varren alaosaan sekä esiintyy lähes viimeistellyssä muodossa oksan keskivaiheilla. Muualla oksalla on havaittavissa merkintöjä kuin muistutuksia puun pinnan luonteesta, jääden kuitenkin suunnitelman tasolle. Suunnitelmallisuudesta huolimatta teos on tyyllitelty; vaikka se nojaakin vahvasti luonnollisuuteen ja tukee männyn oksien luontaista kasvutapaa, on oksien päällekkäisyys sekä lomittainen asetelma tyyllitelty valinta. Oksien samansuuntaisuus jättää negatiivista tilaa erityisesti vasempaan alanurkkaan. Signeerauksen sekä teoksen nimen sisällyttävän laatikon sijoittaminen kuvattun kasvin välittömään läheisyyteen luo paitsi yhtenäisyyttä mutta myös yhdistää tekijän ja teoksen paikan luontoon ja kuvattuun teokseen. Kyseinen kasvi on täten sidoksissa juuri siihen hetkeen, kun sen näköisyys on tehty.

Art nouveaun piireissä tarkoituksenomaista keskeneräisyyttä esiintyy myös Mackintoshin lisäksi; esimerkiksi valkovenäläinen Léon Bakst jätti usein teostensa taustalle kuin piiloon hyvin pelkistetyn piirroksen, joka saattoi jäädä huolimattomalta katsojalta huomaamatta värikkään keskiön viedessä huomion. Esimerkiksi *Narcisse* vuodelta 1911 [Kuva 3] leikittelee viimeistellyn ja luonnoksen kontrastilla, sillä naisen kasvopiirteet sekä taustalla tämän takana näkyvä kannu ovat hyvin pelkistettyjä mutta tämän vaatteen ovat erittäin runsaat sekä värintäyteiset.

Blunt ja Stearn perehtyessään kasvien ja kukintojen kuvaukseen piirustus- sekä maalaustaiteessa painottivat opiskelua luonnosta, nähden sen olevan paitsi luotettava lähde teoksille mutta myös inspiroiva.³⁶ Luonnossa liikkumisen kautta taiteilija mahdollistaa syvemmän ymmärryksen saannin sekä suuremman ilon, jonka saa vain tutkiessaan kasvia yksilönä. Perehtyneisyys kasvin eloon, kuolemaan sekä kaikkiin kehityksen vaiheisiin ovat olennaista heidän näkemyksensä mukaan, jotta kasvin todellinen luonto ja orgaanisuus voidaan siirtää luonnosta valitulle mediumille. Mackintoshin teosten keskeneräisyys tekee kuvatuista kasveista ja erityisesti kukinnoista eläviä ja mukautuvia ilmiöitä. Kasvien terälehdet, jotka jäävät hiilin yksinkertaisten linjojen määrittelemiksi ilman varjostusta, esittävät mahdollisuuden mallin muutoksesta. Kenties tuuli siirsi terälehteä uuteen asentoon ennen sen viimeistelyä taikka kutsu teelle koitui taiteilijan huomion siirtymiselle kohtaloksi, sillä takaisin palatessaan oli terälehdet jo alkaneet kuivua ja pudota. Mackintosh nostaessaan keskeneräisyyden tai viimeistelyn puutteen yhtenäiseksi teemaksi kasviaiheisiin akvarelleihinsa, tämä korosti teosten luonnollisuutta. Blunt ja Stearn korostavat tutkimuksessaan eroa aloittelijan ja harjaantuneen taiteilijan välillä nimenomaan hahmotelmien ja piirtämisen taitojen olennaisuutta. Heidän mukaansa useat aloittelijat kiirehtivät ohittaen piirtämisvaiheen arvokkaat opit viitaten huolellisenkin värien käytön olevan turhaa piirtämistaidon pettäessä. Värien käytöllä ei pysty pettämään kriittistä silmää ja he toteavatkin seuraavaa:

“Faculty in colouring is easily acquired, but a correct eye for drawing is only to be rendered by constant observation.”³⁷

3.2 Kukinta ja vihreys taiteessa ja elämässä

Mackintosh ymmärsi erityisesti kasvien kukintojen merkityksen paitsi symboliikassa mutta myös niiden mahdollisen tulkinnan henkilön oman tunnemaailman sekä omien positiivisten piirteiden kuvaamisessa. Kukat olivat hänen mielestään henkilön oman taiteellisuuden tulkinta, inspiraation sekä elämän kulminoituminen, joiden olemus oli sidoksissa niiden elämänvoimaan. Oli olennaista kuvata eläviä kukkia kuivuneiden ja kuolleiden sijaan, jopa velvollisuus. Mackintosh koki taiteilijan tehtäväksi kuvata ” *real, living – beautifully coloured flowers – flowers that grow from but above the green leaf – flowers that are not dead – are not dying – not artificial – real flowers – you must offer*

³⁶ *The Art of Botanical Illustration*, Wilfrid Jasper Walter Blunt, William T. Stearn, Collins, Lontoo, 1950, 4

³⁷ Santos, 2015, 7

the flowers of the art that is in you”³⁸. Mackintoshin painotus kukintoihin vihreän kasvillisuuden sijaan on ilmeinen lainauksesta mutta tulee myös selväksi hänen teoksistaan.

On olennaista todeta, että nimenomaan kukkivat kukat olivat Mackintoshin kasviakvarelleissa keskiössä. Hän liitti kukinnan suoraan taiteeseen todetessaan, että ”*art is the flower – Life is the green leaf*”.³⁹ Mahdollisesti Mackintoshin elämän iloon vaikutti tämän naimisiin meno Margaret Macdonaldin kanssa vuotta aiemmin vuonna 1900; Holy Islandilla Mackintoshin lisäksi oli Margaret, tämän veli Charles Macdonald sekä sisko Frances McNair miehensä Herbertin kanssa. Mackintoshin läheinen suhde Margaretin ja Francesin kanssa sekä henkilökohtaisella että taiteellisella tasolla oli luonut kolmikolle lämpimät ja rennot välit. Herbert taasen oli käynyt Glasgow School of Artin yhdessä Mackintoshin kanssa.⁴⁰

Vihreyden rooli elämänä, kun kukinta edustaa taidetta, on tukeva. Kasvin vihreät osat yhteyttävät, luoden edellytyksen olemassaololle tuottaen energiaa; elämän edellytysten täytyessä ideaalisesti, on elämällä ylimääräistä energiaa kulutettavaksi pelkän olemassaolon ulkopuolelle, erityisesti kukintaan. Kukinta vaatii suurta energiamäärää kasvilta, mahdollisesti myös aiheuttaen vähiten hyötyä tuottavien varjossa kasvavien vanhempien lehtien kellastumisen ja putoamisen. Vihreyden on tehtävä uhrauksia kukinnan eteen, sillä taide oli elämän kulminoituminen eikä ilman kukintaa kasvi kyennyt tuottavuuteen, lisääntymään ja leviämään, jolloin kasvin elämänkaari ei kosketa muita kuin itseään. Tästä huolimatta Mackintosh koki, että vihreät lehdet yksinään eivät riittäneet. Kukat kasvoivat paitsi vihreistä lehdistä mutta myös niiden yläpuolella, jolloin kukinnan transformatiivinen luonne nostaa täten myös lehtiä arvokkuudeltaan. Mackintosh toteaakin, että ”*flowers that will often change a colourless leaf – into an estimated thoughtful thing*”, kiistäen täten, että vihreällä lehdellä olisi edes väriä itsessään ilman kukintaa; taide on elämän arvon kannalta olennainen osa.⁴¹

Jeannie Foordin tutkimukset kasvi- sekä kukintasuunnittelusta ja piirtämisestä vuodelta 1906⁴² toistavat vahvasti Mackintoshin valitsemaa tyyliä. Foord kuvailee kuvituksiaan seuraavasti:

It is not the aim of these drawings to give a naturalistic pictorial view of the plant, but rather that by simple and severe treatment of line the whole strength, delicacy, and character of the form should be expressed, as is most necessary for all practical purposes, retaining as much as is possible of the grace and charm of the flower ; the colour being merely implied or suggested by flat washes

³⁸ Billcliffe, 1979, 13

³⁹ Billcliffe, 1979, 13; *Seemliness*-luento 1902/1901–5

⁴⁰ Crawford, 24

⁴¹ *Seemliness*, 1902/1901-5

⁴² *Decorative Plant and Flower Studies for Artists and Craftsmen - Decorative Plant & Flower Studies for the Use of Artists, Designers, Students & Others*, B. T. Batsford, London, 1906

*which should give an impression of the subject as seen in light and air, and not merely a map of the local colour.*⁴³

Vastaavanlainen tyyllittelyn valitseminen tarkan kuvauksen sijaan heijastuu myös Mackintoshin akvarelleissa, joiden kohdalla hän tutkailee Foordin lailla värien joustavuutta niiden ollessa vain harkitun harvassa. Mackintosh vie tämän asteen pidemmälle jättäen myös viivat sekä muodot usein myös ajatuksen tasolle, hyödyntäen keskeneräisyyttä tehokkaasti. Täten Mackintosh nojaa vahvasti mielikuvitukseen toistaen paitsi kasvien joustavuutta mutta myös niiden liikettä sekä kasvua. Kasvit ovat ainaisessa muutoksessa, oli kyse kehityksestä taikka värien muuttumisesta vuodenajan mukaan, joten keskeneräisyys korostaa kasvien ja erityisesti kukintojen transformatiivista luonnetta.

Mackintosh ei kuitenkaan syyllistynyt plagiointiin. Ei ole varmuutta siitä, onko Mackintosh koskaan perehtynyt Foordin teokseen pystyen täten inspiroitumaan tämän sanoista sekä visuaalisista esimerkeistä, mutta Foordin näkemys samasta aiheesta tuki hänen ajatusmaailmaansa sekä omaa tulkintaa. Pikemminkin tämä kertoo taiteilijayhteisössä mutta myös käsityöläisten keskuudessa vaikuttaneesta menestyksekkäästä tyyliuunnasta, joka keräsi osakseen kiinnostusta. Kuitenkin tarve Foordin kirjoittamalle ohjeteokselle kuvastaa kyseisen teeman hierarkkista asemaa. Kasviaiheiset teokset nähtiin oleellisena taiteilijan, opiskelijan sekä käsityöläisen hallita mutta täten myös aiheena maallisena ja tavanomaisena. Taiteilijan tuli osata kyseiset perusasiat kyetäkseen tuottamaan korkeasti arvostettua taidetta, jolloin kasviaiheet ovat mahdollisesti osana suurempaa konseptia pääaseman sijaan. Mackintosh otti kasviaiheen ja korotti sen jalustalle itsearvona.

Mackintosh leikittelee usein paperin ja asettelun kanssa, sijoittaen kasvin diagonaalisesti kuvaan taikka osana rypästä. Osana ryhmää kasvi ei suinkaan menetä tärkeyttään vaan muuttuu osaksi laajempaa konseptia, joka irtaantuu eräänlaisesta yksilönpalvonnasta ja korostaa pikemminkin yhteisöllisyyttä sekä kasvien luonnonmukaista ympäristöä- Mackintoshin sekä Foordin tulkintaa rhododendronista vertaillen nousee esille Mackintoshin tapa korostaa kuvatun kasvin pääroolia keskittäen sen keskelle kuvaa, jolloin varovaisin ja hennoin värein kuvatut terälehdet nousevat oikeuksiinsa. Mackintoshin *Rhododendron*, 1915, vetää huomion puoleensa yksinkertaisuudessaan mutta kasvin nimen katkeaminen viimeistelemättömään oikealle kurottavaan lehteen sekä akvarellivärien häivyttämättömät sävyrajat tuovat kuvaan huoletonta orgaanisuutta. [Kuva 4] Suhteessa Foordin kuvituksiin alppiruususta, joissa toistuu suunnitelmallisuus sekä yksityiskohdat, Mackintosh saavuttaa tarkemman kuvauksen kasvista vaivattomammin.

⁴³ Ibid., 10

3.3 Art nouveau

Art nouveaun syntymäpaikkana ei pidetä suinkaan Mackintoshin uran alkuajan vaikutusalueita Englantia tai Skotlantia, vaan sen nähdään syntyneen Brysselissä 1893 Victor Hortan rakentamassa Hôtel Tasselin arkkitehtuurissa sekä Loius Comfort Tiffanyn kehittämässä kädentyöllä tehdyllä lasinpuhallustekniikassa, joka mahdollisti useiden erilaisten koristeiden luonnin lasin pintaan.⁴⁴ Kyseistä tekniikkaa kutsutaan nimellä ”Favrile”, jossa metallioksiedeja on sekoitettu lasimassaan, luoden ylellisen sateenkaarimaisen kirjavan pintaefektin.⁴⁵ Seuraavana vuonna Edmond Picard käytti termiä art nouveau ensimmäisen kerran belgialaisessa revyyssä *L’Art moderne*, minkä jälkeen taidesuuntauksen valtakausi Euroopassa sekä sen levittyä englanninkielisiin maihin mantereen ulkopuolelle, kunnes ensimmäisen maailmansodan aiheuttama globaali kriisi, mikä johti paitsi varojen suuntaamisen toisaalle myös ajatusmallien muutoksen.⁴⁶ Taidesuuntauksen syntyyn vaikuttivat esimerkiksi 1800-luvun alkupuolella vaikuttanut empiirityyli, johon kuuluu kangasmaiset riippuvat linjat ja ylenpalttinen koristeellisuus, sekä vuoden 1889 Pariisin maailmannäyttely, joka muisti Ranskan vallankumouksen vuosisatapäivää. Vuosi 1920 määritellään taitekohdaksi, jolloin art deco jatkoi art nouveaun perinnettä maailmansodan jälkeisessä maailmassa⁴⁷

Mackintoshin voidaan tulkita tuoneen art decon geometrisen kulmikkouden Wieniin jo osallistuttuaan vaimonsa kanssa kahdeksannessa ns. *Secession*-näyttelyssä, jonka Gustav Klimt oli käynnistänyt vuonna 1897 tuodakseen eurooppalaista avant-gardea Wieniin.⁴⁸ Tämä matka Wieniin sitoutti Mackintoshia keski-eurooppalaiseen taidekulttuuriin ja Stephen Escritt, historioitsija ja Counterculture-asiantuntijapalvelun vanhempi kumppani ja perustaja, argumentoi, että Glasgow’n vaikutus Wieniin on kuitenkin kyseenalaistettu. Vaikka tämän teorian puoltajat uskovat Mackintoshin käyttäneen neliömäisiä motiiveja niinkin aikaisin kuin 1898 ennen Wienin geometrisoitumista, mikä ilmenee Koloman Moserin, (1868-1918) Joseph Maria Olbrichin (1867-1908) ja Josef Hoffmannin (1870-1956) taiteessa.⁴⁹ Vuoden 1897 näyttelyssä Skotlantilainen huone oli ehdottomasti heille tyypillisen Art Nouveau -tyylillisesti pehmeää, sensuallia ja symbolistista, toisin kuten esimerkiksi heidän Hill House, (1902-1904) joka edustaa huomattavasti geometrisempää tyyliä. Mackintoshin myöhäisempi geometrisempi tyyli täten saattaa pikemminkin ehdottaa, että vaikutussuuntaus kulki

⁴⁴ *Art Nouveau*, Jean Lahor, Parkstone International, 7.1.2014, 4

⁴⁵ *Tiffany*, Charles De Kay, Parkstone International, New York, 2014, 131

⁴⁶ Lahor, 2014, 6

⁴⁷ Lahor, 2014, 7

⁴⁸ googlearts

⁴⁹ *Art Nouveau*, Stephen Escritt, Phaidon Press Limited, London, 2000, 172-173

Wienistä Glasgow'hun. Varmaa on kuitenkin, että Mackintosh ja Glasgow sekä Wien että sen taiteilijat kävivät aktiivista dialogia ja hyötyivät molemminpuolisesta vuorovaikutuksesta.

Art nouveau on taidesuuntana hyvin koristeellinen ja tyylielty, sisältäen herkkyyttä ja keveyttä, joka ilmenee muun muassa kaarevissa pitkissä yhden vedon linjoissa, kasvillisuuden käytössä sekä värien hentoudessa. Ihmisten kyllästyneisyys kiinteeseen malliin ja symmetriaan nosti Art Nouveaun kiertelevät linjat suureen suosioon, kyseisen suuntauksen vastatessa kysyntään. Maailmannäyttelyn vuodelta 1889 esittämien esimerkkien avulla Art Nouveau nousi voimaan eräänlaisena koristeellisena vallankumouksena, vapautuen perinteisistä taiteen arvostukseen liittyvistä rajoituksista, jotka ovat yhdistettävissä niin sanottuun korkeaan taiteeseen. Art Nouveau tarjosi uudenlaisen mahdollisuuden tutkailla paitsi erilaista näkemystä siitä, mitä arvostettu taide on mutta myös tilan taiteilijoille etsiä uusia tapoja ilmaisulle.⁵⁰

Art nouveau, kuten Hôtel Tassel osoittaa, on vahvasti yhdistettävissä arkkitehtuuriin kuvataiteiden lisäksi. Otto Wagnerin kasvikuosilla koristellut asunnot Wienissä, Itävallassa 1898–99 sekä Mackintoshin suunnittelema Glasgow School of Art tämän kotikaupungissaan Skotlannissa ovat Art Nouveausta keskustellessa usein esitettyjä esimerkkejä. Tyypillisesti art nouveau -rakennukset hyödyntävät suurta määrää kaaria ja taipuvia muotoja ympäri rakennusta eri materiaaleista, mitkä ilmenevät esimerkiksi alaspäin levenevästi avautuvissa portaikoissa, kaarevissa lasi-ikkunoissa, koristeiden kaarissa, jotka ovat usein kasvialieheisiä. Erityisesti kasvikoristeissa lehtiä sekä varsia hyödynnetään kaarten luomisessa, jotka ohjaavat katsetta eteenpäin mutta myös keventävät yleisilmettä. Pehmeät linjat luovat ilmavan atmosfäärin raskaisiin kivirakennelmiin, kuten Glasgow School of Artin kohdalla.

Vastakohtaisesti Aubrey Beardsleyn *Peacock Skirt* -kuvitus vuodelta 1894 Oscar Wilden vuonna 1892 kirjoittamalle näytelmälle *Salome*, on esimerkki värien kovuudesta hentouden sijaan mustamusteen käytön takia mutta kasvialieheisyys sekä linjojen pehmeiden kautta se heijastaa Art Nouveaun perinnettä. [Kuva 5]⁵¹ Beardsleyn mustalla musteella tehdyissä kuvituksissa toistuvat radikaali kontrasti mustan ja valkoisen absoluuttisella käytöllä negatiivisen ja positiivisen tilan mukaan, sekä vaihtelevasti tiukat ja kulmikkaat linjat, kuten *The Dancer's Reward* -kuvituksessa (1894) *Salome*-näytelmälle, näyttävät oksymoronisen tulkinnan art nouveausta. Tämä johtuu muun muassa niissä toistuvista pitkistä vertikaalisilta linjoilta sekä tavattoman venytetyt vartalot noudattavat art nouveaun traditiota. Näiden teemojen lisäksi mosaiikki, värjätty sekä maalattu lasi ja

⁵⁰ Ibid., 22

⁵¹ Brown, 2019, 63; McKean, 2000, 50

japanilaiset motiivit esiintyvät usein art nouveaussa. Lisäksi lasimaalaukset, erityisesti kasvimotiivien koristeelut, olivat myös Mackintoshille ominaisia. Vaikka Mackintosh nosti orgaanisuuden etualalle tavallaan jättää teokset viimeistelemättä, kasvit ovat kuvattu botaanisesti tarkasti. Tästä huolimatta teokset ovat myös hyvin tyylliteltyjä. Esimerkiksi *Ixias* vuodelta 1904 [Kuva 1] yhdistää kaarevat linjat geometriseen ylileikkaukseen. Pällekkäisyyden ja suorien kulmien leikkauspinta luo kuvaan kovuutta ja rikkonaisuutta kubismimaisesti mutta kasvien kaarevat varret pehmentävät sitä, yhdessä säästeliään vaaleanpunan ja liilan värien käytön hempeyden kanssa.

Ajoittain Mackintosh on sisällyttänyt tiedon vuodenajasta, vaikka se on usein pääteltävissä kuvatusta kasvuvaiheesta, sillä Mackintosh maalasi luonnosta ja ulkona mutta vain aurinkoisella säällä.⁵² Kasvien kuvauksellinen luonne korostuu aurinkoisella säällä suhteessa sateiseen, joka myös tukee kasvua sekä kehitystä; näin valoisuuden voi nähdä toistavan niiden elämänriemua, jonka Mackintosh ymmärsi olennaiseksi osaksi kukintoja. Täten maalauksiin sisältyi todellisuutta vastaava elementti, mikä syntyi Mackintoshin periaatteesta maalata luonnosta suoraan, vaikka tekikin useita hahmotelmia uransa aikana. Esimerkiksi *Scabious and Toadflax*, Blakeney -akvarellissa vuodelta 1905 [Kuva 6] on kuukausi, elokuu, huomioitu niin sanotussa informaatiota sisältävässä laatikossa. Tämän voi olettaa todisteeksi Mackintoshin motivaatiosta noudattaa todenmukaista kuvantamista sekä mahdollisesti omaksi jäljeksi itselleen. Kasviakvarellit olivat Mackintoshille hyvin yksityisiä, joten niihin tehdyt merkinnöt todennäköisesti noudattivat hänen omaa organisointi- ja jäljennysmetodeita.⁵³

Walberswickistä syntyy Mackintoshin henkilökohtainen Eedenin puutarha; lapsuudesta tuttu isän kotipuutarha herää henkiin Suffolkin maaseudulla, missä Mackintosh omistautuu täysin kasviaiheisille akvarelleilleen. Walberswickistä vietettyjen noin yhdeksän vuoden aikana taiteilija tuotti noin neljäkymmentä akvarellia, mikä jätti tilaa kokeilulle sekä teeman varioituville tulkinnoille. Jo perinteiseksi kuvaukseksi muuttunut pitkät kevyet ja katkeamattomat hiiliviivat yhdessä hentojen sekä tarkkaan valikoitujen mutta määrällisesti harvojen värivedosten kanssa, muodostavat yhtenäisen kaavan Mackintoshin kasviakvarelleille. Botaanisesti tarkat kuvaukset ovat myös yhtenäinen tema, ja Mackintoshin tapa työskennellä suoraan luonnossa välittyy kasvien luonnollisesta muodosta ja eri kulmien kuvauksen yhteensulautumisesta.

Tyyllittelystä tulee Walberswickissä toteutuneiden akvarellien kulmakivi. *Chickory*, *Walberswick* (1914) [Kuva 7] kuvaa sikurikasvia taipumassa ja kaartumassa paitsi luonnollisen mutta tyyllitellysti

⁵² McKean, 2000,

⁵³ Grogan, 2002, 137

juuri paperin keskiosan alapuolelta oikeasta laidasta vasempaan laitaan ennen kääntymistä jälleen ylös kuin kohti aurinkoa ja valonlähdettä. Samalla taipuisa varsi jakaa kuvan osiin, joka mahdollistaa luonnollisen siirtymäreitit katseelle kuvan osasta toiseen. Kuvan vasemman laidan halkoo vertikaalisilla linjoilla piirretty varsi, joiden pieni epätasaisuus ja luonnollisuus tulevat vapaan käden liikkumisesta paperilla. Varreksi kaistaleen tunnistaa sen ulkosyrjillä esiintyvistä hennoista ulokkeista, jotka paljastuvat lähemmän tarkastelun seurauksena vaatimattomasta ulkomuodostaan huolimatta petollisen teräviksi piikeiksi.

Vuonna 1915 *Fritillaria* [Kuva 8], joka on pikarililjoihin kuuluva kasvi, jonka terälehdet muodostavat kuvatus ruudukon, sekoittaen luonnostaan tarkkaa botaanista tarkkailua tyylyttelyyn. Kyseinen ruudukko on luonnollinen ilmentymä kasvin terälehdissä, mikä saattaa harhauttaa asiaan perehtymättömän toteamaan Mackintoshin ottaneen enemmän taiteellisia vapauksia kyseisen teoksen kohdalla kuin aiemmin, unohtaen hänelle tyypillisen botaanisen uskollisuuden, vaikka muut kasvin osat noudattavat tätä perinnettä. Mackintoshin teoksessa on kuvattu pikarililja useasta eri kulmasta ja oikeassa alakulmassa näkyy kukinta kuvattuna kuin läpileikattuna, illuusio, joka on saavutettu näkökulman muutoksella sekä mahdollisesti itse terälehtiä taivuttaen. Teos koostuu neljästä varresta, joiden väliin Mackintosh on sijoittanut teoksen tiedot ja omansa sekä vaimonsa nimikirjaimet. Suhteessa esimerkiksi *Chickory, Walberswick* -teokseen *Fritillaria* on hyvin viimeistelty sekä helppolukuinen. Vaikka Mackintoshin tyyliille art nouveaumaiset pitkät kaartuvat vertikaaliset linjat ilmenevät eritoten kasvin varsissa sekä useaan suuntaan taittuvissa kapeissa lehdissä, on kuvaa helppo tulkita.

3.4 Japonismin vaikutus

Kesällä 1853, kommandoori Matthew Perry saapui Japaniin Shanghaista käskyinään pakoittaa Japani avamaan kaupankäynnin ja ystävälliset suhteet Yhdysvaltojen kanssa. Tätä seurasi japanilaisten tuotteiden, arvojen sekä taiteen ja kulttuurin rantautuminen Yhdysvaltojen lisäksi muihin länsimaihin ja japanilaiset tuotteet alkoivat saada suosiota laajalti Euroopassa.⁵⁴ Japonismi ei vaikuttanut vain laajemmin art nouveauihin mutta myös jatkeena Mackintoshin ja Glasgow Boysien taiteeseen henkilökohtaisesti; Mackintoshin asunnon takanreunuksella oli kaksi pientä japanilaista painoteosta, jotka hän oli saanut lahjaksi vuosituhaten vaiheessa.⁵⁵ Glasgow'n rooli laivanvalmistus- ja

⁵⁴ *Why Japan is Important to the West*, Michael J. Green, "Asia Program", Policy Brief, German Marshall Fund of the United States, 12.2.2010

⁵⁵ McKean, 2000, 71

teollisuuskaupunkina sekä japanilaisten opiskelijoiden saapuessa opiskelemaan teknillisiä aloja vahvasti Glasgow'n roolia kulttuurien vaihdossa ja kun Glasgow'n City Industrial Museumin läheinen yhteistyö Tokion teollisuusmuseon kanssa toi kaupunkiin suunnattomia määriä muun muassa keramiikkaa ja lakkapintaisia käsitöitä sekä paperia, oli japanilainen kulttuuri hyvin helposti saatavilla kaupungissa.⁵⁶

Japonismi herätti suuresti kiinnostusta ja puhetta sen alkamisajankohdasta asti; Japanin avautuminen vuonna 1853 mahdollisti länsimaalaisen matkailun, jonka tuoma omakätinen kokemus japanilaisesta taiteesta sen tarkoitetussa ympäristössä loi vahvan vaikutuksen länsimaalaisiin. Länsimaalaiset eivät tosin lähestyneet japanilaista taidetta sinisilmäisin, sillä länsimaissa oli tätä ennen julkaistu jo runsaasti kirjallisuutta aiheesta, osa englanniksi, jotka tarjosivat analyysejä japanilaisesta taiteesta. Tämä tulee ilmi vuonna 1859 Pariisissa julkaistussa Léon Pagèsin teoksessa *Catalogue des ouvrages relatifs au Japon*.⁵⁷

Mackintoshin hyödyntämä japonismille tyypillinen linja ja malli, jotka vaikuttivat art nouveaussa mutta juontuvat japanilaisesta taiteesta. Tämä ilmiö kuvastuu Mackintoshin kasvitöissä läpi teohistorian. Vaikka tämän ensimmäiset botaaniset piirrokset ovat värittömiä, kuten luonnoskirjassa vuodelta 1898 löytyvät hahmotelmat kahdesta kasvista, jotka ovat piirretty luonnoksen Ashburtonin kirkon sisäänkäynnin koristeellisesta holvikaarisesta päälle yhdessä Devonin Stoke Gabrielissa sijaitsevasta Fishersien kuistista. Hänen suoraan käännettyissä kasvihahmotelmissansa vain linjat ja kaaret toistuvat varjostuksen ja värityksen sijaan, korostaen kasvin muotoa ja rakennetta ennen kaikkea. Vastaavanlaiset hyvin lineaariset luonnokset ovat vertauksellisia japanilaisen perinteen mukaisien kevyiden linjatöiden kanssa.⁵⁸ Japanilaiselle tyylille tulkittiin De Fonblanquen toimesta vuonna 1863 tyypilliseksi, että siinä pyritään rakkaudella tulkitsemaan kaunista.⁵⁹ Tämä välittyi Mackintoshin kasviakvarelleissa: oleellista on aito välittäminen teoksen aiheesta ja halu tuoda se esiin arvokkaasti aiheesta riippumatta.

Japanilainen taideperinne, joka levisi 1400-luvulta alkaen Eurooppaan, mutta joka nostattiin suosiotaan erityisesti 1800-luvulla, oli peräisin helposti toistettavissa woodcut-painatuksista. Taidemediumina woodcut-painatus oli vanha perinne, jonka aikaisemmissa muodoissa kirjoista puhuttaessa teksti sekä kuvitukset olivat kaiverrettu saman puupalan pintaan; teknologian kehittyessä eri osat pystyttiin lisäämään toisiaan sivuten ja laittamaan samanaikaisesti painon läpi. Woodcut-työt olivat täten

⁵⁶ Brown, 2019, 12--13

⁵⁷ *High Victorian Japonisme*, Toshio Watanabe, Peter Lang Publishers, Bern, 1991, 131

⁵⁸ Santos, 2015, 6

⁵⁹ *Nippon and Pe-che-li; or, Two Years in Japan and Northern China*, Edward Barrington De Fonblanque, Saunders, Otley and Co. Lontoo, 1863, 135

taitavia mutta yksinkertaisia linjapiirroksia, sillä taustan poistamisella mustetela ei osunut siihen luoden epäselvää kuvaa lopputulokseen.⁶⁰ Tekniikasta johtuen japonismiin tyyli suuntautuu yhdistetään vahvasti epäsymmetrisyys sekä luonnonmukaisuus, joita Mackintosh toisti omista töissään. Japonismi oli Mackintoshin mieleen, ja hän toi sitä kotinsa sisustukseen.⁶¹

Erityisesti japanilainen tyyli, *ukiyo-e*, joka tarkoittaa “kuvia leijuvasta maailmasta”, heijastui Mackintoshin töihin.⁶² Edellä mainitun yksinkertaisen linjatyön lisäksi rauhallinen harmonisuus sekä epäsymmetrisyyttä noudattava järjestelmällisyys ilmentävät *ukiyo-et* -tyyliä. Lisäksi tyyli suuntautuu hyvin lineaariseen, missä sekä pitkien suorien, että kaartuvien linjojen kuvaava ilmaus on helposti lähestyttävä ja selkeä koristeellisuudesta ja tyyllittelystä huolimatta. *Ukiyo-en* tapa noudattaa epäsymmetrisyyttä yhdessä selkeän lineaarisuuden kanssa nostaa tilallisesti vastakohtaiset aspektit, suoran viivan ja pehmeät kaaret olennaiseen rooliin suuntauksessa yhdessä tasaisten pintojen sekä värien kanssa, joiden kautta taiteilijat pystyivät luomaan illuusion pysähtyneisyydestä yhdessä voimakkaan jännitteen kanssa.⁶³

Katsushika Hokusain *Boy Viewing Mount Fuji* vuodelta 1839 kuvaa huilua soittavaa poikaa istumassa jyrkänteen yli kurottuvan puunrungon notkossa katsoen kohti Fuji-vuorta. [Kuva 9] Pajun puunrunko halkoo kuvan vasemmasta alakulmasta kasvaen kohti oikeaa yläkulmaa, jakaen kuvan kahtia orgaanisesti. Pajun rungon linjan rosoisuus imitoi orgaanista materiaa mutta erottuu selkeästi taustasta. Roikkuvien lehtien sumu ei estä katsojaa näkemästä oksia yhtä yksityiskohtaisesti kuin alemmaa runkoa, ja puun alla syöksyvä joki on kuvattu selkein ja rytmikkäin linjoin. Taustalla kohoava pyhä vuori Fuji, joka on Japanin korkein vuori, tasapainottaa muuten pajun avulla oikealle painottuvan kuvan ja toimii sen vastapainona kuvan vasemmassa yläreunassa, leviten kohti oikeaa alakulmaa. Kuvassa epäsymmetrisyydestä huolimatta on tasapaino paitsi visuaalisesti mutta se myös onnistuu luomaan kontrastin jännitteen sekä seesteisyyden välillä. Korkeuksiin kohoava lumihuippuinen tulivuori, joka on kuvattu neutraalein ja maanläheisin värein tuo kuvaan pehmeän tasapainon kuohuvalle joelle. Joki tiivistää maalauksen luomaa tunnelmaa ja nämä kaksi elementtiä erottava paju korostaa niiden välistä jännitystä.

Kuvan halkaiseminen kautta haettua jännitettä ilmenee myös muun muassa edellä mainitussa Mackintoshin akvarellissa *Chickory* [Kuva 7], jossa yhden sikurikasvin varsi taittuu kuvan poikki kolmen muun varren yli. Suorien ja kaarevien linjojen kerrostuksellisuus on hyvin kaksiulotteinen,

⁶⁰ Blunt, Stearn, 1950, 31

⁶¹ Robertson, 1995, 54

⁶² *Vincent Van Gogh – Tortured Genius*, 50 Minutes, Primento, 26.11.2018, 26

⁶³ David Bell, 6, 9

jolloin katse ohjautuu väistämättömästi suurten kukintojen kautta kahden päävarren muodostamaan keskinäiseen kontrastiin. Taittuva varsi muodostuu viidestä linjasta, jotka seuraavat toisiaan lojallisti iskeytyy piikikkääseen mutta kukattomaan varteen kuvan vasemmassa reunassa ja pysähtymisen sijaan hyödyntää sitä kasvaakseen ylöspäin muuttaen suuntaansa yllättävämmiin kuin varren alussa tapahtunut hento kaareutuminen. Yksinkertainen ja kaksiulotteiselta vaikuttava linjatyö, jota on kevyin ja tarkkaan valikoidun akvarellivärein syvennetty, reagoikin ympäristöönsä tuoden teokseen kolmiulotteisuutta. Hokusain maalaus myös hyvin kaksiulotteinen valikoivan varjojen käytön sekä saman sävyisen värimaailman takia. Kuten Hokusain puunrungon kohdalla, Mackintoshin kuvaama kasvin pehmeys ja kasvamisen orgaanisuus on jännitteessä suorien linjojen kanssa, jotka pystyvät vaikuttamaan kuvattuun kasvuun. Mackintosh tuo teoksessaan ilmi kasvien elollisuuden ja niiden tavan reagoida ympäristöönsä ehdottomasti ja mukautuen. Kuvaa tarkasteltaessa vasemmanpuoleisen varren absoluuttisuus mykistyy mutta suhteutettuna alkuperäiseen ympäristöönsä ja kuten Mackintosh sen näki, sikurikasvin suunnanmuutos vaikuttaa pikemminkin luonnolliselta kuin pakotetulta. Mackintosh maalasi ja piirsi sen, mitä näki eikä pakottanut kuvaan konfliktia.

Hokusain *Pumpkin Vine and Horsefly* [Kuva 10] noin 1825–33 (Freer Gallery of Art) kuvastaa maalauksen oikeasta reunasta kohti vasenta reunaa ulottuvaa kurpitsan köynnösvartta hevosparman laskeutuessa vasemmanpuoleisimmalle lehdelle. Kuva on yksinkertainen ja sen taustan negatiivinen tila nostaa kuvatut elementit etusijalle. *Ukiyo-e* -taiteilijat suosivat pinnallista ja matalaa tilankäyttöä sommitteluissaan, jolloin taustana saattoi olla myös vain tasainen väri taikka se saattoi puuttua kokonaan, kuten *Pumpkin Vine and Horsefly* kohdalla. Tällöin kuvaan nousee *ukiyo-e* -nimen mukainen leijuva tila, joka korostaa kurpitsanköynnöksen sekä parman irtautuneisuutta kontekstista. Kuitenkin luonnonmukainen kasvutapa ja parman kiivaasti liikkuvat siivet palauttavat siihen orgaanisuutta, kuin kuvan elementit olisivat odottamatta irrotettu alkuperäisestä ympäristöstä.

The Grey Iris (n. 1922–1924) [Kuva 11] toistaa teemaa todellisuudesta nostetusta usean esineen välisestä vuorovaikutuksesta ja Pamela Robertson, joka toimii The Hunterian Art Galleryn vanhempana kuraattorina, mikä omistaa suuren osan Mackintoshin teoksista, mukaan lukien kasviaiheiset akvarellit ja piirrookset, kutsuu sitä Mackintoshin emotionaalisesti intensiivisimmäksi asetelmamaalaukseksi.⁶⁴ Kyseinen akvarelli on pitkälle viimeistelty asetelmamaalaus, jonka neljä elementtiä nostavat heijastuksen maalauksen edustalle kirjaimellisen aiheen rinnalle. Mackintosh maalasi kyseisen maalauksen muutettuaan Lontooseen Glasgow'sta, jossa hän joutui elättämään itsensä perinteisten kukka-aiheisten asetelmamaalauksen ja akvarellien kautta ennen muuttoaan etelä-

⁶⁴ Charles Rennie Mackintosh – *Art is the Flower*, Pamela Robertson, Harry N. Abrahams, Inc., Publishers, New York, 1995, 65

Ranskaan vuonna 1923, pian tämän maalattua *The Grey Iris* -akvarellin. Maalauksen taka-alalla on hyvin koristeellinen, japanilainen Imari-kannu, jossa on kuvattuna muun muassa pioni sekä pohjaa kiertää lumpein koristeltu vesielementti. Imari-keramiikka oli hyvin suosittua Britanniassa 1800-luvulla ja todistaa japanilaisen kulttuurin suosion yltäneen arkisiin käyttöesineisiin.⁶⁵ Kannun kahva on värikäs groteski käärmemäinen olento, korostaen kannun eksoottista luonnetta; sen kaareva muoto toistaa myös iiriksen varren kaartaa täydellisesti. Suhteessa keskellä kuvaa sen alareunassa sijaitsevaan maljakkoon, johon yksittäinen iiris on asetettu, sekä sen oikealla puolella olevaan kulhoon, kannu on hyvin koristeellinen muiden elementtien pelkistettyyn suunnitteluun sekä toistavaan värimaailmaan.

Maljakossa oleva iiris, joka myös edustaa lilan ja harmaan eri sävyjä maljakon sekä kulhon kanssa, uppoaa taustaan Mackintoshin leikkiessä sävyillä, varjoilla ja heijastuksilla. Katsojan huomio täten kiinnittyy taustalla olevaan valkopohjaiseen kirjavaan kannuun, siirtäen pääpisteen etualalla olevasta kasvista siihen. Tästä huolimatta taustaa ei ole kohdeltu tyhjiönä negatiivista tilaa vaan mahdollisuudella kokeilla tekstuureita ja varjoja, värin ollessa roiskemainen paikoitellen, keskittyen pääasiassa kuvattujen esineiden ympärille lähes sädekehämäisesti.

Maalaus eroaa aiemmasta Mackintoshin kasvi aiheisestä akvarellituotannosta paitsi viimeistelyn tasolla mutta myös kuvattu leikkokukka, iiris, on perinteisen viljelty kasvi sen esteettisen arvon perusteella. Tämä poikkeaa Mackintoshin tavasta luonnostella sekä maalata pääasiassa luonnonvaraisia kasveja, joita saattoi löytää tämän elinympäristöstä tai sen lähipiiristä. Kuitenkin negatiivisen tilan absoluuttisuus sen tumman sävyn kautta, joka imee itseensä kaiken esineistä heijastuvan valon, on tyypillistä Mackintoshin kasviakvarelleille, ja toistaa samaa teemaa Hokusain *Pumpin Vine and Horsefly* -teoksen kanssa. Kasvin läsnäolo tuntuu vastentahtoiselta, ja sen viljelty luonne tuo kuvaan ahdistusta. Mackintoshin ymmärrys kukintojen tuomasta elämänilosta ei välity iiriksestä vaan pikemminkin kannun dramaattisesta koristelusta, jossa orgaaniset muodot kiemurtelevat ja ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa.

Pumpin Vine and Horsefly -teoksessa [Kuva 11] Hokusai on kehystänyt kasvin ja paarman ylä- ja alapuolelta, juurruttaen ne siihen tilaan. Nauhamainen kehys on koristeellinen ja sen kaartuvat linjat toistavat kurpitsaköynnöksen orgaanisia muotoja; kyseinen kuvio kulkee läpi kääron paitsi nauhana taustapaperilla kuvan takana, paspatuurissa. Mackintosh leikittelee kehysten ja taustan käyttämisellä kuvattujen esineiden sitomiseen kuvattuun hetkeen muun muassa tämän teoksissa *Peonies* [Kuva 12] ja *White Roses* [Kuva 13] vuodelta 1920. Horisontaaliset voimakkaasti aaltoilevat linjat ovat yhdistelmä japonismista poimittua kehyksen käyttöä teoksessa mutta toistavat art nouveauille tyypillistä vahvoja

⁶⁵ Brown, 2019, 178

ja kaarevia linjoja. Aaltoilevuus tuo kuvaan vertikaalisen aspektin, joka ilmenee vahvasti paitsi art nouveaussa mutta myös Mackintoshin kasviakvarelleissa.

Laaja valikoima luonnonvaraisia ja arkipäiväisiä kasveja Mackintoshin luonnoksissa sekä akvarelleissa näyttävät tämän ennakkoluuloton lähestymistapa tavallista kohtaan. Blunt ja Stearn ohjeistivat botaanisia aiheita tutkivaa taiteilijaa seuraavasti:

*And do not scorn even the commonest and most vulgar flowers provided that they have some element of beauty in rhythm, proportion, texture or colour.*⁶⁶

Kyseinen ajatusmalli nousee vahvasti esille Mackintoshin kasviakvarelleissa, joissa aiheen sijaan korostuvat kasvin muoto sekä linjat. Luonnosmaiset akvarellit nojautuvat näihin kahteen elementtiin, jolloin harkittu värien käyttö nostaa niiden taidokkaan käytön esille piilottamisen sijaan. Mackintosh arvosti täten kasvien konkreettista sisältöä sekä mahdollisuutta niiden tutkintaan varsinaisen ekonomisen tai sosiaalisen arvon sijaan. Vastaava ajatusmalli nousee esille japonismia tutkaillessa, jossa *iki*, rehellisyys, suoruus ja maailmanväsynyt hyväksyntä, on ukiyo-e -tyylin ytimenä. Banaali tulisi kohdata arvokkaana lähteenä taiteelle ilman moraalista tuomitsemista, joka esiintyy tyypillisesti länsimaisessa kulttuurissa ja täten heijastuu myös taiteeseen.⁶⁷ Jokapäiväinen tuttu ei menettänyt arvoaan poikkeuksellisuudestaan huolimatta, jonka ansiosta esimerkiksi Hokusai onnistui kuvaamaan poikaa istumassa puunvarrella kesken askareittensa samantasoisella kunnioituksella, kuin hän kuvaisi yhteisön etuoikeutetuimpia. Aiheen arkisuus ei poista kuvissa esiintyvää hienostuneisuutta ja itsearvoa vaan pikemminkin korostavat niitä.

Japanilainen botaaninen taide, vaikka omaakin samankaltaisuuksia Mackintoshin kasviakvarelleihin, sillä vaikka viktoriaanisessa Britanniassa kasveihin yhdistettiin laajojakin merkityksiä, oli Japanissa tämä eri mittakaavassa. Siellä kukat oli nivoutuneet yhteen monimutkaisinkin menetelmin kirjallisuuteen ja perinteeseen, mutta myös ihmisluontoon. Vaikka Mackintosh kiistattomasti nauttikin symboliikan hyödyntämisestä taiteessaan, oli se rajoittunut sen koristeellisuuteen ja tyyllittelyyn. Japanilaisessa maalauksessa koristeellisuus saavutettiin monin eri keinoin, jotka olivat verrattavissa luonnollisempia valintoja: kuvatun rajaus, epäsymmetrinen asettelu sekä tyyllittely ovat manuaalisempia suhteessa Mackintoshin kynän ja akvarellien itsensä yli leikkaaviin linjoihin.⁶⁸

⁶⁶ Blunt, Stearn, 1950, 4

⁶⁷ Bell, 11-12

⁶⁸ Roberts, 1995, 55

3.5 Symboliikka ja viktoriaaninen kasvien kieli

Mackintosh, joka uskoi kasvien symboliikkaan, näki lehtien ja varren vihreänä tukena kukinnalle vahvasti symboloivana. Kasvien ja erityisesti kukintojen sisäinen voima on Mackintoshille olennainen uskomus, jonka vakaumuksellisuus vaikutti tämän mittavaan kasviaiheisten akvarellien kokoelmaan.⁶⁹ Työskennellessään yhdessä Margaretin, Francesin sekä Herbert MacNairin kanssa, symboliikka oli keskeinen osa heidän taidettaan, mikä ilmenee heidän yhdessä tuottamissa mystisissä, vaikeasti määriteltävissä akvarelleissa vuoteen 1900 asti. MacNair myöhemmin totesi seuraavaa ryhmän aiemmasta tuotannosta, että *"not a line was drawn without purpose, and rarely was a single motif employed that had not some allegorical meaning"*.⁷⁰ Mackintosh pyrki teoksillaan löytämään työn ja aiheen sielun, mutta myös koki itse työskentelyn sielua kasvattavana ja kehittävänä tekona. Hänen kiinnostuksensa siitä voimasta, joka ohjaa kyseistä kasvua, heijastui mysteerisinä tulkintoina tuntemattomasta. Fantastiset sävyt varsinkin Glasgow Four -aikaisissa akvarelleissa hakivat käsitystä määrittämättömästä. Tunnettu teosofi Helena Blavatsky, jota Mackintosh opiskeli, totesi tästä tuntemattomasta ohjaavasta voimasta seuraavasti:⁷¹

*"For this vital Force, that makes the seed germinate, burst open and throw out shoots, then form the trunk and branches, which, in their turn, bend down like the boughs of the Aswattha, the holy Tree of Bodhi, throw their seed out, take root and procreate other trees—this is the only FORCE that has reality . . . as it is the never-dying breath of life."*⁷²

Tämä syvemmän tarkoituksen hakeminen on mahdollinen viittaus Mackintoshin ymmärrykseen symboleista sekä vertauskuvista. Mackintoshin halu etsiä ja löytää teoksistaan julkiasun ja olemuksen alta löytyvän sielun heijastui tämän elämäkatsomukseen suoraan ja hän koki sen olevan parhaiten esillä symbolisen valaistuksen runollisuuden kautta. 1800-luvun viimeisellä vuosikymmenellä ja seuraavan vuosisadan alussa Skotlannin taidemaailmassa vallitsi eräänlainen henkinen ilmapiiri, ja useat vaikutusvaltaiset kirjailijat ja taiteilijat jakaantuivat eri ajatuskuntiin. Hengellinen, teosofinen sekä ruusuristoläiset vakaumukset nousivat johtaviksi koulukunniksi, vaikka syvyys ja absoluuttisuus vaihteli yksilökohtaisesti. Erityisesti teosofisuus vaikutti Glasgow Fourin jäsenistössä ja Glasgow'sta muuttaessaan pois myöhemmin Mackintosh pelkäsi sen leiman mahdollisia vaikutuksia kyseisten ajatussuuntien tehdessä tilaa huomattavasti käytännöllisemmälle ja loogisemmalle ajattelumallille.⁷³

⁶⁹ Crawford, 26, 29

⁷⁰ *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, Thomas Howarth, Routledge and Kegan Paul, London, 1977, 19

⁷¹ Senior, 2002

⁷² *The Secret Doctrine, the Synthesis of Science, Religion and Philosophy*, 2:589, Helena Blavatsky, 1888

⁷³ Senior, 2002

Historioitsija Timothy Neat, kokee filosofisten hengellisyyteen ja sielulliseen liittyvät ajatukset välittyvät taiteeseen:

*“There was a revival of the belief in the ‘cosmic character’ of art: a belief that the making of art and the viewing of art should be, above all, a spiritual quest.”*⁷⁴

Glasgow’n nelikon ideat ja inspiraatiot saivat pitkälti vaikutteita kyseisistä ajatuskunnista, korostaen symbolisen tulkinnan olevan olennainen Mackintoshin teoksia lähestyessä.⁷⁵ Mackintosh ei itse henkilökohtaisesti sitoutunut niin sanottuun satumaailmaan yhtä uskollisesti kuin tämän vaimo taikka lanko mutta näin tehdessään Mackintoshin fantastiset elementit olivat voimakkaammat kuin heidän. Keltismi ja siihen liittyvä perimätieto yhdessä sielun etsimisen kanssa ruokkivat Mackintoshia luomaan vääristyneitä sekä pidennettyjä hahmoja sekä malleja, jotka ovat venytetty orgaanisen muodon kestävyuden rajalle.⁷⁶ Tämä fantastinen elementti esiintyy hänen kasviaiheisissa akvarelleissaan art nouveau pitkissä ja kaartuvissa linjoissa sekä koristeellisessa arkipäiväisten elementtien tulkinnassa.

Ajatus tiedon puusta ja sen symboli pyhän ja salaisen tiedon lähteenä kiehtoi Mackintoshia; taikausko sekä perimätiedon mukana kulkevat näkemykset ovat vahvasti sidonnaisia luontoon ja sen elementteihin. Pitämillään luennoilla Mackintosh, joka itsekin oli arkkitehti, viittasi aktiivisesti myytteihin arkkitehtuurista puhuessaan, lainaten englantilaisen arkkitehdin W. R. Lethaby:n teoksesta *Architecture, Mysticism and Myth*, joka julkaistiin vuonna 1892. Teos käsittelee kosmista symboliikkaa, jossa puu, eliönä sekä metaforana, on sekä maailmankaikkeuden symboli että rakennuksen perusmuoto ytimeltään. Täten elämän puusta tulee symboli inspiroivalle arkkitehtuurille, joka haastaa perinteisen utilitaarisen näkökulman rakennussuunnittelussa.⁷⁷

Lethaby viittaa tekstissään useisiin eri kulttuureihin sekä aikakausiin, ja käsittelee muun muassa buddhalaisuutta sekä sen tuomaan sielullisuuteen elollisessa. Mackintoshin tarve ja halu saada taiteen kautta kuvaamiensa henkilöiden ja kasvien sielu esiin katseelle heijastaa kyseistä ajatusmallia. Lethaby argumentoi, että symbolin sekä todellisuuden välillä on suhde ja toiminta: ajatukset ja ideat siirtyivät toiselta toiselle, kunnes symboliikan monimutkaisuus kasvoi ja vain harvat rakennukset ja rakennelmat kantoivat symbolista arvoa.⁷⁸ Teos rakentaa esimerkkien kautta rakennuksen, jonka jokaisella osalla on symbolistinen arvo. Mackintosh luo vastaavanlaisen konstruktion kasviaiheisten

⁷⁴ *Part Seen, Part Imagined: Meaning and Symbolism in the Work of Charles Rennie Mackintosh and Margaret Macdonald*, Timothy Neat, Canongate Press, Edinburgh, 1994, 23

⁷⁵ Senior, 2002

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ *Architecture, Mysticism and Myth*, Lethaby, W. R., Macmillan & Co., New York, 1892, 35

akvarelliensa kohdalla verratessaan kasvin varteen kantavana tukena, ja vihreän lehden symboloivan elämää. Kukinnat olivat tärkeä kuvata elämänsä voimissa mahdollisuuksien mukaan kehityksen eri vaiheissa taikka kukinnan ollessa suurimmillaan, sillä kukinnat toimivat henkilön taiteellisena sisimpänä. Mackintoshin mukaan juuri kukintoihin kulminoitui elämä ja inspiraatio, joiden kautta henkilö oli paitsi yhteydessä elämänvoimaansa mutta saattoi löytää sen.⁷⁹

Tiedon puu ja elämän puut ilmenivät toistuvasti Mackintoshin töissä, esimerkiksi tämän luonnoksissa sekä pidemmälle jalostettuna konseptina art nouveauun tyyliä noudattavassa Glasgow School of Artin sisäänkäynnin yläpuolelle veistetty kohokuva kuvaa kahta neitoa suojelemassa keskeistä puuta, joka toimii tunnuksena puun molemmille muodoille. Symboliikka, erityisesti kasvillisuuteen liittyvä, kuului olennaisesti Mackintoshin repertuaariin.⁸⁰ Arkkitehtuurilliset arvot ja näkemykset kulkivat vahvasti Mackintoshin mukana muihin medioihin, sillä hän uskoi tasa-arvoiseen arviointiin näiden välillä.

“You ask how you are to judge architecture? Just as you judge painting or sculpture form, color, proportion, all visible qualities—and the one great invisible quality in all art, soul.”⁸¹

Tämä kääntyi myös hänen akvarelleihinsa, sillä symbolismi tunkeutui kaikkiin hänen töihinsä, pois lukien tämän elämän loppuvaiheessa tehdyt kasvi- ja maisema-akvarellit, jolloin hän maalasi, mitä näki entistä pyyteettömämmin. Kasveihin erityisesti 1800-luvulla sekä 1900-luvun alkupuolella liittyy vahvasti viktoriaanisen aikakauden, joka määrittellään kuningatar Victorian hallitsijakauden mukaan vuodesta 1837 vuoteen 1901 kestäneenä aikana, ymmärrys kasvien symboliikasta.⁸² Tämä käsitys on erityisen sidonnainen kasvien kukintoihin ja vaikka viktoriaaninen aikakausi päättyikin ennen Mackintoshin tuotannon loppumista, on huomioitava ideoiden, asenteiden ja näkemysten hidas muuttuminen. Vaikka kukkien kieli, tai *the language of flowers*, onkin vahvasti yhdistetty juuri viktoriaaniseen aikakauteen, ei se ole konseptina yhtä nopea kuolemaan kuin monarkin elämään sidottu aikakausi. Aikakautta määritti muutkin aspektit kuin vain kuningatar Victoria, kuten kaupungistuminen ja työläisten elintason muutos, korostaen yli kuusikymmentä vuotta kestäneen ajanjakson olleen vaikuttava pitkäkanteisin seurauksin, jolloin uudet innovaatiot valtasivat alaa, luokkaerot kasvoivat entisestään ja naapurivaltio Irlanti kärsi nälänhädästä.⁸³

⁷⁹ Billcliffe, 1979, 13; Davidson, 22

⁸⁰ Senior, 2002

⁸¹ Ibid.

⁸² *The working classes and the poor*, Liza Picard, The British Library, 14.10.2009

⁸³ Ibid.

Mackintosh maalasi kasviaiheiset akvarellinsa botaanisella tarkkuudella osoittaen kiinnostusta ja tietoisuutta tieteellistä kuvantamista kohtaan. Valtaosa tämän maalauksista kuuluu ranunculaceae, plantaginaceae, brassicaceae tai rosaceae -sukuihin, painottaen kukkivia lajeja, osoittaen joko henkilökohtaista mieltymystä tiettyjä kasveja kohtaan tai elinympäristön aiheuttamaa rajausta.⁸⁴ Plantaginaceae-sukuun kuuluva sormustinkukka esiintyy Mackintoshin hiilikynäluonnoksissa nimellä *Foxglove* (1895), [Kuva 15] jossa hän perehtyy jaksolliseen rakenteeseen hyvin arkkitehtuurillisesta näkökulmasta. Lähes matemaattinen tapa lähestyä orgaanista elementtiä kuvastaa Mackintoshin kohdalla tämän harjoittamien taiteen alalajien osittaista päällekkäisyyttä sekä ristiin hyödyntämistä. Sormustinkukka on Mackintoshille tyypillisesti kuvattu useasta eri kuvakulmasta ja sen alanurkasta löytyy kuvan informaatiot kehystetystä laatikosta; kasvin nimen, foxgloven, F-kirjain sekä Arranin saaren kylän, Corrien, E-kirjain ovat osana kehystä tyyliteltysti pidennettyjen horisontaalisten viivojen kautta. Kyseinen teos on aikainen kasviluonnos, jonka kohdalla Mackintosh vielä hakee tyyliteltyä tapaa signeerata teos ennen asettumistaan yksinkertaiseen suorakaiteeseen, jonka sisälle asettaa tiedot. Tämä näkyy myös siitä, että hän on lyhentänyt nimensä myöhempien nimikirjainten sijaan CHAS R MACKINTOSH.

Robertson toteaa, että *Foxgloven* (1895) vasemman alalaidan motiivi, jossa kasvin varresta symmetrisesti lähtevät lehdet ja toiden varressa oleva nappu, ovat ilmentymä etelä-Kensingtonissa, Lontoossa olleen Central Schoolin ideologisista opetuksista piirtämisessä. Koulussa piirtäminen oli rikottu vahvasti osiin, kuten muut taiteenlajit, jotka läpäistyään oppilas sai piirtää luonnosta. Mackintosh noudatti tätä tarkkaa rutiinia omassa piirtämisessään yli kymmenen vuoden ajan vuodesta 1883 alkaen, mikä ilmenee *Foxgloven* suunnitelmallisuudesta. Yksikään vedos ei ole harkitsematon vaan pikemminkin pitkällisen tutkailun tulos, mikä tekeekin teoksesta hyvin lineaarisen.⁸⁵

Sormustinkukka on herkästi leviävä myrkyllinen kasvi, jonka kasvupaikat ovat laajat ja monipuoliset. Se ei tarvitse syvää maannosta selvitäkseen vaan pärjääkin niin kivikossa, kivimuurien varrella sekä nurmialueilla metsäaukioilla, tehden siitä odotetun lisän Mackintoshin, joka kunnioitti arkipäiväisyyttä, teosluetteloon. Englanninkielinen nimi foxglove tarkoittaa ”ketun hansikasta”, viitaten uskomukseen, että ketut käyttivät kellomaisia kukintoja käpäleidensä päällä öisillä ryöstöretkillään vältelläkseen kiinni jäämistä. Kasvin tieteellinen nimi, *Digitalis*, viittaa sormiin ja tarkoittaa ”sormen kaltaista”, johon suomenkielinen nimi viittaa. Skotlannissa kasvi nähtiin olevan noitien suosiossa, mistä johtuu Skotlannin puolella, lähellä Englannin rajaa sijaitsevalla alueella, jota

⁸⁴ Santos, 2015, 2

⁸⁵ Robertson, 1995, 10-12

kutsutaan nimellä ”the Borders”, käytettävä termi ”witches’ thimbles” eli ”noitien sormustin”.⁸⁶ Kasvia pidettiin läpi Skotlannin merkinä noituudesta tai noitien läsnäolosta, ja Sir Walter Scott mainitsee kasvin arthuriaaniseen legendaan viittaavassa runossaan *The Lady of the Lake* vuodelta 1810:

Foxglove and nightshade, side by side,

Emblems of punishment and pride,

Grouped their dark hues with every stain

The weather-beaten crags retain.

*With boughs that quaked at every breath*⁸⁷

Runon tumma- sekä uhkaavasävytteisyys tuovat ilmi sormustinkukkaan liittyvien negatiivisten konnotaatioiden arkipäiväisyyden. Asenteet juontuivat paitsi taikauskosta sekä perimätiedosta, että kasvin myrkyllisyydestä, joka saattoi aiheuttaa huonoa oloa ja mahavaivoja. Lisäksi viktoriaaninen kulttuuri ylläpiti vahvasti kasvillisuuteen liittyviä uskomuksia, jotka syntyivät muun muassa oletuksista kasvin ulkomuodosta. Sormustinkukkaan liitettävä ylpeys on paitsi perisynti kristinuskossa, se on myös viittaus kasvin korkeaan ja kapeaan muotoon: se kohoaa muun kasvillisuuden yläpuolelle kukkimaan loistavin värein ja houkuttelee luokseen mehiläisiä ja muita hyönteisiä. Kasvi kasvaa lähes keihäsmäisesti jopa puolentoista metrin korkeuteen, välittäen ylevää mielikuvaa. Kukintoja kasvilla voi olla neljäkymmentä, ja onkalomaiset kukat tuijottavat takaisin kuin uhmaten. Tämä on siunannut lapsen vielä yhdellä nimellä: ”deadmen’s bells” eli ”kuolleiden miesten kellot”.⁸⁸

Viktoriaanisessa kasvien kielessä sormustinkukka symboloi arvoituksia ja salaisuuksia, mahdollisesti viitaten kansantarujen ketun juonittelevaan luonteeseen sekä arvoitukselliseen olemukseen. Viktoriaanisessa uskomuksessa myös Skotlannin ulkopuolella kasvi on yhdistetty noitien lisäksi keijuihin Brittien saarten tarustossa, sillä keijujen tai haltiakansan uskottiin piiloutuvan sormustinmaiseihin kukintoihin. Lapsilla oli tapana kurkistaa kukintoihin sisälle etsiessään keijuja ja kasvin poimiminen oli syvästi kiellettyjä, sillä sen uskottiin tuovan huonoa onnea. Kasvin keräämisen pelättiin ryöväävän keijuilta heidän kotinsa, jotka kostoksi kiroaisivat poimijan; todennäköisesti

⁸⁶ *The Brief Life of Flowers*, Fiona Stafford, John Murray, London, 2018, 114-115

⁸⁷ *The Lady of The Lake*, Sir Walter Scott, Bart., ed. William J. Rolfe, Boston, 1883

⁸⁸ Stafford, 2018, 115-116

taikausko juontuu kasvin myrkyllisyydestä ja sillä oli tarkoitus hillitä innokkaita tutkijoita, sillä pahimmillaan nautittuna sormustinkukka voi aiheuttaa kuoleman.⁸⁹

Ruusut toistuivat Mackintoshin töissä useasti. Ne ovat läsnä yksinkertaisiksi tyylliteltyinä tämän lasimaalauksissa sekä akvarellitöissä, jotka eivät ole suoraan kasviaiheisiä, toimien motiivina läpi Mackintoshin tuotannon. Esimerkiksi maalauksissa *Part Seen Part Imagined* (1896) ja *Fairies* (1898) [Kuva 16] tämä tyyllitelty ruusu ilmenee motiivin lailla. Lisäksi Margaretin siskon, Frances MacDonaldin, teoksessa *The Choice* (1886) esiintyy kyseinen motiivi sekä esimerkiksi Hill Housen oleskeluhuoneen tapeteissa, Meister der Innen-Kunst –portfolion kannessa vuosilta 1901–2 sekä Mackintosh Houseen suunnitellun tuolin sabluunassa, jonka on suunnitellut todennäköisesti Mackintoshin vaimo Margaret. Glasgow Fourin ulkopuolella motiivi on esiintynyt myös esimerkiksi Talwin Morrisin (1865–1911) noin vuonna 1900 suunnittelemassa kaapin koristelussa, missä osana metallipaneelia tyylliteltyt ruusunnuput ympäröivät yksinkertaistettuja ja suoraan eteenpäin katsovia naisen kasvoja.⁹⁰ Kyseinen yksinkertaiseksi tyyllitelty ruusu ei siis ole omintaan ainoastaan Mackintoshille vaan on tyypillistä laajempaa tyyllisuuntausta, joka identifioituu Mackintoshiin, vaikka onkin laajassa käytössä art nouveau'n Glasgow'ssa.

Kyseinen tyyllitelty ruusu esiintyy poikkeuksellisesti Mackintoshin kasviakvarelleissa noudattaen vahvasti yksinkertaisien linjojen kautta rakennettua tavaramerkkiä; *Roses on a Chequered Ground*, 1915 [Kuva 17] on poikkeuksellinen muihin kasviaiheisiin akvarelleihin verrattuna, sillä se imitoi vahvasti Mackintoshin muuta tuotantoa ja erkanee botaanisesta uskollisuudesta tulkinnassa. Teoksena se on illuusiomainen ja leikittelee perspektiivillä, päästen suhteellisen viimeistelyyn pisteeseen, vaikkakin Mackintoshin kasviakvarelleille tuttu harkittu keskeneräisyys näyttääkin tässä kohtaa tahattomalta. Shakkiruutumainen tausta on muutamaa ruutua vaille valmis ja värit epätasaisen armottomat, jopa valuvat. Ruusu on esillä myös Mackintoshin teoksessa *Roses* (1916), joka yhtä lailla poikkeaa perinteisistä kasviakvarelleista huolellisella värinkäytöllä ja viimeistelyllä, vaikka luonnosmainen ilme säilyy. Kasvin orgaaninen, alaspäin suuntautuva muoto viittaa myös suoraan tarkkailuun luonnosta. Useat eri kuvakulmat lehdistä juurruttavat kuvan kollaasimaiseen perinteeseen, jonka kanssa Mackintosh myös leikitteli.

Ruusujen kasvun sisäinen kontrasti, joka heijastuu itseään vasten, on voimakas: talvisin lehdettömät puskat ovat lähes huomaamattomat muun kuolleen ruskean keskellä, vaatimattomasti odottaen kesää, jolloin ruusun kukintojen kirjo ja mahtavuus täyttää pensaat ja lisää ulottuvuutta jokaiseen puutarhaan

⁸⁹ *Floriography: An Illustrated Guide to the Victorian Language of Flowers*, Jessica Roux, Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 2020, 76

⁹⁰ Brown, 116-117

ja tienpientareeseen. Skotlannin kansallisbardi Robert Burnsian mukaan ruusuissa piilee tästä huolimatta oletamus saavuttamattomuudesta erityisesti suhteessa rakkauteen, kenties johtuen kauniiden kukintojen alla piilevistä piikeistä varressa.⁹¹ Ruusut ovat useissa kulttuureissa läheisesti yhdistetty rakkauteen ja toimii sen symbolina läpi historian, ja Burns tutkiskelee tätä runossaan *Red, Red Rose*, todeten, että ”*O my Luvie is like a red, red rose, / That’s newly sprung in June*”, viitaten rakkautensa syvyyteen.⁹² Ruusut viittaavat nimenomaan rakkauden lähettiläänä toimimiseen, ensirakkauteen (malvanvärinen), ujoon tai kainoon rakkauteen (vaaleanpunaisen ja punaisen eri sävyt), rakastumiseen (keltainen ruusu) sekä rakkauteen yleisellä tasolla; esimerkiksi äidinrakkauden kohdalla leskenlehti, kuolemattoman rakkauden kohdalla violetti tulppaani sekä ikuisen rakkauden kohdalla appelsiinin kukka, korvaavat ruusun.⁹³

Ruusun väri viittaa viktoriaanisessa kielessä läheisyyden ja kiintymyksen tasoa, valkoinen edustaa viatonta rakkautta, kun taas vaaleanpunainen oli kukoistavalle romanssille. Syvän punainen ruusu, johon Burns viittaa, oli intohimon symboli, ja erityisen voimakkaan väriset ruusut olivat usein pitkälle jalostettuja.⁹⁴ Hennommat värit esiintyivät luonnossa todennäköisemmin, joten Mackintoshille oli luonnollisempaa kuvata niitä akvarelleissaan. Täten *Roses* -akvarellin (1916) hento vaalea sävy on korostanut viattomuutta ja nuoruutta Mackintoshin asuessa ja maalatessa Walberswickissä, jossa hän koki olevansa onnellisimmillaan. Kyseinen aikakausi nähdään eräänlaisena parantavana jaksena Mackintoshin elämässä ja tällöin tehdyissä kasviakvarelleissa toistuu vahva tyylyttely.⁹⁵

3.6 Kollaasit

Kollaasimaisuus esiintyy vahvasti Mackintoshin luonnoslehtiöissä, joita hän kantoi aina mukanaan.⁹⁶ Hänen tapansa käyttää luonnoksia useita vuosia myöhemmin niiden toteuttamisesta ylläpiti vanhojen hahmotelmien elämänkaarta ja piti luonnoslehtiöitä tärkeässä roolissa Mackintoshin taiteen toteutuksessa. Hahmotelmien pitkä elämänkaari ja jatkuva hyötykäyttö mahdollistivat paitsi päällekkäisen käytön myöhempien kiinnostusten kohteiden ja tyylien rinnalla mutta myös kollaasimaisen yhdistelyn. Tarkasteltaessa esimerkiksi *Studies in Stoke Gabriel and Ashburton* -nimistä (1898) luonnosta, jossa Mackintosh on yhdistänyt hahmotelman kahden sivun läpi

⁹¹ Stafford, 2018, 98

⁹² *A Red, Red Rose*, Robert Burns, 1794. Scottish Poetry Foundation, <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/red-red-rose/>, 2018

⁹³ *Flowerpaedia: 1000 flowers and their meanings*, Cheralyn Darcey, IPG, 2017, 111-120

⁹⁴ Roux, 2020, 157

⁹⁵ McKean. 2000, 84-86; Robertson, 1995, 39

⁹⁶ *Ibid.*, 132; Billcliffe, 1977, 11

ulottuvasta, kuin valoa ja taivasta kohden kasvavista kahdesta kasvista paitsi Englannin Devonin Stoke Gabrielissa sijaitsevasta Fishersien kuistista kanssa mutta myös Ashburtonin kirkon koristeellisen holvikaarisen sisäänkäynnin päälle.

Kollaasit perimiltään yhdistävät kaksiulotteisia arkipäiväisiä kuvia, lisäten teokseen syvempää ja abstraktimpaa ulottuvuutta. Mackintoshin kohdalla kollaasit ovat sekoitus luonnoskirjojen jatkuvaa uusiokäyttöä ja mukana kulkemista sekä motivaatiota tutkia kasveja mahdollisimman monesta eri näkökulmasta tallentaen ne botaanisen tarkasti. Useat kuvat sisältävätkin erityisesti kukinnoista erilaisia tulkintoja eri kuvakulmista mutta myös kukinnan kehitysvaiheista, viitaten kasvilla olleen useita kukkia sekä nappuja tai Mackintoshin palanneen kasvin pariin toistuvasti. Esimerkiksi *Iris Seed, Walberswick*, vuodelta 1915, [Kuva 18] toistaa aiemmin keskusteltua päällekkäisyyttä, mikä on Mackintoshin tyylille ominaista mutta myös ehdottaa, että tämä saattoi palata teoksiensa pariin useaan otteeseen, ennen valmiiksi saattamista. On mahdollista, että hän tutkaili kasvia useiden päivien, ellei viikkojen, ajan, mikä johti kerrostukselliseen tulkintaan.

Myöhemmässä vaiheessa Mackintosh alkoi tekemään myös toisenlaisia kollaasimaisia asetelmia, joissa hän yhdistää useita eri kukkivia kasveja kimpumaisesti yhteen, tosin piirtäen sekä maalaten kukintoja pääasiallisesti suoraan katsojaa kohti. Kollaasien kohdalla unenomaisuus, joka tulee todellisuudesta irtautuneesta kerroksellisesta tulkinnasta, on usein tyypillistä.⁹⁷ Esimerkiksi *Mixed Flowers, Mont Louis*, (1925) [Kuva 20] Mackintosh on kuvannut kukinnan juuri edellä mainituin tavoin. Elämänsä loppuvaiheessa, erityisesti 1920-luvulla Mackintoshin kasviaiheiset maalaukset ja piirrokset menettivät art nouveaumaisen tyylittelyn ja pitkät vertikaaliset linjat, mahdollisesti heijastaen muuttunutta muotia, joka oli entistä käytännöllisempi. Lähes kahdenkymmenen lajin – sisältäen muun muassa orvokkeja ja ruiskukkia – kukinnat ovat kuvattu edestäpäin kohti katsojaa muutamaa reunoille sijoiteltua poikkeusta lukuun ottamatta, joiden eri kuvakulma luo kuvaan luonnollisen kehyksen.⁹⁸ Aiemmista töistä eroten kyseiset profiilit eivät ole kukinnoista, joiden kasvua, kehitystä ja asentoa olisi tutkittu, vaan ovat pikemminkin lisätty visuaalisista sekä asetteluun liittyvistä syistä botaanisen mielenkiinnon sijaan. Maalauksessa on kuitenkin nostalgiaa taikka leikkisyyttä, sillä vasemmassa ylänurkassa käytetyt linnut soluttautuvat kuvaan huomaamattomasti, kun kukonharjakasvin terälehdet muuttavat muotoaan linnunpäiksi. Ne muistuttavat taiteilijan olevan sama, joka maalasi hyvin mystisiä sekä fantasiamaaisia maalauksia kolmekymmentä vuotta aiemmin.

⁹⁷ *Art & Visual Culture 1850-2010: Modernity to Globalisation*, ed. Steve Edwards; Paul Wood, Tate Publishing. 2013, 20

⁹⁸ Robertson, 83

4. Mielensterveys

4.1 Masennus ja hullun taiteilijan stigma

Ajatus maanisesta hulluudesta synonyyminä taiteilijan nerokkuudelle on taidehistorian tutkimuksessa usein esille nouseva teema, jonka vaikutukset ovat laaja-alaiset. Oletus jonkinlaisen mielensterveysongelman roolista menestyksen edellyttäjänä juontaa mahdollisesti pakkomielleisestä käytöksestä, jonka voimaannuttava vaikutus on luonut pohjan narratiivin tukemiselle. Mackintosh ammensi omaa masennustaan ja mielensterveysongelmiaan taidetta tuottaessaan, nähden sen paitsi voimavarana mutta persoonallisuutensa jatkeena ja mahdollisuutena asettaa itsensä kansataiteilijoiden yläpuolelle. Ensimmäinen helmikuuta 1925 kirjottaneessa kirjeessään J.D. Fergusonille Mackintosh viittaa ystäväänsä professori Patrick Geddesiin kertoen, ettei ollut paljastanut oman masennuksensa ylivoimaisuutta Geddesin masennukseen verrattuna, taikka tämän masennus syvimmillään oli Mackintoshille hyvä päivä. ”*I keep my deepest depression to myself.*”⁹⁹

Tästä huolimatta taide on vahva osa Mackintoshin identiteettiä ja auttoi itsetulkinnassa sekä tunteiden käsittelyssä. Taiteilija, kirjailija, kääntäjä ja sosiaaliaktivisti William Morris (1834–1896) koki, että taidealan työntekijän muisto maailmassa, jossa oli jakamatonta työvoimaa, muistuttaa Mackintoshin kokemusta. Morrisin mukaan maailma, joka mahdollistaa kädelle vapauden rentouttaa mielen ja päinvastoin, on kadonnut maailma.¹⁰⁰ Mackintosh kuitenkin saattoi löytää palan tuota maailmaa Walberswickissä, omana Edenissään.

Jälkikäteen terveydentilan analysointi on riskaabelia ja nojaa vahvasti oletuksiin, erityisesti mielensterveyden kohdalla. Kuitenkin pohjautuen Mackintoshin omiin teksteihin ja analysointeihin omasta mielensterveydestään tarjoten mahdollisimman suoran linkin, vaikkakin puolueellisen, tämän ajatusmaailmaan, nojaa oletamus hänen masennuksestaan Mackintoshin itsediagnoosiin. Itsediagnoosit ovat ongelmallisia, sillä niiden takana on subjektiivinen itsetarkastelu; Mackintosh yhdisti masennuksensa omaan persoonaansa ja tehden siitä luovuutensa jatkeen, korostaen oman masennuksensa laajuutta sekä syvyyttä suhteessa muiden masennukseen. Mackintosh paitsi teki masennuksesta kilpailun mutta myös perusteen hänen luovuudelleen, mihin hän viittaa edellä mainitussa kirjeessä kertoen, että masennus syövytti hänen sydäntään ja täten omaa ydintään.¹⁰¹

⁹⁹ CRMn kirje Ille-sur-Têtistä J. D. Fergusonille 1.2.1925, Hunterian Art Gallery Collections

¹⁰⁰ McKean, 2000, 85

¹⁰¹ CRMn kirje Ille-sur-Têtistä J. D. Fergusonille 1.2.1925, Hunterian Art Gallery Collections

Mackintosh koki suhteensa masennukseensa eräänlaisena keinona tietoisesti erkaantua muista ympärillään; valikoitu yksinäisyys oli osa hänen näkemystään taiteilijan sisäisen rauhan ja kärsimyksen tasapainosta. Hänen mukaansa taiteilijan tuli olla itsenäinen jättäen taakseen perinteen ja auktoriteetin tarjoamat tuet, edetäkseen itsenäisesti. Mackintosh uskoi, että taiteilijan tuli kieltää välittävänsä teorioista sekä dogmista taiteen harjoittamisen yhteydessä mutta asennoitua seisomaan oman henkilökohtaisen ideaalin puolesta.¹⁰²

Mackintosh kenties näki kukkien maalaamisen terapiamaisena toimintana, jonka kautta hän pääsi toteuttamaan sekä kuvaamaan omaa sisintään. Hän näki kasvien ja nimenomaan kukintojen symboloivan transformaattista voimaa, joka kykenee ylevöitymään elottomasta ja yksiulotteisesta luonteesta henkeväksi sekä ajattelevaksi olennoiksi:

*” You must offer flowers of the art that is in you –flowers that will often change a colourless, cheerless leaf into an animated, thoughtful thing...How beautiful life often is, but think of the stupendous possibilities of the flower thus offered to art. ”*¹⁰³

Vuonna 1905 Mackintosh maalasi teoksen nimeltä *Faded Roses*, lakastuneet ruusut. [Kuva 21] Tumma tausta kontrastoi vaaleita mutta lakastuneita terälehtiä; synkänpuhuva tausta yhdessä kuolevan elollisen aiheen kanssa korostaa teoksen melankolisuutta. Läheltä, hieman kalansilmäperspektiivimäisesti kuvatut kukat ovat Robertsonin mukaan yksi harvoista tunteita näin suoraan välittävistä kasviaiheisista teoksista, jotka Mackintosh teki. Robertson näkeekin lakastuneiden kukkien olevan viittaus suoraan sekä kauneuden mutta myös elämän päättymiselle. Ennen sijoittautumistaan Ranskaan vuonna 1923, Mackintosh antoi teoksen lahjana ystävälleen George Sheringhamille.¹⁰⁴ Tämä mahdollisesti masennusta kuvaava teos asettuu lahjana myös hyvin henkilökohtaiseen murrosvaiheeseen Mackintoshin elämässä tämän muuttaessa pois synnyinmaastaan.

Kuten aiemmin mainittu, Grogan (2002) koki, ettei kasvien tutkailu hahmotelmien ja akvarellien kautta eivät olleet suoraan liitettävissä Mackintoshin uraan, vaan pikemminkin olivat perimiltään oman itsensä tutkimista, mutta myös vahvasti ajanviettokeino sekä oleellisesti yksityisiä ainakin läheistensä kanssa.¹⁰⁵ Kasvit ja niiden kukinnot olivat erittäin symbolirikkaita Mackintoshille, joihin tiivistyi elämän taiteellisuus, elämänvoima sekä ilo. Mackintoshin ajatus kukinnoissa hyvyyden

¹⁰² Senior, 2002

¹⁰³ McKean, 2000, 24

¹⁰⁴ Robertson, 68-69

¹⁰⁵ *Beginnings: Charles Rennie Mackintosh's early sketches*, Elaine Grogan, Architectural Press, Oxford, Boston, 2002, 137

ruumiillistumana ja niiden maalaaminen on mahdollisesti ollut hänelle tapa käsitellä sisällensä vellovaa tyhjyyttä. Kukinnat nousevat eräänlaiseksi vastakohtaksi filosofisella tasolla, jolloin niiden kuvaamisella on saattanut olla tasapainottava vaikutus, Mackintoshin tulkitsessa kukintojen olevan taide, tämän elämäntyö, ja vihreiden lehtien olevan tätä tukeva elämä.¹⁰⁶

Mackintoshin taiteilijan ura sekä maalaaminen, erityisesti kasviaiheiset akvarellit, ovat helppo kategorioida mahdollisena terapiamuotona, perustuen esimerkiksi Mackintoshin filosofiseen toteamiseen “*‘By creating we think.’ By painting, I see; I affirm my existence.*”¹⁰⁷ Mustavalkoinen tulkinta Mackintoshin sanoista johtaa paitsi mahdollisten sairauksien sekä hoitomuotojen diagnosointiin, se yksinkertaistaa Mackintoshin elinkeinon harjoittamisen ja oman taidon hyödyntämisen pelkäksi mielenterveyden ylläpidoksi sekä hoidoksi. Mielen taikka fyysiset rasitteet eivät ole kokonaisvaltaisesti rinnastettavissa suoraan henkilön identiteettiin vaan pikemminkin mahdolliset kokemukset, jotka muovaavat sitä. Vaikka Mackintosh käsitteli masennustaan oman persoonansa jatkeena 1920-luvulla tämän kirjeiden perusteella, yksilön kokemus ei vastaa yhteisön kokemusta tai ole stabiili ymmärrys omasta henkilökuvasta. Yhden kirjeen perusteella täten ei pysty tekemään päätelmiä Mackintoshin koko urasta; hän kärsi masennuksesta läpi elämänsä ja sen todennäköisyys vaikuttavana tekijänä Mackintoshin taiteeseen on mahdollinen, erityisesti epäsuorana tekijänä. Tästä huolimatta Mackintosh toi masennustaan esille ja näki taiteen olevan vahvistus hänen olemassaololleen. Tämä nostaa esille taiteen ja hänen mielenterveytensä välisen korreloinnin, mutta olisi naiivia todeta, että näiden välinen yhteys on ehdoton ja visuaalisesti havaittavissa kaikessa työssä. Tämä johtaa vaaralliseen perusteettomaan ylitulkintaan, joka rajoittaa visuaalisen analysoinnin suunnan tietyille kaistalle.

4.2 Aspergerin oireyhtymäepäilyt

Jälkikäteen tehtyjä epäilyjä Mackintoshista on tehty, vaikka todisteita on vähän ja diagnoosit nojaavat vahvasti oletusteorioihin. Yksi tarkimmista ja realistisimmista on epäily siitä, että Mackintoshilla oli Aspergerin oireyhtymä, joka ilmeni tämän heikosta motorisesta koordinaatiosta, korkeasta herkkydestä masennukselle ja ennakkoasetelma löytää läheisiä intiimeitä suhteita myöhemmässä iässä kuin muut ikätoverit. Kyseinen oireyhtymä kuvailtiin ensimmäisen kerran vuonna 1944 yli 15 vuotta Mackintoshin kuoleman jälkeen Hans Aspergerin toimesta.¹⁰⁸ Todellisuudessa, vaikka

¹⁰⁶ Billcliffe, 1979, 13; *Seemliness*-luento 1902/1901-5

¹⁰⁷ McKean, 2000, 24

¹⁰⁸ McKean, 2000, 151–153; *The Herald*, *The Mackintosh syndrome*, 13.10.2000, <https://www.heraldscotland.com/news/12153829.the-mackintosh-syndrome/>

Mackintosh kärsikin masennuksesta läpi elämän, kyseiset todisteet ovat vähintäänkin huterat. Kasviakvarellien ja piirrosten kohdalla esiintyvä sujuvuus sekä virheettömyys pikemminkin todistavat vahvoja motorisia taitoja eikä ole suinkaan epätavallista luoda läheisiä ystävyysuhteita vasta opiskeluaikana, kun pääsee työskentelemään sekä toteuttamaan itseään useasti viikossa samanhenkisten ihmisten kanssa, kuten Mackintosh teki Glasgow School of Artissa, jossa hän tapasi Margaretin, tämän siskon Francesin ja Herbert MacNairin. Useat taidehistorioitsijat ovat kumonnet tämän teorian, vaikkakin psykologit ovat tukeneet sitä.¹⁰⁹

Vaikka Mackintoshin melankolisuus, jonka hän uskoi peittoavan muiden mahdollisen ahdistuksen ja masennuksen ylivoimaisesti, on kiistämätön, on muiden diagnoosien tekeminen jälkikäteen epärealistista. Tämä osoittaa pikemminkin mahdollista halua tehdä jonkinlainen diagnoosi, joka tukisi käsitystä niin sanotusta hullusta taiteilijasta, sillä nerokkuus luovalla alalla tulkitaan herkästi poikkeavuuden merkiksi. Korostus siitä, että taiteilijoiden lahjakkuus sekä inspiroituminen ovat jotenkin johdannaisia mielenterveyden ongelmista, kehitys- tai käytöshäiriöistä, päihteiden väärinkäytöstä taikka jonkinlaisesta niin sanotun normin poikkeamisesta, idealisoi syrjimistä, vääriä diagnooseja sekä kärsimystä, pakottaen lahjakkuuden läheiseen tarkasteluun. Mackintoshiin on myös yhdistetty epäilykset alkoholismista, vaikkei väärinkäytöstä ole säilynyt todisteita 2000-luvulle. McKean kieltääkin tämän mahdollisuuden todetessaan, että *"I very much doubt Mackintosh was an alcoholic"*, vaikka pitääkin Asperger-teoriaa vahvasti mahdollisena, tosin tiedostaen sen huteran pohjan. Hän näkee, että Asperger ja masennus olivat potentiaalisesti itsetuhoisia, olivat ne myös oksymoronisesti luovuutta tukevia ja lisääviä.¹¹⁰

Ennen kuolemaansa syksyllä 1927 Mackintosh oli jättänyt kotinsa etelä-Ranskassa Rudolph Ihleen kanssa, joka toi hänet Lontooseen; Jessie Newbury, Glasgow School of Artin entisen rehtorin leski oli heitä vastassa juna-asemalla, vieden Mackintoshin Westminsterin sairaalaan sädehoitoihin. Pari kuukautta kestäneiden hoitojen päätteeksi Mackintosh oli menettänyt puhekykynsä ja huolimatta puheharjoitteista Mackintosh ei koskaan kyennyt enää puhumaan Margaretin opettaessa häntä viittomaan. Noin vuosi Ranskasta lähdön jälkeen Mackintosh muutti vanhainkotiin ja kuoli 10. joulukuuta, 1928. Hänet haudattiin heti seuraavana päivänä, jättäen vaimonsa Margaretin vaeltamaan hotellista hotelliin loppuelämänsä levottomana. Margaret kuoli reilu neljä vuotta miehensä jälkeen tammikuun 7. 1933, varmistaen viimeiseksi, ettei hänen miehensä tälle lähettämiä yksityisiä kirjeitä julkaistaisi mutta niiden tulisi olla Mackintoshista taiteilijana ja suunnittelijana kiinnostuneille

¹⁰⁹ McKean, 2000

¹¹⁰ Ibid.

tutkijoille avoimet.¹¹¹ Tästä johtuen julkaistujen lainauksien määrä hupenee suuresti Mackintoshin elämän loppupuolella. Hänen laaja skaalansa taiteilijana nousee esimerkkinä hänen vaikuttavuudestaan ja demonstroi hänen kykyjään taiteilijana sekä itsensä ilmaisijana. On liian yksioikoista määritellä Mackintosh yksinäisenä nerona sen sijaan, että huomioisi tämän ahkeruuden, yritteliäisyyden sekä työmoraalin. Hänen taitonsa monissa eri taiteen muodoissa ei ollut synnyttäessä siunattu taiteellisista taipumuksista huolimatta mutta pikemminkin monen vuoden ahkeran harjoittelun, työnteon sekä erityisesti uteliaisuuden tulos. Mackintosh kokeili taitojaan eri yhteyksissä ja pyrki toteuttamaan itseään; taide oli Mackintoshin tapa käsitellä kokemuksiaan, tunteitaan sekä tulkita minuuttaan.

¹¹¹ Crawford, 193

5. Johtopäätökset

Charles Rennie Mackintosh syntyi Glasgow'ssa ja vaikka elämä ja konfliktit veivät hänet pois skotlantilaisesta teollisuuskaupungista, ei Glasgow lähtenyt Mackintoshista. Paitsi tämän isän puutarhan synnyttämä kiinnostus kasveja ja kasvillisuutta kohtaan, myös Mackintoshin vaimo Margaret, tämän sisko Frances ja lanko Herbert MacNair, olivat kiistattomia vaikutteita Mackintoshin elämässä. Erityisesti Margaretin tuki, seura sekä inspiraatio olivat jatkuvasti läsnä Mackintoshin töissä, joko tyyllillisesti taikka suoraan merkattuna teokseen nimikirjaimin. Glasgow'n nelikkona tunnettu ryhmä...

Margaretin ja Francesin rooli feministisenä ja feminiininä vaikutteena Mackintoshin taiteessa on huomattava ja nämä kaksi avasivatkin Mackintoshin silmiä feminiiniselle tulkinnalle, jota tämä kokeili innokkaan avoimesti. Verrattain maskuliiniset muodot, suorat kulmat ja pitkät linjat saivat vastapainoa kaarevista muodoista ja eeterisestä tunnelmasta teoksissa. Kokeilua ja tutkimista tukeva ympäristö sai Mackintoshin luovimaan tekniikoiden ja tyyllilajien joukossa vapaasti, pysyen itselleen uskollisena. Hän olikin innokas oppilas paitsi taiteenalalla ja taidehistoriassa mutta myös filosofiassa ja koki uuden oppimisen tervetulleeksi. Yhtä lailla hän myös arvosti tiedon muuttumista ja sitä, kuinka päivittyvä tieto voi kumota edeltävän.

Margaretin vaikutuksen tuomat pitkät ja kaartuvat linjat jäivät Mackintoshin teoksiin, yhdistäen art nouveauille tyypillisen tyyllittelyn japonismin epäsymmetrian kautta syntyvään orgaanisuuteen ja luonnon jäljittelyyn kauneuden analyysin kautta. Nämä kaksi tyyliä tasapainottivat Mackintoshin teoksia, tuoden niihin luonnollisuutta sekä graafisuutta kilpailematta keskenään. Nämä näkyvät kasviakvarellien ja -piirrosten aihevalinnoissa sekä luonnonmukaisen olotilan huolellisessa tarkastelussa mutta myös voimakkaassa päällekkäistämässä sekä suurien linjojen yhdistämisessä yksityiskohtaiseen tulkintaan. Symboliikan ja viktoriaanisen kasvien kielen vaikutus on luonnollisesti hankalammin tunnistettavissa mutta tuon ajan britannialainen kulttuuri nojasi niihin vahvasti. Mackintoshin voidaan olettaa olleen täysin tietoinen teostensa aiheiden assosiaatioista oppineena ja innokkaana kasviharrastajana.

Kasvien, ja erityisesti kukintojen suuri merkitys Mackintoshille henkilökohtaisesti on kiistaton. Hän näki niiden olevan välittömättömässä linjassa kuvaavan henkilön tunne-elämään ja tämän positiivisiin ominaisuuksiin. Kukintojen sidostaminen ihmisen elämänvoimaan tarkoitti, että oli oleellista kuvata nimenomaan tuoreita ja eläviä kasveja, mieluusti suoraan luonnossa kasvamassa leikkokukkien sijaan, vaikka niitäkin Mackintosh kuvasi. Mackintosh tavoitteli teoksissaan tulkitsemaan aiheensa sielua ja kuvaamaan kauneutta rakkaudella, mutta myös koki itse luomisprosessin parantavana ja

kasvin kasvun heijastuksena elämän mysteereistä. Kasvun ja ennen kaikkea kukintojen taustalla vaikuttava voima oli hänelle paitsi luonnontieteellinen mielenkiinnon aihe mutta myös eräänlaisen saavuttamattomuuden ja salaisen maailman ilmentymä, jota hänen ja jatkeena Glasgow'n nelikon akvarellit heijastivat fantasianomaisella väri- ja aihemaailmallaan.

Art nouveauun taidesuuntaus on tyyliä kevyt ja herkkä, sisältäen koristeellisuutta, pitkiä linjoja, hentoja värejä ja kasvillisuuden hyödyntämistä. Tyyli oli vastaus pysyvälle muodolle ja symmetrialle, ja vaikka vastaavaa on havaittavissa Mackintoshin huonekalusuunnittelussa taikka arkkitehtuurissa, esimerkiksi tämän vaimonsa kanssa suunnittelemassa ja toteuttamassa Hill Housessa (1902–1904). Kuitenkin Mackintosh tasapainotteli, tai pikemminkin leikitteli näiden kahden tyylin vastakohtaisuudella, mutta hänen varhaisempi työnsä pysytteli tiukemmin art nouveauun pehmeudessa ja myöhäisempi geometrisissä muodoissa. Tämä on mahdollisesti Wienin kontaktien myötä tulleista vaikutteista taikka yleisesti laajasta vuorovaikutuksesta eurooppalaisella taiteenallalla.

Vaikutteet eivät kuitenkaan jääneet vain Euroopan tasolle, vaan muun muassa Japanin avautuminen 1853 toi mukanaan länsimaiden ulkopuolisia vaikutteita taidemaailmaan, vaikka kirjallisuus osoittaa, että sitä kohtaan on ollut paitsi mielenkiintoa mutta myös tarkkaa analyysiä jo ennen varsinaista aukeamista. *Ukiyo-e*-tyyli, tarkoittaen ”kuvia leijuvasta maailmasta”, oli läsnä Mackintoshin taiteessa. Japanilaiselle taiteelle tyypillinen orgaanisuus ja epäsymmetrisuus välittyi Mackintoshille, tosin sen vastapainona oli erityisesti tämän myöhemmässä tuotannossa havaittava geometrisuus ja suoralinjaisuus. Toisaalta *ukiyo-e*-tyylissä lineaarisuus pitkien, että kaarevien linjojen myötä heijasti Mackintoshin yhdistelmää fantastisesta ja mystisestä art nouveauun tyyliä. *Ukiyo-e* ja epäsymmetrisyyden yhdistäminen selkeään lineaarisuuteen onkin vastakohtien tasapainottelua, jota Mackintosh hyödynsi, luoden mielikuvan jännittyneestä staattisuudesta yhdessä rennosti pysähtyneisyydestä. *Iki*, eli maailmanväsynyt hyväksyntä, suoruus ja rehellisyys, on juuri *ukiyo-en* ytimenä; Mackintosh arvostikin kasvien fyysisiä ominaisuuksia ja niiden rehellistä tulkintaa, jolloin konventionaalinen ja arkinen kohdataan arvokkaana ja ennen kaikkea rakkaudella. Tämä välittyi myös kollaasimaisuuteen, joka ilmenee erityisesti nimenomaan tämän luonnoskirjoissa päällekkäisenä käyttönä ja perspektiivianalyysistä. Kollaasit ovat kaksiulotteisia kuvia mutta niiden moniperspektiivisyys luo niihin kolmiulotteisen aspektin, joka laajentaa aiheen analysointia ja toistaa Mackintoshin tarvetta tarkalle ja suunnitelmalliselle toteutukselle.

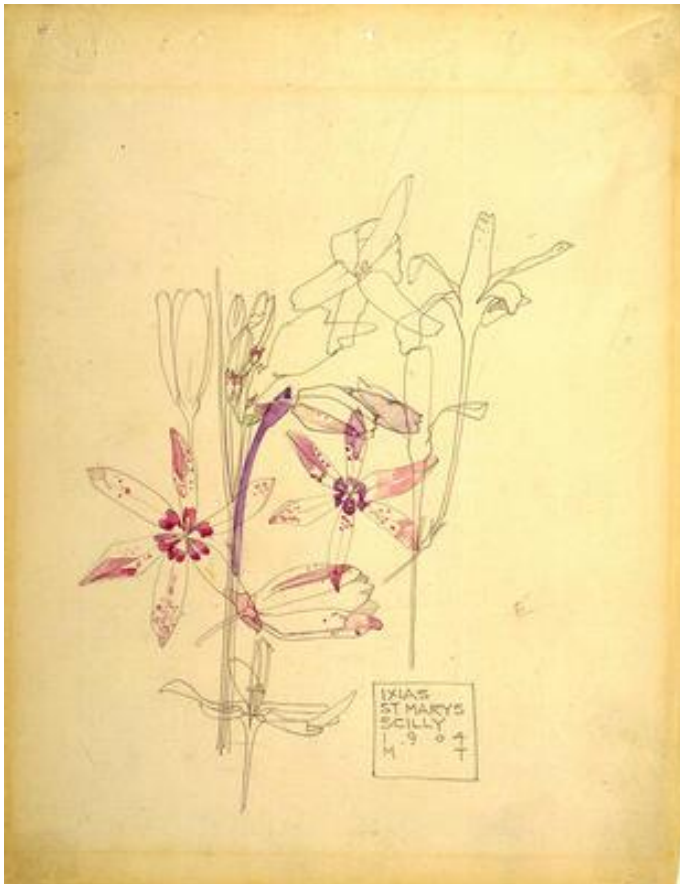
Arkipäiväisyyden korostaminen arvokkaana oli Mackintoshille tärkeää ja tämän terveydentilansa heijasti sitä. Kukkien kokeminen elämän ilon arvona ja tulkintatapana nostaa kysymyksen tämän mielenterveydestä. Tarve kokea niin voimakkaasti positiivisuutta ja ymmärtää konkreettinen asia niinkin suorana symbolina elämänilolle yhtä pitkän ajanjakson sekä absoluuttisella tavalla kuin

Mackintosh koki, ilmentää mahdollista epävarmuutta omasta elämänilostaan. Mackintosh totesikin toistuvasti kärsivänsä masennuksesta, joka oli muiden kokemaan masennukseen ylivoimaisesti mittavampi ja mustempi. Itsediagnoosien problemaattisuus paitsi lääketieteeseen perehdyttämättömältä ovat varsin subjektiivisia ja korostaa ihmisluonteen tarpeellisuutta kokea tullessa kohdelluksi väärin. Erityisen ongelmalliseksi itsediagnoosista ja sen analysoimisesta tekee Mackintoshin taipumus yhdistää masennus omaan henkilöönsä ja identiteettiinsä, pitäen sitä oman luovuutensa osa-alueena. Masennus oli Mackintoshille paitsi kilpailu ja vertailun kohde suhteessa muihin taiteilijoihin, oli se myös erityisesti elämän loppuvaiheessa perustana hänen taiteilijaidentiteetilleen.

Mackintosh siis hyödynsi mielenterveyttään keinona erottautua muista ihmisistä, taiteilijoista tai ei, ympäriltään ja toteutti niin sanottua valikoitua yksinäisyyttä. Tämän hän koki lähteenä sisäiselle rauhalle ja tasapainolle, kannustaen taiteilijoita jättämään auktoriteettien sekä traditioiden tuomat rajoitteet sekä tuen. Kasvien ja kukkien maalamisen ja piirtämisen näkeminen eräänlaisena terapiatoimintana on täten siis täysin mahdollista Mackintoshin kohdalla, joka yhdisti kukinnat elämäniloon ja sen tulkitsemiseen. Niiden transformatiivinen luonne oli hänelle vahvasti symbolinen, ylevöittäen tavallisen tavattomaksi.

Mackintosh ammensi omasta ympäristöstään tehokkaasti ja eli vahvasti sen vaikutuksessa. Hänen teostensa aiheet olivat suoraan hänen elinympäristöstään ja liitettävissä hänen suoraan empiiriseen kokemukseensa, häneen vaikutti myös paitsi vaimonsa ja lähipiirins. Taide sekä taiteellinen ja luova ilmapiiri kannustivat Mackintoshia kokeilemaan ja jalostamaan omaa tekemistään mutta myös Glasgow'n kaupunki, jossa hän edelleen on merkittävä kulttuurihistoriallinen hahmo, vaikutti sekä suoraan että välillisesti. Glasgow School of Art ja sen opit ovat luonnollisesti perustuksena Mackintoshin matkalla taiteessa ja oman luovuutensa saattamisessa tulkitsemisessä mutta teollisen satamakaupungin ensiarvoinen asema japonismin levittäytyessä taikka sen kontaktit Wieniin sekä paitsi taidekaupunkina mutta myös Mackintoshin henkilökohtaisten suhteiden kautta ammensi sekä eurooppalaista että kaukaisempaa länsimaiden ulkopuolista aate- sekä tyyli maailmaa Mackintoshin elämään.

6. Teokset



[Kuva 1]

Ixians, St Mary's Scilly

CRM

1904

lyijy, akvarelli

The Hunterian



[Kuva 2]

Cuckoo Flower, Chiddingstone

CRM

1910

lyijy, akvarelli

The Hunterian



[Kuva 3]

Narcisse

Leon Bakst

1911

akvarelli, guassi, hiili

Sallie Blumenthalin perikunta



[Kuva 4]

Rhododendron, 1915

CRM

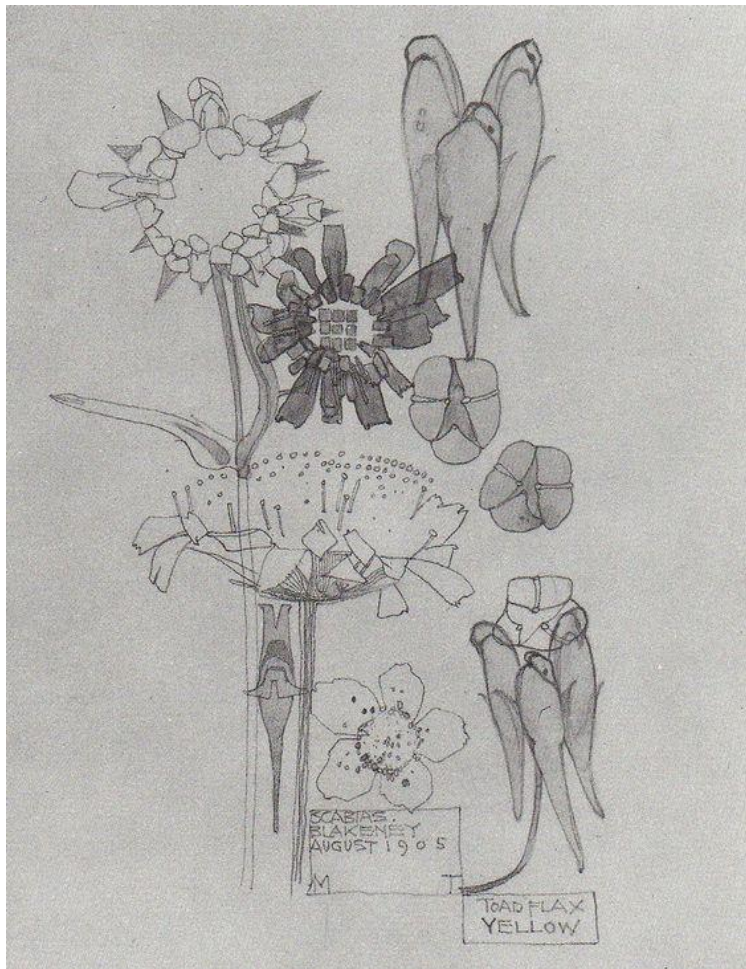
lyijy, akvarelli

The Hunterian



[Kuva 5]

Peacock Skirt -kuvitus
Aubrey Beardsley
1894



[Kuva 6]

Scabious and Toadflax, Blakeney
CRM
1905
lyijy, akvarelli
The Hunterian



[Kuva 7]

Chickory, Walberswick (1914)

CRM

1914

lyijy, akvarelli

The Hunterian



[Kuva 8]

1915 *Fritillaria*

CRM

1915

lyijy, akvarelli

The Hunterian



[Kuva 9]

Boy Viewing Mount Fuji

Katsushika Hokusai

1839

muste ja väri silkille

Freer Gallery of Art



[Kuva 10]

Pumpkin Vine and Horsefly

Katsushika Hokusai

noin 1825–33

muste ja väri silkille

Freer Gallery of Art



[Kuva 11]

The Grey Iris
(n. 1922–1924)

CRM

Akvarelli

The Hunterian



[Kuva 12]

Peonies

CRM

noin 1920

lyijy, akvarelli, guassi

The Metropolitan Museum of Art,
New York



[Kuva 13]

White Roses

CRM

1920

lyijy, akvarelli, guassi

The Hunterian

[Kuva 14]

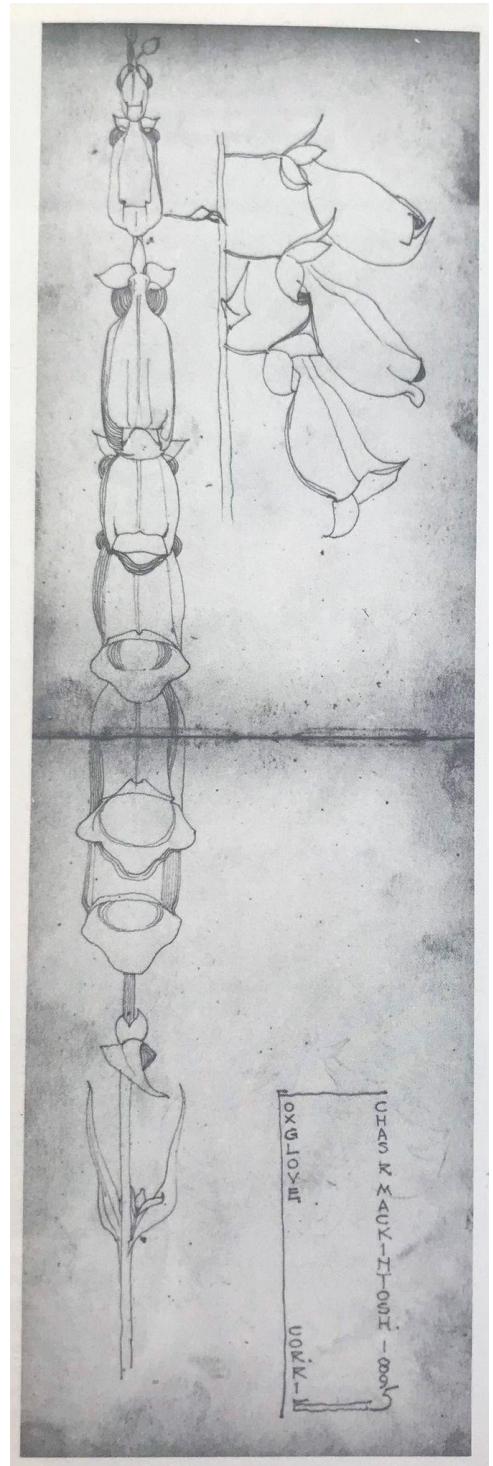
Foxglove

CRM

1895

lyijy

The Hunterian





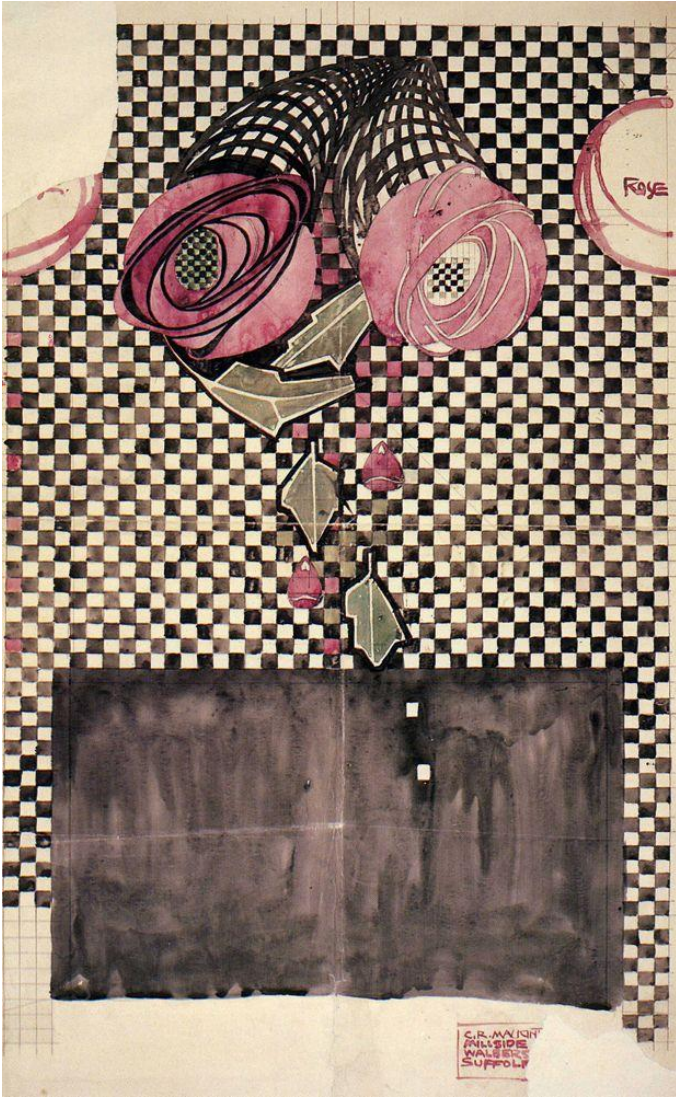
[Kuva 16]

Fairies

CRM

1898

Kelvingrove Museum and
Art Gallery



[Kuva 17]

Roses on a Chequered Ground

CRM

1915

lyijy, akvarelli

The Hunterian

[Kuva 18]

Iris Seed, Walberswick

CRM

1915

lyijy, akvarelli

The Hunterian



[Kuva 19]



Mixed Flowers, Mont Louis

CRM

1925

lyijy, akvarelli

The Hunterian



[Kuva 20]

Faded Roses

CRM

1905

lyijy, akvarelli, guassi

Kelvingrove Museum and Art
Gallery, Glasgow

7. Lähdeluettelo

Painamattomat lähteet

Hunterian Art Gallery and Museum Collections. University of Glasgow.

Charles Rennie Mackintoshin kirjeenvaihto 1.2.1925.

Hunterian Art Gallery and Museum Collections. University of Glasgow.

Seemliness-luento, 1902/1901-5

Internet-lähteet

British Library, The. *Aubrey Beardsley illustrations for Salomé by Oscar Wilde*. 23.5.2014
<https://www.bl.uk/collection-items/aubrey-beardsley-illustrations-for-salome-by-oscar-wilde> ;
vierailtu 19.3.2021

Burns, Robert. *A Red, Red Rose*. 1794. Scottish Poetry Foundation.
<https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poem/red-red-rose/> 2018; vierailtu 19.3.2021

The Herald. *The Mackintosh syndrome*. 13.10.2000.
<https://www.heraldscotland.com/news/12153829.the-mackintosh-syndrome/>, vierailtu 12.4.2021

Picard, Liza. *The working classes and the poor*. The British Library. 14.10.2009.
<https://www.bl.uk/victorian-britain/articles/the-working-classes-and-the-poor#> vierailtu 1.1.2021

Painetut lähteet

50 Minutes. *Vincent Van Gogh – Tortured Genius*. Primento. 26.11.2018

Blavatsky, Helena. *The Secret Doctrine. the Synthesis of Science. Religion and Philosophy*. 1888

Belanger Grafton, Carol. *Botanical Illustration: The Essential Reference*. Dover Publications. 2016

Bell, David. *Explaining Ukiyo-e*. A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. of the University of Otago. New Zealand. November 2002

Billcliffe, Roger. *Architectural sketches & Flower Drawings by Charles Rennie Mackintosh*. Academy Editions. Lontoo. 1977

Billcliffe, Roger. *Mackintosh Watercolours*. Carter Nash Cameron Ltd. Lontoo. 1978

Blunt, Wilfrid; Stern, William T. *The New Naturalists - Art of Botanical Illustration*. Collins. London. 1950

Brown, Alison. *Designing the New – Charles Rennie Mackintosh and the Glasgow Style*. Glasgow Museums/Glasgow Life. American Federation of Arts. New York. DelMonico Books. Prestel. München. Lontoo. New York. 2019

Brydon, J. M. *The 19th Century*. AA Notes. Vol XVI. January 1901

Clutton-Brock, Arthur. *William Morris*. Parkstone International. 2015

Crane, Walter. Ukray, Murat. *Line and Form*. eKitapi Projesi, 2015

Crawford, Alan. *Charles Rennie Mackintosh*. Thames & Hudson. Lontoo. 1995&2002

Darcey, Cheralyn. *Flowerpaedia: 1000 flowers and their meanings*. Rockpool Publishing. 2017

Davidson, Fiona. *Charles Rennie Mackintosh*. Pitkin Publishing. Pavillion Books. Lontoo. 1998

De Fonblanque, Edward Barrington. *Niphon and Pe-che-li; or, Two Years in Japan and Northern China*. Saunders. Otley and Co. Lontoo. 1863

De Kay, Charles. *Tiffany*. Parkstone International. New York. 2014

Edwards, Steve; Wood. Paul. (ed.) *Art & Visual Culture 1850-2010: Modernity to Globalisation*. Tate Publishing. 2013

Escritt, Stephen. *Art Nouveau*. Phaidon Press Limited. London. 2000

Frood, J.. *Decorative Plant and Flower Studies for Artists and Craftsmen*. uudispainos teoksesta *Decorative Plant & Flower Studies for the Use of Artists. Designers. Students & Others*. B. T. Batsford. London. 1906

Green, Michael J. *Why Japan is Important to the West*. “Asia Program”. Policy Brief. German Marshall Fund of the United States. 12.2.2010

Grogan, Elaine. *Beginnings: Charles Rennie Mackintosh's early sketches*. Architectural Press. Oxford. Boston. 2002

Howarth, Thomas. *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*. London: Routledge and Kegan, Paul. 1977

Lahor, Jean. *Art Nouveau*. Parkstone International. 7.1.2014

- Lethaby, W. R.. *Architecture. Mysticism and Myth*. Macmillan & Co. New York. 1892
- McKean, John; Baxter. Colin. *Charles Rennie Mackintosh – Architect. Artist. Icon*. Lomond Books Ltd. Broxburn. 2000
- Neat, Timothy. *Part Seen. Part Imagined: Meaning and Symbolism in the Work of Charles Rennie Mackintosh and Margaret Macdonald*. Edinburgh: Canongate Press. 1994.
- Robertson, Pamela. *Flowers – Charles Rennie Mackintosh*. Harry N. Abrahams, Inc., Publishers. New York. 1995
- Robertson, Pamela. *Charles Rennie Mackintosh – Art is the Flower*. Harry N. Abrahams, Inc., Publishers. New York. 1995
- Roux, Jessica. *Floriography: An Illustrated Guide to the Victorian Language of Flowers*. Andrews McMeel Publishing. Kansas City. 2020
- Ruskin, John. *Modern Painters. Vol. V*. 1843
- Ruskin, John. *The Stones of Venice. Vol I*. 1853
- Santos, S. *Sketching from nature. Art? Science? Both? Botanical drawings of Charles Rennie and Margaret Macdonald Mackintosh*. ‘Faculty of Social Sciences and Humanities’. NOVA University of Lisbon. Portugal. 2015
- Scott, Sir Walter Bart. *The Lady of The Lake*. ed. William J. Rolfe. Boston. 1883
- Senior, Alan. *The Symbolic Art of Charles Rennie MacKintosh*. Quest Magazine. May-June 2002
- Stafford, Fiona. *The Brief Life of Flowers*. John Murray. London. 2018
- Street, A. E. *The Architectural Review*. 1901
- Watanabe, Toshio. *High Victorian Japonisme*. Peter Lang Publishers. Bern. 1991