

637.

## **KERAAMIKKO TOINI MUONA -**

**Taiteilijan julkinen kuva, sen muodostuminen ja suhde hänen taiteilijaidentiteettiinsä ja tuotantoonsa**

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopiston  
Taidehistorian laitoksessa  
marraskuu 1997

Aira Hannus

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos  Taidehistorian laitos
Tekijä Aira Sisko Tuulikki Hannus	
Työn nimi Keraamikko Toini Muona - Taiteilijan julkinen kuva, sen muodostuminen ja suhde hänen taiteilijaidentiteettiinsä ja tuotantoonsa	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji pro gradu
Aika marraskuu 1997	Sivumäärä 88
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Pro gradu -tutkielmani päähenkilönä on pääasiallisesti keraamikkona maineensa luonut Toini Muona (1904-1987). Tutkielmani pyrkii tuomaan esille hänen tuotannostaan saadun ja saatavan julkisen kuvan merkityksen ja sen suhteen hänen koko tuotantoonsa. Tämän käsittelyssä tulee esille myös Muonan aktiiviuran aikaisten taideteollisuuden näyttelymuotojen merkitys ja niiden vaikutus Muonan tuotannon julkisuuskuvaan.</p> <p>Taiteilijan tuotannon julkisuuskuva vastaa aina pakosta vain osaa taiteilijan tekemistä töistä, jolloin on tärkeää käsitellä myös sitä osaa taiteilijan tuotannosta, jota ei ole luettu hänen julkisuuskuvaansa. Toini Muonan kohdalla tulee tällöin esille joskus jopa aggressiivisesti abstrakti muotokieli ja lasi. Muonan aktiiviuran aikaiset muotoilijakollegat eivät ehkä käytännön pakosta-kaan olleet kiinni yhdessä materiaalissa, joidenkin muotoilijoiden monipuolista tuotantoa on tuotu hyvin esiin, mutta Muonan lasi on jäänyt hämärään. Viimeisenä tuotakoon esille Muonan taiteellisen toiminnan kenttä, sillä vaikka hänen muotokielensä kulki omia teitään, niin suomalaisen taideteollisuuden kenttä ja sen eri osat vaikuttivat hänen toimintaansa. Arabian taideosasto mainittakoon yhtenä tärkeänä Muonan toiminnan kentän osana, on tärkeää kuitenkin huomata, että se ei muodostanut koko hänen toiminnan kenttäänsä. Tutkimuksen teoreettinen pohja perustuu taidesosio-logiaan ja feministiseen tutkimukseen.</p>	
Asiasanat Toini Muona - taideteollisuus - keramiikka - lasi	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto, taidehistorian laitos	
Muita tietoja	

## Sisällysluettelo

1. Johdanto	
1.1 Toini Muonan ura lyhyesti.....	1
1.2 Tutkimusongelmat ja tutkimuksen tavoitteet.....	4
1.3 Tutkimuksen tilanteesta ja lähteistä.....	8
2. Tarkemmin tutkimuksen teoriapohjasta.....	10
3. Toini Muonan tuotannon julkinen kuva	
3.1 Luonnonläheisyys ja primitiivisyys.....	17
3.2 Jostakin kaukaa peräisin olevia vaikutteita.....	22
3.3 Naismuotoilijoita ja miesmuotoilijoita.....	25
4. Näyttelyt suomalaisen taideteollisuuden julkisena toimintatapana.....	31
5. Taiteilijana “käsityömateriaalien” parissa	
5.1 Kuvanveistäjiä, taidemaalareita ja arkkitehtejä taidekäsityön esineiden suunnittelijoina.....	34
5.2 Ruukuntekijä Toini Muona.....	41
6. Toini Muonan keramiikkatuotanto	
6.1 Dekoratiivisilla maalauksilla koristeltu keramiikka.....	45
6.2 Syvennöksien ja reliefien käyttö koristemuotona.....	48
6.3 Kiina ja Japani.....	52
6.4 Muona muotoilusuuntaus organismin yhteydessä.....	55
6.5 Kaksi teosta 50-luvun alusta.....	56
6.6 Seinälaatat ja “sarjatuotanto”	
6.6.1 Seinälaatat.....	58
6.6.2 Valun merkitys tekniikkana Muonan tuotannossa.....	59
6.7 Aggressiivisempi spontaanisuus - mistä vaikutteita?.....	61
6.8 Ankaruus geometrisuus.....	63
7. Mukaan lasisuunnitteluun kilpailujen kautta.....	65
7.1 Lasikokoelmalla Pariisin vuoden 1937 maailmannäyttelyssä.....	65
7.2 Riihimäen Lasin pohjoismaisessa lasisuunnittelukilpailussa vuonna 1949.....	68
7.3 60-luvulla Nuutajärvellä.....	70
8. Tutkimuksen tuloksia ja ehdotuksia alan tutkimuksen tulevaisuutta varten.....	73
Kuvaluettelo.....	77
Lähteet ja kirjallisuus.....	80
Liite 1	
Kuvaliite	

## 1. Johdanto

### 1.1 Toini Muonan ura lyhyesti

Pääosin keraamikkona maineensa luonut Toini Muona (1904-1987) valmistui Taideteollisuus-Keskuskoulusta ensin mallipiirtäjäksi vuonna 1926. Tämän jälkeen hän siirtyi opiskelijaksi koulun keramiikkaosastolle, jonka opettajana tuolloin toimi A.W. Finch (1857-1930). Vuonna 1929 Muona meni töihin Alma Bergrothin omistamaan Atelier Vigiliin, Helsingissä. Muona on itse myöhemmin kertonut työskentelynsä Vigilissä olleen varsin monipuolista, omien sanojensa mukaan hän suunnitteli pukujen lisäksi muun muassa lasia.<sup>1</sup> Tutkimuksessa hänen toimenkuvaansa ateljeessa on nimitetty kuitenkin pelkästään tekstiilisuunnittelijaksi.<sup>2</sup> Muonan omia sanoja ainakin osaksi puoltaisi se, että Vigiliä mainostettiin tuolloin varsin monipuolisena liikkeenä. Vuonna 1927 julkaistussa Ornamon ensimmäisessä vuosikirjassa olevan mainoksen mukaan Vigilillä oli ”oma piirtämö, kutomo, neulomo ja polttimo”, mainoksen kuvituksenakin käytettiin sekä muotivaatteisiin pukeutunutta mallia että erilaisia ryijyjä.<sup>3</sup> Alma Bergrothkaan ei pysytellyt pelkästään metallissa, materiaalissa, johon hän oli saanut koulutuksensa, vaan saattoi suunnitella esimerkiksi ryijyjä.<sup>4</sup> Vigilistä saatava tieto on parin mainoksen ja lehtimaininnan lisäksi olematonta. Esimerkiksi Museoviraston muotialonkeja käsittelevissä kokoelmissa Vigilin nimeä ei mainita.<sup>5</sup> Toisaalta Alma Bergrothin ryijyjenkin maininta erilaisissa kirjoituksissa tuntuu jäävän pelkästään 20-luvulle, Vigil ei tule esille myöhäisemmissä suomalaista tekstiilitaidetta yleensä käsittelevissä kirjoituksissa. Myös Bergroth itse jää tuntemattomaksi persoonaksi suomalaisen taideteollisuuden kentällä, ainoa löytämäni myöhäisempi maininta hänestä liittyy Ornamon hänen nimeään kantaneesta rahastosta jakamiin stipendeihin.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Koponen 4.7.1970.

<sup>2</sup> Kumela 1988, 30.

<sup>3</sup> Priha 1991, 77. ”Mainos” 1927, 2. Olen ottanut nykyisin hieman oudolta kuulostavan sanan ”polttimo” suoraan kyseisestä mainoksesta, sanalla tarkoitetaan keramiikkauunia.

<sup>4</sup> Taideteollisuus-Keskuskoulun matrikkeleissa Alma Bergroth on merkitty taidetaonnan osastolle (Avdelning för Konstsmide och Metalldrivning). Bergrothin suunnittelemaa ryijyjä mainitsevat esimerkiksi Ivalo 1924, 28 ja Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja 1927, 20. Viittaessani Ornamon vuosikirjoista löytyviin kuviin mainitsen useimmiten vain vuosikirjojen nimet, koska kuvien yhteys kirjoista löytyviin artikkeleihin on lähinnä sattumanvaraista, jos jätetään huomiotta näyttelyjä käsittelevät artikkelit.

<sup>5</sup> Kopisto toukukuu 1997.

<sup>6</sup> ”Kieriväinen: Ornamo jakoi stipendejä” 1971, 5. On huomionarvoista, että Rafael Blomstedt, kirjoittaessaan Bergrothista Ornamon ensimmäiseen vuosikirjaan vuonna 1927, katsoo mainitseminen arvoiseksi vain hänen uskaliaisuutensa perustaa ”taideteollisen liikkeen, Atelier Vigilin”, jättäen näin huomioimatta hänen varsinaisen tuotantonsa. Eva Anttilaa, joka ei säästynyt negatiiviseltakaan arvostelulta uransa aikana, Blomstedt sen sijaan kehuu omalatuiseksi ja vahvaksi kyvyksi. Blomstedt 1927, 10.

Saattaa ollakin, että Vigilissä työskentely oli Muonalle vain tapa rahoittaa keramiikan tekemisen jatkaminen Taideteollisuus-Keskuskoulun tiloissa, jotka tuolloin sijaitsivat Ateneumin rakennuksessa. Sillä Harri Kalhan mukaan osa kolmivuotisen peruskurssin suorittaneista keraamikoista sai jäädä koululle työskentelemään, jos heidän taloutensa sen salli. Hänen mukaansa Muona suunnitteli myös Neoviukselle, hän tosin jättää mainitsematta ajankohdan.<sup>1</sup> 30-luvun alussa Muona kuitenkin siirtyi Arabian posliinitehtaan työntekijäksi. Ainoana Finchin oppilaista hänen työskentelynsä Arabialla tuli kestämään vuosikymmenien ajan, sillä kahden muun Finchin oppilaan Gerda Thesleffin ja Elin Juseliuksen yhteydet tehtaalle 20-luvulla jäivät varsin lyhytikäisiksi.<sup>2</sup> Finch vastustikin syvästi keraamikon työskentelyä tehtaassa, hänen mukaansa taiteellista sielua ei saanut myydä kaupallisuudelle.<sup>3</sup> Toisaalta Arabian ja Ateneumin keramiikan opetuksen yhteydet eivät suinkaan olleet niin vähäisiä kuin Finchin näkemyksestä voisi päätellä. Silloisen Taideteollisuus-Keskuskoulun lukuvuoden 1928-1929 vuosikertomuksessa puhutaan Arabian kanssa käydyistä neuvotteluista, joiden tarkoituksena vuosikertomuksen mukaan oli saada aikaan vuorovaikutusta koulun ja tehtaan välille.<sup>4</sup> Finchin seuraajan Elsa Eleniuksen (1897-1967) aikana Arabia toimitti myös massan koululle.<sup>5</sup> Tämän lisäksi taiteilijan tarpeellisuus teollisuudessa oli myös tuolloin varsin usein noussut keskustelun aihe, vaikka ei välttämättä teollisuuden harjoittajien itsensä parissa. Kansainvälisellä kentällä aihe oli lähes yhtä vanha kuin itse teollistumisen käsite.

Arabialla ei vielä 30-luvun alussa ollut keraamisen koulutuksen saaneen taiteilijan asema sellainen kuin miksi se taideosastossa muodostui. Friedl Kjellberg onkin kertonut hänen ja Muonan dreijanneen Arabialla esineitä myös anonyymina käsityönä muiden taiteilijain koristeltaviksi.<sup>6</sup> Arabian taideosaston perustamisajankohta on usein sijoitettu vuoteen 1932, jolloin Kurt Ekholmista (1907-1975) tuli tehtaan taiteellinen johtaja.<sup>7</sup> Aivan näin asiat eivät kuitenkaan todellisuudessa menneet.

---

<sup>1</sup> Kalha 1996 (a), 33, 29.

<sup>2</sup> Kalha 1990, 34.

<sup>3</sup> Kalha 1996 (a), 31.

<sup>4</sup> Centralskolan för konstflit: Helsingfors. Berättelse över skolans verksamhet 1928-1929, 4. Kalhan mukaan Arabian ja Taideteollisuus-Keskuskoulun välillä oli kirjeenvaihtoa Arabiassa toteutettavasta oppipoikaharjoittelusta jo vuonna 1926, mutta jonka yhdistämistä keramiikkaan pidettiin hänen mukaansa epävarmana. Kalha 1996 (a), 31. Tiedon esiintuominen koulun vuosikirjassa kertoisi jo neuvottelujen virallisemmasta asemasta.

<sup>5</sup> Kalha 1996 (b), 41.

<sup>6</sup> Kalha 1996 (a), 32.

<sup>7</sup> Esimerkiksi Hyvönen 1983, 229. Ekholmin taiteelliseksi johtajaksi valinnasta Kumela 1993, 18.

Kurt Ekholmista pro gradu -tutkielmansa tehneen Marjut Kumelan mukaan taideosasto muodostui vähitellen Ekholmin alaiseksi perustetusta osastosta.<sup>1</sup> Ensimmäisen kerran selvästi yhtenäisenä ryhmänä se tuotiin julkisuuteen vasta vuonna 1937 Pariisin maailmannäyttelyä varten tehdyn kokoelman esittelyn yhteydessä, varsin kuvaavaa on, että tällöin puhuttiin uudesta taideosastosta.<sup>2</sup> Taideosaston muodostuminen ei suinkaan estänyt täysin tehtaanjohton määräyksiä taiteilijan tuotannon suhteen, mutta suurimmasta osasta tuotantoaan taiteilijat määräsivät itse. Taiteilijain tekemien esineiden täytyi kuitenkin myydä, tämän sai kokea Sakari Vapaavuori (1920- ), jonka abstraktien ja muodoltaan suljettujen keramiikkaveistosten huono myynti 50-luvulla vei hänet lopulta muotoilijaksi Arabian saniteettiosastolle.<sup>3</sup> Toisenlaisen tuomion taiteilijoiden tuotanto sai vuosittain järjestettyjen taideteollisuusnäyttelyjen juryn edessä, joka valitsi näyttelyyn kelpuutettavat esineet. Vieläkin tiukempi valintaprosessi saattoi edeltää kansainvälisiin taideteollisuusnäyttelyihin osallistumista. Näin esimerkiksi Toini Muonankin keramiikkatuotannosta paljon on jäänyt piiloon, sillä neljä vuosikymmentä kestäneen Arabian uransa aikana hänellä oli vain neljä yksityisnäyttelyä. Hänen sekä Helsinkiin että Jyväskylään koottu Arabian jäähyväisnäyttelynsä pidettiin vuonna 1970, jolloin hän käytännössä lopetti taiteilijan uransa. Seuraavana vuonna hän sai Ornamon stipendin keramiikkauunin ostoa varten, tämä suunnitelma jäi kuitenkin toteutumatta, samoin kävi lasinäyttelylle, josta Muona puhui saman vuoden elokuussa.<sup>4</sup>

Muonan uran aikaisen suomalaisen ja osittain kansainvälisenkin taideteollisuuden yksi huomattava piirre oli taiteilijoiden työskentely monissa materiaaleissa, taiteilijan päämateriaaliksi saattoi myös hyvin usein muodostua jokin toinen materiaali kuin se, mihin hän oli saanut koulutuksensa. Lasitehtaissa yksi tämän mahdollistanut toimintatapa oli vapaiden suunnittelukilpailujen järjestäminen. Niihin voitiin kutsua joitakin taiteilijoita, erityisesti jos heillä oli ollut aikaisemminkin yhteyksiä tehtaaseen,<sup>5</sup> mutta osallistuminen oli muillekin vapaata. Toini Muona suunnitteli lasia lyhytaikaisesti kahdelle suomalaiselle lasitehtaalle Riihimäen Lasille ja Nuutajärvelle. Muonan yhteydet Riihimäelle perustuvat melko varmasti täysin kilpailuosallistumisiin, joista ensimmäinen ajoittui Pariisiin vuoden 1937 maailmannäyttelyn aikoihin. Tiedot Muonan tämän ajan lasiesineistä ovat jääneet varsin vähäisiksi. Vuonna 1949 hän osallistui kutsuttuna osallistujana Riihimäen pohjoismaiseen lasisuun-

---

<sup>1</sup> Kumela 1988 (gr), 49.

<sup>2</sup> Tervo 1996 (gr), 14. Riitta 7.3.1937.

<sup>3</sup> Kalha 1994, 161.

<sup>4</sup> "Kieriväinen: Ornamo jakoi stipendejä" 1971, 5. Arosilta 29.8.1971.

<sup>5</sup> Koivisto 5.2.1997.

nittelukilpailuun, jolloin hänen lasiesineensä pysyivät tuotannossa vain 50-luvun vaihteen ajan. Viimeinen Muonan lasiesineitä esitellyt Riihimäen myyntiluettelo on vuodelta 1951. Muonan ei kuitenkaan ole tarvinnut edes käydä Riihimäellä myyntiluettelon esineiden takia, koska ne olivat samoja kuin hänen valmistukseen tullessa kilpailukokoelmassaan vuonna 1949, vain esineistä tarjolla olevat vaihtoehdot ja yhden esineen koko olivat muuttuneet.<sup>1</sup> Nuutajärvelle hän suunnitteli lasiesineitä 60-luvun ensimmäisellä puoliskolla parin vuoden aikana. Tämä yhteys perustui luultavasti Arabian ja Nuutajärven yhteiseen omistajaan, Wärtsilään, joka antoi taiteilijalle paremmat mahdollisuudet työskennellä toisessa, mutta samaan konserniin kuuluvassa tehtaassa.

## 1.2 Tutkimusongelmat ja tutkimuksen tavoitteet

Lähtökohtanani tässä tutkimuksessa on suomalaisessa 1900-luvun taideteollisuudessa toimineen taiteilijan tuotannosta julkisuudessa vallalla eri aikoina olevan kuvan merkityksen ja muodostumisen tutkiminen. Pyrin tutkimaan tuon taiteilijan, joka tässä tutkimuksessa on Toini Muona, julkisuuskuvan eri osien muodostumista hänen uransa aikana. Jaan hänen julkisuuskuvansa eri osiin koska se ei ole paikallaan pysyvä ilmiö, erilaiset ulkoiset vaikutusvoimat tekevät siitä nopeammin tai hitaammin muuttuvan prosessin. Muona on tutkimuskohteenani osittain siksi koska pidän suuresti erityisesti hänen keramiikkatuotannostaan, mutta myös koska hänen tuotantonsa kautta on hyvä seurata tiettyjen piirteiden liittymistä yleensäkin suomalaiseen taideteollisuuteen ja niiden mukana pysymistä taiteilijan julkisuuskuvassa vaikka hänen tuotantonsa ei sitä enää välttämättä oikeuttaisikaan. Taiteilijan tuotannosta vallalla oleva julkisuuskuva vastaa pakosta vain osaa hänen tuotannostaan. Toini Muonan tuotannosta vallalla oleva tai ollut julkisuuskuva tulee esille esimerkiksi silloin, kun tarkoituksena on luoda vain yleinen katsaus hänen uransa aikaiseen suomalaiseen taideteollisuuteen. Muonaa ei tosin ole aina edes hyväksytty näihin yleiskatsauksiin. Vuodelta 1986 peräisin olevassa Marianne Aavin ja Kaj Kalinin tekemässä ”Suomalainen muoto” -julkaisussa esitellään monta muuta suomalaista naiskeraamikkoa, mutta ei Muonaa, seikka jonka myös Harri Kalha tuo esiin. Toisaalta Heikki Hyvönen mainitsee Muonan ”ruokomaisten maljakoiden” muodostumisen lähes tavaramerkiksi.<sup>2</sup> Muonan laatat tuotiin esille esimerkiksi Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 100-vuotisnäyttelyssä vuonna 1975. Muonaa ei oltu kelpuutettu ollenkaan

---

<sup>1</sup> Riihimäen Lasi Oy Taidelasiuutuudet 18.8.1949, 2-3. Riihimäen Lasi Oy Kristalli- ja taidelasit 15.3.1951, 38.

<sup>2</sup> Aav - Kalin 1986. Kalha 1997, 309. Hyvönen 1983, 247.

näyttelyn vuosia 1917-1939 kuvaavaan osaan.<sup>1</sup> Huomattavaa osaa Muonan tuotannon yleismallissa tuntuvat näyttelevän itä-aasialaiset vaikutteet ja luonto, esimerkiksi vuonna 1961 liitti Benedict Zilliacus Suomen taideteollisuuden esittelyssään Muonan luontoon. Samoin perinteisen kiinalaisen muotokielen käyttäjänä Muonaa on käsitelty useassa eri yhteydessä.<sup>2</sup>

Näyttelyjen, joissa on ollut mukana Muonan tuotantoa, merkitys tulee tässä tilanteessa esille, tämän takia käsitelen myös Muonan uran aikaisia näyttelymuotoja niin Suomessa kuin kansainväliselläkin tasolla. On tosin huomioitava, että Muonan aktiiviuran aikaisissa lehtiartikkeluissa esiintyi kritiikkiä myös taideteollisuusnäyttelyjen vaikutuksista taiteilijoiden tuotantoon. Eräässä vuosinäyttelyn kritiikissäkin puhuttiin siitä kuinka säännöllisesti toistuva esiintymistilanne vaatii taiteilijoilta ”yhä mielikuvituksellisempia muotoja ja materiaaleja”.<sup>3</sup>

Myös Harri Kalha on käsitellyt suomalaisessa taideteollisuudessa toimineiden taiteilijoiden julkisuuskuvaa vuonna 1997 ilmestyneessä väitöskirjassaan ”Muotopuolen merenneidon pauloissa”, mutta hänen työnsä keskittyy 40- ja 50-luvuille, jolloin siitä jää 30- ja 60-luvun kehitys suurelta osin huomioimatta. Esimerkiksi 30-luvun Milanon Triennialien merkitystä Suomen taideteollisuudelle on tuonut hyvin esiin Miina Kauppinen pro gradu -tutkielmassaan ”Suomi ja Milanon Triennalet 1930-luvulla” vuodelta 1995. Oman työni keskittyminen yhteen taiteilijaan antaa minulle mahdollisuuden käsitellä taiteilijan työn julkisen kuvan suhdetta hänen tuotantoonsa, vaikka myönnänkin sen, että on melkoisen mahdotonta tuoda yksittäisen taiteilijan tuotantoa kokonaisuudessaan esiin, jo ajan saatossa tapahtuneiden töiden katoamisten takia. Toini Muonan ura antaa myös mahdollisuuden seurata hänen tuotantonsa julkista kuvaa pitemmän aikavälin aikana, pyrkimyksenäni on seurata hänen julkista kuvaansa aina nykypäivään saakka. Tapa, jolla käsitelen tutkimusmateriaaliani, ei silti seuraa mitään tarkkaa ja tasaisesti etenevää kronologiaa.

Näyttelykritiikeistä saatavissa oleva taiteilijan julkisen kuvan kehitys on myös kiinnostuksen kohteenani. Pierre Bourdieu puhuu siitä kuinka taideteoksesta käytävä keskustelu on osa sen muodostumisprosessia, jolla hän tarkoittaa sitä, että taideteoksen luominen ei ole ainutkertainen

---

<sup>1</sup> Suomen Taideteollisuusyhdistys 100-vuotinäyttely 1975, 22, 14-15. Laatan lisäksi Muonalta näyttelyssä oli näyttelyluettelossa spesifioimattomia maljakoita.

<sup>2</sup> Zilliacus 1961, 33. Esimerkkinä kiinalaisia muotoja käyttävästä Muonasta suomalaisen taideteollisuuden yleisesittelyssä voidaan mainita Arttu Brummerin Taideteollisuusyhdistyksen 75-vuotisjuhlavuoden kunniaksi tekemä kirjoitus, jossa hän esittelee suomalaisia muotoilijoita 1950, 17 (kts. s.22-23).

<sup>3</sup> Aarnia 1951, 26.



tapahtuma.<sup>1</sup> Muonan aktiiviuran aikaisessa suomalaisessa taideteollisuudessa töitä tuotiin julkisuuteen varsin usein useampina kappaleina. Tyypillinen lehtikuva oli otettu taideteollisuusnäyttelyn jostakin osasta, jolloin näkyvillä oli useita samaa piirrettä esitteleviä töitä, vaikka kyseessä olikin yksittäinen taiteilija. Näyttelyjen ulkopuolellakin töitä kuvattiin varsin usein useampina kappaleina kerrallaan, vaikka niitä tuotiin myös yksittäiskuvina julkisuuteen. (Kuva 1) Useampia töitä esittelevillä kuvilla oli tietenkin oma vaikutuksensa myös kuvateksteihin, jotka puhuivat töistä monikossa. Sen sijaan kuvanveiston ja maalaustaiteen näyttelyarvosteluissa oli useimmiten yksittäisten ja nimettyjen töiden kuvia. Taideteollisista töistä julkisuudessa esiintyvät kuvat vaikeuttivat osaltaan töiden nousua maalaustaiteen tai kuvanveiston tapaiseen fetissin asemaan. Niinpä taideteollisuuden sisällä tehtyjen uniikkienkaan esineiden taiteellinen asema ei ollut varma vuonna 1970, jolloin Muona lopetti aktiivisen taiteilijan uransa. Arabian tuon vuoden näyttelyä arvostellessaan Turun Sanomien kriitikko Osmo Laine toi esille ajatuksensa “taideteollisuus” -sanan jälkimmäisen osan pudottamisesta pois kyseisen näyttelyn kohdalla.<sup>2</sup> Uniikin taidekäsitteilyä asettamisella perinteisen korkeataiteen veroiseksi oli kuitenkin jo oma historiansa julkaistuissa kirjoituksissa. Esimerkiksi Rafael Blomstedt puhui vuonna 1927 taideteollisesta tuotteesta taideteoksena, kunhan se vain kuvasti “voimakasta ja omalaatuista taiteilijatahtoa, teknillisten ja esteettisten ilmaisukeinojen varmaa hallitsemista”.<sup>3</sup> Se, että Laineen täytyi tuoda ajatuksensa erikseen esille, antaa kuvan siitä, että Arabian taideosaston taiteilijoiden tekemiä esineitä, ei ainakaan päivälehtikritiikissä liitetty perinteisen käsityksen mukaiseen korkeataiteen kenttään. Keraamisten tekniikoiden nähtiin vieläkin rajaavan suurella määrällä taiteilijan luomishalun ilmenemismuotoja, vaikka kriitikolla muuten olisikin ollut positiivinen näkemys taiteilijan tuotannosta.<sup>4</sup> On tietenkin huomionarvoista, että Rafael Blomstedt toi oman ajatuksensa esille Ludwig Wennervirran toimittamassa “Suomen taide” -kirjassa. Muonan toimintakenttä, perinteisen käsityksen mukainen taideteollisuus ja siihen kuuluvat toimintatavat ja instituutiot, vaikutti hänestä saatavaan julkisuuskuvaan ja sen suhteeseen hänen taiteilijaidentiteettiinsä. Tämän takia käsitteelenkin vertauskohtana perinteisen käsityksen mukaisen korkeataiteen, maalauksen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin, kentältä tulleiden taiteilijoiden toimintaa taideteollisuuteen luetuissa materiaaleissa, heidän toimintansa saamaa huomiota ja heidän suhtautumistaan taideteollisuuteen. Tällöin liikun ajallisesti varsin laajalla alueella, käyn jopa 1500-luvun Italiassa, koska mielestäni se tekee perus-

---

<sup>1</sup> Bourdieu 1993, 110-111.

<sup>2</sup> Laine 16.8.1970.

<sup>3</sup> Blomstedt 1927, 618. Siteerannut Kalha 1996 (a), 24.

<sup>4</sup> Falck 22.5.1970.

tastani tukevamman tässä tutkimuksessa.

Haastaakseni Muonan tuotannosta saatavissa olevan kuvan käsittelen työssäni yhtä arvokkaina piirteitä, joiden esiintymisjakson ajallinen pituus hänen tuotannossaan saattoi jäädä hyvinkin lyhyeksi. Näissä kokeiluiksikin jääneissä töissä tulee hänen taiteilijaidentiteettinsä esiin hieman erilaisessa muodossa kuin minkä käsityksen siitä saisi hänen yleisemmin tunnetusta tuotannon osastaan ja niistä harvoista haastatteluista, joita hän uransa aikana antoi. Käsittelen silti Muonan keramiikkatuotannosta myös niitä piirteitä, joiden katsomukseen kuuluu hänestä saatavaan perinteiseen julkisuuskuvaan. Sillä jos keskittyisin vain niihin töihin, jotka on tähän mennessä jätetty sivuun, loisin vain toisenlaisen osakatsauksen taiteilijan tuotantoon.

Yksi Muonan tuotannon vähemmän tunnetuista piirteistä on hänen lasituotantonsa, joka perinteisesti jää suomalaista lasitaidetta käsittelevistä retrospektiivisistä yleiskatsauksista pois.<sup>1</sup> Häntä ei siis lueta siihen lähes kaanonmaiseen hyvän muotoilun järjestelmään, joka tässäkin materiaalissa on vallalla. Suurin osa suomalaisista mainetta saaneista lasimuotoilijoista toimi tai toimii edelleen lasin parissa yhtäjaksoisesti pitempiä aikoja, näin ei voida kuitenkaan sanoa kaikista suomalaisen lasimuotoilun historian kirjoitukseen jälkensä jättäneistä. Lyhyen vierailun johonkin materiaaliin tehneen ja silti huomiota saaneen taiteilijan ei kuitenkaan aina tarvitse tulla perinteisen korkeataiteen kentältä. Esimerkiksi korutaiteilijana tunnetun Björn Weckströmin varsin lyhytaikaiseksi jäänyt vierailu Nuutajärven lasitehtaalla ei ole jäänyt huomiotta suomalaisesta lasitaideteesta kertovassa kirjallisuudessa.<sup>2</sup> Muonasta hän tosin eroaa siinä mielessä, että hänen lasiaan löytyy vieläkin kauppojen hyllyiltä. En aio miettiä sitä miksi Muonan lasia ei yleensä lueta kuuluvaksi suomalaisen lasimuotoilun historiaan. Pyrkimyksenäni on sen sijaan käsitellä hänen lasiaan mahdollisimman objektiivisesti. Täydellinen objektiivius on mahdotonta jo senkin takia, että tuon hänen perinteisesti syrjään jääneen lasinsa tähän tutkimukseen.

Materiaalin käsittelyn perustana käytän sosiaalishistoriallisen ja feministisen teorian yhdistävää suhtautumistapaa, vaikka kumpikaan ei suoraan sovellettuna sovi työhöni. Tyypillisestä taidesosiologiasta poikkeavasti pääosassa työssäni on yksittäinen taiteilija, mutta esimerkiksi Vera L. Zolberg huomioi sen, että yksittäisen taiteilijan huomioimatta jättävä taidesosiologinen tutkimus ei välttä-

---

<sup>1</sup> Kts. esim. Matiskainen 1994. Muonan muistonäyttelyssä vuonna 1988 tuotiin kuitenkin esille hänen Nuutajärvelle tekemänsä lasituotantoa. Kumela 1988, 31.

<sup>2</sup> Koivisto 1993, 41.

mättä saa kaikkea esille materiaalistaan.<sup>1</sup> Hän ei tosin luultavasti tällöin ajattele pelkästään yhteen taiteilijaan keskittyvää tutkimusta. Täysin yksin toimivat taiteilijat ovat kuitenkin todella harvinaisia ja heidän työnsä saattavat saada taideteoksen statuksen vasta myöhemmältä taidemaailmalta, jonka jäsenet kiinnostuvat heidän töistään.<sup>2</sup> Näin taiteilijalla täytyy olla jonkinlaiset yhteydet johonkin taidemaailmaan, jos hän haluaa huomiota uransa aikana. Tällöin taiteilijan suhde toimintakenttäänsä tuo tutkimukseen omaan kiinnostavan puolensa. Myös tämä suhde kykenee muuttumaan ajan kuluessa. Toril Moi tuo Pierre Bourdieun teorian feministisessä tulkinnassaan esille sen kuinka sukupuolenkin merkitys on erilainen eri konteksteissa. Arvostusta saaneen naistaiteilijan suhde taidemaailmaansa on erilainen kuin vasta taiteilijan uransa alussa olevalla naisella.<sup>3</sup> Toini Muona toimi taiteilijana kentällä, jossa sukupuoli ei leimannut taideteollisuuden tekijöiden puolella toimijaa kovinkaan suurella määrällä. Täysin samantarvoisina nais- ja miesmuotoilijoita nykyajan näkökulmasta katsoen ei kohdeltu. Muonan aktiiviuran aikaisen taideteollisuuden taidemaailma ei kuitenkaan kohdellut jokaista naismuotoilijaa eikä jokaista miesmuotoilijaa samalla tavoin. Suomalaisen naismuotoilijan asema muuttui myös ajan kuluessa. Kalha tuo esille sen kuinka taideteollisuuden yleisön puolella toimija oli jo huomattavasti enemmän sukupuoleltaan määrittynyt.<sup>4</sup> Feministisessä suhtautumistavassa täytyy tajuta kontekstin merkitys, jotta siitä olisi todella hyötyä tutkimuksen tekemisessä.

### 1.3 Tutkimuksen tilanteesta ja lähteistä

Vielä 60-luvun alussa voitiin lehtikirjoituksissa käsitellä taideteollisuutta alueena, jonka tieteellinen tutkimus oli onnistunut suurimmaksi osaksi kiertämään.<sup>5</sup> Toini Muonankin aktiiviuran aikaisen taideteollisuuden tutkimus vaati kunnolla alkaakseen oman ajallisen välimatkansa tutkittaviin tapahtumiin. Ensimmäinen Arabian taideosaston taiteilijoista tehty pro gradu -tutkielmakin tehtiin vasta vuonna 1988, Marjut Kumelan tekemä työ käsitteli Kurt Ekholmin Arabian aikaa 1931-1948. Toini Muona ei ole suinkaan tuntemattomimpia taideosaston taiteilijoista, mutta Pirjo Kohtasen vuonna 1985 tekemää proseminaaria suurempaa opinnäytetyötä hänestä ei vielä ole tehty. Opinnäytetöiden ulkopuolella Toini Muonasta on eniten kirjoittanut Harri Kalha, jonka kirjoituksilla on

---

<sup>1</sup> Zolberg 1990, 109, 196.

<sup>2</sup> Becker 1984, 268.

<sup>3</sup> Moi 1991, 1034, 1038.

<sup>4</sup> Kalha 1997, 241.

<sup>5</sup> Pajamies 1963, 39.

omassa työssänikin varsin tärkeä osa. Tällä hetkellä ainoa Muonaan keskittynyt julkaisu on hänen muistonäyttelynsä yhteydessä julkaistu kirjanen vuodelta 1988, jonka tekstin kirjoitti Marjut Kumela. Tilanne voi kuitenkin muuttua huomattavasti lyhyenkin ajan sisällä, sillä tutkijat ovat tällä hetkellä varsin kiinnostuneita suomalaisesta taideteollisuudesta.

Tärkeimpänä itse käyttämäni teksteistä voin mainita Harri Kalhan erilaiset kirjoitukset, esimerkiksi hänen väitöskirjansa “Muotopuolen merenneidon pauloissa” vuodelta 1997 ja vuodelta 1996 “Ruukuntekijästä multimediatäiteilijään”, jonka hän teki yhdessä Helena Leppäsen kanssa. Myös Marjut Kumelan ja Heikki Hyvösen kirjoituksia olen lukenut tutkimuksen teon aikana, vaikka niitä kaikkia en tulekaan mainitsemaan lähdeluettelossani. Olen käynyt läpi myös monia lehtikirjoituksia, sillä ne luovat kuvaa ajastaan, vaikka Muona ei koskaan tarttunutkaan kynään tuodakseen julkisesti esiin mielipiteitään. Suomalaista taideteollisuutta käsitelleistä opinnäytetöistä mainitsen erityisesti Tuija Tervon Michael Schilkiniä käsitelleen pro gradu -tutkielman vuodelta 1996. Sillä sen kautta tutustuin ensimmäisen kerran Howard Beckerin “Art Worlds” -julkaisuun, jonka mainitsen yhtenä tämän tutkimuksen kannalta tärkeimmistä suomalaisen taideteollisuuden ulkopuolisista teksteistä. Lisäksi tärkeätä perustaa tutkimukselleni olen saanut Pierre Bourdieun kirjoista “Distinction” ja “The Field of Cultural Production”.

Haastattelujen kautta tietoa sain Muonan apulaisena 60-luvun lopulla toimineelta Paul Envaldsilta, Muonan sisarentyttäreiltä Kirsti Kalliolta, taiteilija Helena Tynelliltä sekä Pellervo Oksalalta ja Erik Berghiltä, jotka liittyvät näyttelyjen kautta Muonaan. Suullista tietoa sain myös Museovirastossa työskentelevältä Sirkka Kopistolta ja Suomen Lasimuseossa työskentelevältä Kaisa Koivistolta.

Muonan keramiikkatuotannosta sain eniten tietoa Arabian museon ja Taideteollisuusmuseon esinekokoelmista, paljon hyötyä sain myös kummankin arkistokokoelmista. Muonan lasituotannosta sain tietoa Suomen Elinkeinoelämän Keskusarkistosta, Suomen Lasimuseosta ja Nuutajärven tehtaan museosta. Lisäksi kävin tutustumassa nykyiseen Taidekorkeakoulujen arkistoon, jonne Taideteollisuusmuseo lahjoitti suurimman osan arkistokokoelmistaan työni tekovaiheessa. Hyötyä sain myös Alvar Aalto -museon arkistosta.

## 2. Tarkemmin tutkimuksen teoriapohjasta

Howard S. Beckerin ansiokkaan “Art Worlds” -kirjan ensimmäinen painos on peräisin vuodelta 1982. Becker lukee taidemaailmojensa sisään materiaaleja laidasta laitaan, joiden pohjalla hän näkee hyvin samantyyllisiä organisaatioita. Valitettavasti kuitenkin alue, josta Becker käyttää nimitystä “Arts and Crafts” on erotettu muista taiteenlajeista. Tässä onkin syy miksi häntä ei voi suoraan käyttää tällaisessa tutkimuksessa. Hänen näkemyksensä perustuvat yksinkertaisesti sellaiseen jakoon materiaalien välillä, joka ei välttämättä suoraan sovellu Suomen oloihin eikä oikeastaan aina yhdysvaltalaisakaan taideteollisuutta käsittelevään tutkimukseen. Ehkä paras tapa hänen näkemyksiensä käyttämisessä onkin jättää huomiotta hänen taideteollisuuden luokittelunsa ja ottaa käyttöön hänen yleisen taidemaailmansa analysointimallin. Becker itsekin sanoo johdannossaan, että traditioiden tekijöitä ei kannata pitää vastuussa siitä mitä myöhemmin tulleet tekevät niiden nimissä.<sup>1</sup>

Mielestäni Becker käyttää käsitteitä jättämällä niiden alueet varsin epäselviksi. Jo kirjan alussa hän sanoo tosin yhdistävänsä saman otsikon alle taidelajeja, joilla on esteettisesti täysin erilaiset maineet. Hänen teorian kehittelynsä suuntaa kuvaa hyvin se, että hän käsittelee keraamikkoa ja putkimiestä saman otsikon alla. Beckerin mukaan heidän eronaan on vain se, että käsityöläisputkimies ei useimmiten kehitä esteettistä kunnianhimoa työtään kohti. Kun keraamikko alkaa sitten kehitellä omia esteettisiä kunnianhimojaan, Becker käyttää hänestä nimitystä “artist-craftsman”, joka kuitenkin vielä selvästi erottuu “perinteisten” taidelajien edustajasta. Suomalaisen 1900-luvun muotoilun näkökulmasta katsoen Beckerin “taiteilija-käsityöläisten” toiminta-alueet eivät ole aivan yhteneviä, sillä hän listaa tämän nimityksen alle sekä lasipuhaltajat että keraamikat.<sup>2</sup> Muonan aktiiviuran aikaisen Suomen taideteollisuudessa lasipuhaltajien toiminta-alueeksi jäi suurelta osin taiteilijan piirustuksen toteutus, vain harvat heistä suunnittelivat omia lasiesineitään. Keraamikkojen skaala sen sijaan ylsi dreijauksen nopeudellaan ylpeilevistä teknisistä dreijaaajista aina Muonan tapaisiin taiteilijoihin. Becker tosin myöntää käsitteiden monikasvoisuuden.<sup>3</sup>

Beckerin “taiteilija-käsityöläisellä” on suurempia kunnianhimoja kuin tavallisella käsityöläisellä. Hän kantaa kuitenkin rajoitetta mukanaan. Hänellä voi olla samanlainen idea kauneudesta kuin

---

<sup>1</sup> Becker 1984, XI.

<sup>2</sup> Becker 1984, X, 276.

<sup>3</sup> Becker 1984, 273.

korkeataiteen edustajalla, mutta hän tajuaa sen alueen, jolla hän tätä ideaalia pyrkii toteuttamaan, olevan rajoitetumpi kuin korkeataiteen edustajalla.<sup>1</sup> Beckerin mukaan on tapahtunut valloitus, kun ajankohtaisessa taidemaailmassa toimiva taiteilija alkaa toteuttaa ideoitaan ns. käsityöläismäisissä materiaaleissa. Tällöin valinta vaikuttaa tietoiselta, kun sen sijaan “taiteilija-käsityöläinen” ikääkuin eksyi luovemmalle puolelle. Taiteilija saattaa löytää esimerkiksi keramiikan etsiessään uutta materiaalia, jossa voisi etsiä vastausta häntä sillä hetkellä vaivaavaan ilmaisulliseen ongelmaan. Lisäksi Beckerin mukaan taiteilijan käsitys kauneudesta on luultavasti erilainen ja edistyneempi kuin sen käsityöalan, jota hän on valtaamassa. Ikään kuin käsityöläiset eivät pystyisi kehittämään “älyllisiä” ongelmia materiaalinsa suhteen. Myös yleisön odotukset ovat erilaisia taiteilijan ja “taiteilija-käsityöläisen” kohdalla, sillä Beckerin mukaan taiteilijalta odotetaan uniikkeja töitä kun “taiteilija-käsityöläiseltä” hyväksytään useamman samanlaisen esineen olemassaolo. Jos Beckerin teoriat taideteollisuuden materiaaleista hyväksytään, niin silloin jopa epäonnistumisten hyväksyminen ja niiden kautta saatujen efektien edelleen kehittäminen pystytään liittämään ainoastaan Taiteilijoihin, jotka tällä pilkkaisivat vanhojen käsityöläisten kovasti arvostamaa teknistä taitoa.<sup>2</sup> Tällöin häneltä jää huomioimatta se, että esimerkiksi sattumanvaraisten efektien hyväksyminen kuuluu lähes keramiikan luonteeseen. Tämän purkauksen jälkeen on myönnettävä, että Beckerinkään mukaan tilanne kentällä ei ole näin yksioikoinen.<sup>3</sup> Eikä tämän pidä antaa häiritä sitä, että Beckerin tapa käsitellä varsinaista taidemaailman teoriaansa voi tuoda esiin paljon uutta myös suomalaisesta taideteollisuuden kentästä.

Sanoin jo aikaisemmin saaneeni tietää Beckeristä Tuija Tervon pro gradu -tutkielman kautta. Tervon tutkielmasta löytämäni uudenlainen suhtautumistapa tutkimusmateriaaliin oli mielestäni kulkemisen arvoinen tie. Olen kuitenkin sitä mieltä, että Tervon tapa käyttää Beckerin teoriaa ei ole aivan oikea tällaiseen tutkimukseen. Tervo nimittäin rinnastaa Beckerin käsityksen “taidekäsityön alueelle astuvien taiteilijoiden toimintatavoista” Arabian taideosaston taiteilijoihin. Beckerin käsitys tuntuu sen sijaan liittyvän esimerkiksi Yhdysvalloissa 60-luvun loppupuoliskolta lähtien esiintyneeseen perinteellisen käsityksen mukaisten taiteilijoiden marssiin perinteisiin käsityön materiaaleihin.<sup>4</sup> Tällöin esimerkiksi keramiikkaesineen vedenpitävyyttä (vain korkeapolttoinen massa pitää vettä)

---

<sup>1</sup> Becker 1984, 277.

<sup>2</sup> Becker 1984, 278-283.

<sup>3</sup> Becker 1984, 288.

<sup>4</sup> Tervo 1996 (gr), 24. Beckerin käyttämä kuvitus on tässä kohdin peräisin täysin 60-luvun loppupuoliskolta ja sen jälkeiseltä ajalta, vaikka hän ei aivan suoraan asiaa sanokaan. Becker 1984, 280, 282, 284-285.

saatettiin pitää negatiivisena piirteenä, koska se antoi esineelle käyttötarkoituksen.<sup>1</sup> Arabian taideosaston yksittäisten taiteilijoiden toimintatavathan eivät suuntautuneet näin hyökkäävästi vanhoja käsityöläiskeraamikkojen toimintatapoja vastaan. Mielestäni Tervo käyttää myös taidemaailma -käsitettä liian suppeana, vain taideosaston puitteissa.<sup>2</sup> Epäilen suuresti olisiko taideosasto saavuttanut toteutuneen asemansa, jos Suomessa ei olisi ollut sitä vuosittain toistuvien näyttelyjen organisaatiota, jossa esiintyi koko taideteollisuuden kenttä tai ilman osallistumisia kansainvälisiin suurnäyttelyihin, vaikka Arabia järjesti myös täysin taideosaston omaan tuotantoon keskittyviä näyttelyitä.

Yleisen taidemaailman teoriassaan Becker tuo esille sen, että taidemaailman ulkopuolisten ihmisten arvostelulla ei ole paljonkaan merkitystä, jos taidemaailman sisäpuolella toimivat pitävät toimintaansa taiteena. Taiteilija on riippuvainen taidemaailmansa halukkuudesta yhteistyöhön, joka tulee paremmin esille silloin, jos taidemaailman toimijat eivät enää pidäkään taiteilijan toimintaa taiteena.<sup>3</sup> Taidemaailman toiminnan täytyy koostua vanhoista ja hyväksi havaituista tavoista, jotta se voi jatkua ilman ongelmia, jos näin ei tapahdu on ehkä löytynyt aukko uudelle taidemaailmalle. Uutta taidemaailmaa ei välttämättä pystytä erottamaan muuttuneesta taidemaailmasta, mutta Beckerin mukaan tällä seikalla ei ole merkitystä. Uuden taidemaailman alussa voidaan joutua kuluttamaan suurempia voimavaroja, koska ei ole olemassa vanhoja ja hyväksi havaittuja toimintatapoja. Usein nämä toimintatavat jäävät kehittymättä ja ongelmia aiheuttaneesta piirteestä muodostuu vain kuriositeetin omainen pilkahdus.<sup>4</sup> Tässä kohden esimerkkinä voidaan mainita Sakari Vapaavuoren abstraktit ja muodoltaan suljetut keramiikkaveistokset, niiden muotokielen pohjalta ei löytynyt edes näennäistä astiamuotoa. 50-luvun alkupuolella erityisesti Vapaavuoren kokeilu kesti vain muutamman vuoden julkisuuden varsin ankaran tuomion takia. Beckerin kuvaamat vaihtoehtoiset töiden levitystiet puuttuivat vielä tuolloin Suomesta.<sup>5</sup> Tällöin varsinkin sellaisen taiteilijan kokeilut, jolla ei vielä ollut suurta nimeä, saattoivat jäädä vain kokeiluiksi.

Becker tuo esille myös sen kuinka niin taiteilijan kuin materiaalin maine voi muuttua siinä loppu-

---

<sup>1</sup> Becker 1984, 279.

<sup>2</sup> Tervo 1996 (gr), 11.

<sup>3</sup> Becker 1984, 204, 28, 36.

<sup>4</sup> Becker 1984, 304, 26, 36.

<sup>5</sup> Becker 1984, 28.

mattomassa valintaprosessissa, joka taidemaailmassa on koko ajan meneillään.<sup>1</sup> Siinä mielessä olen yhtä mieltä Tervon tavan kanssa käyttää Beckerin teoriaa hyväksi, että taideosasto muutti keramiikan imagoa Suomessa, mutta ns. korkeataiteeseen sitä ei Muonan aktiiviuran aikana liitetty muiden kuin ehkä Schilkinin kohdalla. Perinteisen käsityksen mukaiset kuvanveistäjät saattoivat suhtautua Schilkiniinkin ei-vapaana taiteilijana.<sup>2</sup> Muonan tuotanto pysyi ajan keskusteluissa vielä enemmän erillään perinteisen käsityksen mukaisesta kuvanveistosta, vaikka esimerkiksi Kaj Franck saattoi näyttelyarvosteluissaan lukea Muonankin vapaan taiteen piiriin.<sup>3</sup> Tämä liittyy eräällä tavalla myös siihen, että Beckerin mukaan myös tiettyyn materiaaliin liittyvien toimintojen asema voi muuttua samaan aikaan kun materiaalin asema ja maine muuttuu. Arabian taideosastolla tämä näkyi vakinaisten apulaisten mukaan tulona keraamikkojen työskentelyyn, jolloin esimerkiksi Toini Muonan tuotannolta ei vaadittu enää omakätistä dreijaamista. Tosin muutos tapahtui lähinnä vain ammattilaisten piirien keskuudessa, koska julkisuuteen apulaisia ei erikoisemmin tuotu. Ainoa poikkeus Muonan apulaisista oli Paul Envalds, joka esiintyi Muonan kanssa tämän vuoden 1970 jäähyväisnäyttelyn yhteydessä.<sup>4</sup>

Tässä työssäni käytän Beckerin taidemaailma-käsitettä melko yhtenevästi Pierre Bourdieun kulttuurisen kentän käsitteen kanssa, vaikka teoriamuodostelmina ne eroavatkin toisistaan. Vera L. Zolberg kuvaa Beckerin käsittelytapaa amerikkalaiseksi, pragmaattiseksi empirismiksi. Bourdieu käsittelee kentän käsitettään Zolbergin mukaan ranskalaisen filosofian tietoteoreettisten kysymysten pohjalta. Taidemaailmoissa toimijoiden tai eri taidemaailmojen välillä syntyvät konfliktit jätetään Beckerin toisistaan varsin selvästi erottuvien taidemaailmojen suhteissa pienelle huomiolle, Bourdieun holistisessa teoriassa niillä on keskeinen osa. Keskittyessään taide-esineen tuotantoon Becker jättää käsittelemättä myös yleisöjen symboliset käyttötavat kulttuurisille koodeille, Zolbergin mukaan hän ei myöskään paljon huomioi niitä voimia, jotka vievät taiteellista luomista eteenpäin ja vaikuttavat eri tyylien valintaan. Bourdieu sen sijaan tuo teoriassaan esille niitä historiallisia prosesseja, joiden kautta muodostuu esimerkiksi symbolisten tai materiaalisten pääomien hierarkkinen järjestys. Hän tuo esille myös niitä erilaisia tapoja, joilla ihmiset käyttävät

---

<sup>1</sup> Becker 1984, 359.

<sup>2</sup> Tervo 1996, 48.

<sup>3</sup> Franck 1951, 20.

<sup>4</sup> Becker 1984, 17, 359. Tosin Envaldskin esiintyi enemmän oppilaana kuin apulaisena. Erikoisaseman hänelle antoi vielä se, että hän otti Muonan jälkeen käyttöönsä tämän ateljeen Arabian rakennuksen yhdeksännestä kerroksesta. Envalds 2.6.1997.



esteettisiä makujaan, mitä he odottavat saavansa taidekokemuksesta.<sup>1</sup> Bourdieun kentän teoria ei keskity taiteellisessa toiminnassa muodostuviin kenttiin, mutta seuraavassa tulen käsittelemään sitä suomalaisen 1900-luvun taideteollisuuden näkökulmasta.

Myös Bourdieun kulttuurisen kentän teoriasta kuvastuu asenne, joka erottaa “korkeataiteen” “alemmasta taiteesta”. Tämä tapahtuu Bridget Fowlerin mukaan jopa suuremmassa ja arvottavamassa määrin kuin Beckerillä.<sup>2</sup> Bourdieun asennetta taideteollisuutta kohtaan kuvaa hyvin se kuinka hän eri tittelien inflaation yhteydessä mainitsee esimerkkinä keraamikot, jotka nimittävät itseään taidekäsityöläisiksi ja teknikot, jotka nimittävät itseään insinööreiksi. Kuitenkin hän myöntää myös taide-esineiden ja teknisten esineiden rajan ainaisen epävarmuuden ja sen muodostumisen sosiaalisten normien ja konventioiden kautta.<sup>3</sup> Tästä huolimatta ne toiminnot, joiden avulla Bourdieu pääasiassa käsittelee kulttuurisen kentän teoriaansa, käytännössä tuovat siihen vastakkaisuuksien joukon (Bourdieu ei paljon huomioi niiden väliin jääviä toimintoja, käsitellen toimintoja eräänlaisella janalla, joka suuntautuu kohti jompaa kumpaa ääripäätä), joiden etsimisen ottaminen päätehtäväksi suomalaista taideteollisuutta käsittelevässä tutkimuksessa on ehkä hieman epäloogista. Käsitys taiteilijasta, jonka yleisö on kaukana tulevaisuudessa, joka taistelee tässä ja nyt saavuttaakseen “ylösnousemuksen” seuraavassa elämässä,<sup>4</sup> ei yleensäkään sovi kuin osaan taiteen suurella kentällä toimijoista ja sillä vallinneista suuntauksista. Useat taiteilijat eivät edes julkisessa esiintymisessäkään pidä nopeaa menestystä todistuksena kompromissien tekemisestä, ulkopuolisten vaatimuksille antautumisesta.<sup>5</sup> Suomalaisen taideteollisuuden kentältä voidaan löytää vastakkaisiakin piirteitä, jolloin saavutettu menestys on liittänyt taiteilijan hyvän muotoilun kaanoniin ja menestymättömyys on vienyt taiteilijan lähes unohduksiin, vaikka menestyksen vaikutuksia ei voidakaan pitää aivan yksiselitteisenä.

Edelliseen läheisesti liittyvä vastakohtapari muodostuu, kun kulttuurisella kentällä käyvät “eloonjäämistäistelua” “rakenteellisesti” nuoret ja “rakenteellisesti” vanhat toimijat, heidän biologisella

---

<sup>1</sup> Zolberg 1990, 124-126, 155, 157.

<sup>2</sup> Fowler 1997, 100. Hänen mukaan Bourdieu ei edes käsittele populaarin taiteen aluetta. Oman tutkimukseni yhteydessä on kuitenkin huomioitava se, että käsitettä “populaari taide” ei voida samaistaa Muonan aktiiviuran aikaiseen suomalaiseen taideteollisuuteen.

<sup>3</sup> Bourdieu 1984, 481, 30.

<sup>4</sup> Bourdieu 1993, 201.

<sup>5</sup> Bourdieu puhuu myös siitä kuinka taiteilijoiden sanallinen esiintyminen voi erota varsin selvästi heidän todellisista tavoitteistaan. Bourdieu 1993, 40, 119, 79.

iällään ei tässä tilanteessa ole merkitystä. Tässä taistelussa jäljen jättäminen kulttuuriselle kentälle on varsin tärkeää, jolloin tarvitaan tunnusmerkkejä, joilla erottua edeltäjistään ja kilpailijoistaan, erilaisten koulukuntien ja taiteilijaryhmittymien nimien merkitys on huomattava erottumisen mahdollistavana piirteenä.<sup>1</sup> Suomalaisen taideteollisuuden kentän yhtenäisyyttä korostaa se, että siltä on vaikeaa erottaa tällaista taistelua. Ainoastaan ehkä 60-luvulla syntynyt anonymiteetti-keskustelu voitaisiin yhdistää tähän kohtaan. Tuolloinkin uniikkiesineiden tekijät, esimerkiksi Toini Muona, saivat suureksi osaksi olla rauhassa, vaikka yleisessä keskustelussa heitä ei erotettukaan “elitististen” käyttöesineiden tekijöistä. Jos taistelun kenttä laajennetaan koko suomalaisen taidemaailman kentälle, tällainen taistelu voidaan myös löytää. Taistelu käytiin nimenomaan perinteisten kuvataiteen lajien, kuvanveiston ja maalauksen, ollessa toisella puolella taideteollisuutta vastaan. Perinteisten kuvataiteiden edustajien hyökkäyksen kohteena oli erityisesti orgaaninen muotoilu, jota he pyrkivät lähinnä pilkkaamaan.<sup>2</sup> Tällöin perinteisten kuvataiteiden edustajat voidaan yhdistää “rakenteellisesti” vanhoihin toimijoihin, joiden alueelle saapuu häiritsijöitä. Bourdieu puhuu myös häiritsijöiden huomioonottamisen negatiivisista vaikutuksista “rakenteellisesti” vanhoille toimijoille, koska se merkitsee häiritsijöiden jättäneen jälkensä kentälle, joka voisi merkitä heidän nousua dominoivaan asemaan.<sup>3</sup> Orgaanisen muotoilun eri ilmenemismuodot jäivät kuitenkin väliaikaisiksi suomalaisessa taideteollisuudessa, eikä polemiikilla ollut muutenkaan suuria vaikutuksia. Muuten taideteollisuuden kentällä käydyt taistelut supistuivat useimmiten yksittäisten taiteilijoiden välisiksi, joiden esiintymismuotona saattoivat olla esimerkiksi plagiointisyytökset. Helena Tynellin kertoman mukaan hänen taideosastolla työskentelynsä aikana taiteilijat eivät keskustelleet keskenään taiteensa periaatteista, joka voi ainakin osaltaan olla osastolla esitettyjen plagiointisyytösten taustalla.<sup>4</sup> Myös eri tyylien ja koulukuntien etsiminen ja nimittäminen ei ole tällä kentällä aivan yksinkertaista. Tyypillisesti on tosin erotettu traditionalistien ja modernistien kiistely 30-luvulla. Ehkä juuri monet yhteisnäyttelyt olivat vaikuttamassa siihen, että alan kirjoituksissa kentän koostumusta käsiteltiin varsin yhtenäisenä.

Bourdieuun mukaan taiteilijan intentiokin on sosiaalisten normien ja konventioiden tulos. Bourdieu puhuu kuitenkin myös työn tarkastelijan intentioista, joiden perustana ovat konventionaaliset

---

<sup>1</sup> Bourdieu 1993, 59-60.

<sup>2</sup> “Arftan - and his orchestra” 1953, 23.

<sup>3</sup> Bourdieu 1993, 42.

<sup>4</sup> Tynell 1.7.1997. Helena Tynell työskenteli Arabian taideosastolla kolme vuotta ennen Riihimäen lasille siirtymistään. On huomioitava, että Arabian taideosasto ei ollut Muonan aktiiviuran aikana ainoa taideteollisen toiminnan kenttä, jolla toimineiden taiteilijoiden väliset suhteet saattoivat olla varsin viileitä.

normit, joiden kautta syntyy tarkastelijan suhde taide-esineeseen tietyssä historiallisessa ja sosiaalisessa tilanteessa. Tämän intention muodostumiseen Bourdieu yhdistää myös taiteellisen tiedon määrän. Taiteellisen tiedon määrä, joka yleisöllä arvioidaan olevan, vaikuttaa myös taiteilijan asemaan, jolloin esimerkiksi yläluokan keskuudessa saavutettu menestys on eriarvoinen kuin laajemman kansan osan keskuudessa saavutettu.<sup>1</sup> Tutkittaessa Muonan taiteilijaintentiota pelkäättään hänen tuotantonsa perusteella, intentiossa voidaan huomata selvä muutos hänen uransa aikana. Alku-uran aikana Muonan tuotanto kohtasi kuitenkin enemmän ulkopuolisia vaatimuksia kuin myöhemmin, kun hänen asemansa oli jo vakiintunut. Tarinat sisarensa muotokuvaa saveen muovaavasta ja yleensäkin kuvanveistäjän urasta unelmoineesta taiteilijasta kertovat persoonallisuudesta, jonka intentioiden esiintymismuoto olisi mahdollisuuksien niin salliessa voinut olla varsin erilainen jo alku-uran aikana. Toril Moi löytää Bourdieun teoriasta myös käsityksen kentän toimimisesta eräänlaisena sensorina sanomattomien sääntöjen kautta.<sup>2</sup> Voidaanko tämä yhdistää Muonan tuotannon muodostumiseen? Miten taideteollisuuden kenttä vaikutti, jos vaikutti, siihen, että Muonan tuotannon suuren osan perustana pysyi astiamuoto?

Toini Muonan yleisön suuremmasta laajuudesta verrattuna esimerkiksi joihinkin perinteisen käsityksen mukaisiin kuvataiteilijoihin kertoo hänen kysyntää tyydyttämään synnyttänyt tuotantonsa. Tästä yleisöstä suuri osa ei välttämättä kuulunut taidenäyttelyissä kävijöihin, koska Muonan vuonna 1970 Jyväskylän Alvar Aalto -museoon tuotu jäähyväisnäyttelykin kiinnosti vain 64 kävijää koko sen avoinna olon aikana.<sup>3</sup> Näyttelyn sijaintipaikka Helsingin useiden taideteollisuusnäyttelyjen ulkopuolella ei suinkaan selitä kokonaan kävijämäärän pienuutta. Vanhan Aalto-museon toiminnassa mukana ollut Pellervo Oksala arveli tosin yksinkertaisesti, että Toini Muona ei ollut tuolloin Jyväskylässä tunnettu taiteilija, eikä kaupungin taide-elämä ollut hänen mukaansa silloin kovinkaan vireää.<sup>4</sup> Toisaalta Helsingissä pidetyissä vuosittaisissa taideteollisuusnäyttelyissä huomattiin jo 50- ja 60-lukujen vaihteessa huomattavaa yleisön määrän vähenemistä, jopa kolmasosaan huipusta. Vuosinäyttelyjen kerrotaan jo 20-luvulla saavuttaneen huomattavaa yleisömenestystä, vaikka Kalhan mukaan suomalaisen taideteollisuuden ostajakunta oli pitkän aikaa pieni eliittiipiiri.<sup>5</sup> Tämä

---

<sup>1</sup> Bourdieu 1984, 30. Bourdieu 1993, 46.

<sup>2</sup> Moi 1991, 1022.

<sup>3</sup> "Alvar Aalto -museon vuosikertomus 1970", 2.

<sup>4</sup> Oksala 28.8.1997.

<sup>5</sup> "Yleinen taideteollisuusnäyttely - tarpeettomaksi käynyt traditio" 1963, 19. "Suomen Taideteollisuusyhdistyksen vuosinäyttely ja arpajaiset" 14.10.1926. Kalha 1997, 273.

kertoo mielestäni siitä, että jonkin taidelajin yleisön rajaaminen ostavaan yleisöön antaa liian kapean kuvan. 60-luvulla vuosinäyttelyjen instituutio käytännöllisesti katsoen katosi. On myös huomioitava Muonan Jyväskylän näyttelyn kävijämäärän suhde muihin Alvar Aalto -museossa sinä vuonna pidettyihin näyttelyihin. Muonan näyttelyn kävijämäärä oli ylivoimaisesti pienin, toiseksi pienimmässä näyttelyssä kävi jo 121 vierasta.<sup>1</sup>

### 3. Toini Muonan tuotannon julkinen kuva

#### 3.1 Luonnonläheisyys ja primitiivisyys

Varsin huomattava piirre kansainvälisessä keramiikan ja yleensäkin taideteollisuuden kritiikissä on tietynlainen aluepainotteisuus ja kansallisuuden painottuminen. Tällöin tietyn maalaisesta muotoilijasta saattoi kansainvälisellä kentällä muodostua hänen kansalaisuutensa takia julkisuuskuva, joka pysyi varsin tiukasti hänen mukanaan. Osa suomalaisen muotoilijan kansainvälisestä julkisuuskuvausta koostui pilaantumattomasta luonnonläheisyydestä ja primitiivisyydestä<sup>2</sup>, piirteet, jotka yhdistettiin varsin tyypillisenä myös Toini Muonan tuotantoon. Marjut Kumela tuo kuitenkin esille sen kuinka suomalaiset kirjoittajat eivät suinkaan aina nähneet Muonan tuotannossa primitiivistä luonnonläheisyyttä kansainvälisten kirjoittajien tavoin.<sup>3</sup>

Suomalaisessa taideteollisuutta käsittelevässä lehtikirjoittelussa luonnonläheisyyden yhdistäminen Muonan tuotantoon tulee oikeastaan kunnolla esille vasta sodan jälkeen 40-luvun toisella puoliskolla, jolloin voidaan jo miettiä kansainvälisen kritiikin vaikutusta. Kansainvälinen huomiohan on vaikuttanut suomalaisten suhtautumiseen taideteollisuuteensa. Gustaf Strengell kirjoitti vuoden 1935 Kotiliedessä: "Taidekäsityömme samoin kuin tehdasmainen taideteollisuutemme on viime puolena vuosikymmenenä mennyt niin nopeaa ja keskeytymätöntä vauhtia eteenpäin...Täsmälleen viisi vuotta sitten maamme tällä alalla saavutti ensimmäiset suuret voittonsa ulkomailla, Barcelonan näyttelyssä vuonna 1929."<sup>4</sup> Annikki Toikka-Karvonen kuulostaa 20 vuotta myöhemmin yllättävän samanlaiselta: "...viimeksi kuluneet 5-10 vuotta ovat olleet maamme taideteollisuuden historiassa ehdottomasti loisteliaimmat vuodet, joiden aikana on myös ulkomaisilla kilpailuilla saavutettu

---

<sup>1</sup> "Alvar Aalto -museon vuosikertomus 1970", 2.

<sup>2</sup> Kts. esim. Smeds 1992, 41.

<sup>3</sup> Kumela 1988, 9.

<sup>4</sup> Strengell 1935, 8.

voitto toisensa jälkeen”.<sup>1</sup> Muonan kohdalla maan rajojen ulkopuolelta saadun huomion vaikutuksia voidaan huomata 40-luvun puolivälin taideteollisuuden vuosinäyttelyjen arvosteluissa. Vuonna 1944 Arne Appelgren kuvaili vuosinäyttelyssä olleita Muonan töitä kauniiksi maljamuodoiksi, “joiden harmaa pinta on kiinalaiseen tapaan särölasitettu”. Vuonna 1946 Ruotsissa pidetyn yhteispohjoismaisen taideteollisuusnäyttelyn jälkeen Kotiliedessä keuhuttiin Muonan keramiikkaväen ja maljakkojen saavuttaneen myös Ruotsissa tunnustusta. “Siellä erikoisesti ihailtiin sitä taitoa, millä läheinen luonnonvaikutelma on osattu viedä keramiikkaan, samalla kuin sen erikoisluonne on täysin säilytetty, esim. puunrunkoja muistuttavissa maljakoissa. Muodot ovat hivelevän viimeistelyjä ja lasitus hyvää.”<sup>2</sup>

Suomalaisessa näyttelykritiikissä Muonaa ei käsitelty puhtaana primitivistinä oikeastaan kertaakaan. Puhtaalla primitivismillä tarkoitan tietoista alkukantaisen muodon hakua. Tähän suuntaan vei Tyra Lundgren Muonan tuotantoa vuonna 1946 ilmestyneessä kirjassaan. Hänen mukaansa Muona tietoisesti hakee primitiivisyyttä esineistään jatkaen dreijauksessa muodostuneesta klassisesta muodosta eteenpäin. Toisaalta Lundgrenilla tulee esiin Harri Kalhankin käsittelemä erityisesti ajan ruotsalaisilla ja tanskalaisilla kriitikoilla näkyvä halu tehdä suomalaisesta muotoilusta jotain muuta kuin “tietoista koulittua muotokulttuuria”, sillä Lundgren puhuu Muonan vaistosta, joka haluaa tehdä esineistä luonnossa kasvaneen näköisiä.<sup>3</sup>

Suomessa ehkä eniten tietoista primitivismiä Muonan tuotannossa näki Turun Sanomien kriitikko Eva Anttilan ja Muonan vuonna 1957 Turun taidemuseossa pitämän yhteisnäyttelyn pohjalta tekemässään kritiikissä. Nimikirjaimia O.L. käyttänyt kriitikko jakoi näyttelyssä esiteltyt Muonan esineet eri ryhmiin. Yhden ryhmän muodosti kansanomaisen astiakeramiikka, “jonka yhteydessä Muona yllättää muodon rehevyydellä ja aineen vankkuudella...sekä lasituksen karkealla aitoudella. Taiteilijan kansankeramiikasta saadut herätteet ovat saaneet kauniin kaikupohjan.”<sup>4</sup> Primitiivisyys, mutta tällä kertaa hieman tiedostamattomampana, tuodaan Muonan tuotannosta esille Benedict Zilliacuksen vuonna 1955 toimittamassa kirjasessa “Finnish Designers”, joka englanninkielisenä on ilmeisesti suunnattu maan rajojen ulkopuolelle. Kirjasessa Muona sijoitetaan hyvin lähelle aitoa suomalaista luontoa, hänen lasitteidensäkin muodostajana toimii hänen intuiotensa. Vertauskohtana

---

<sup>1</sup> Toikka-Karvonen 18.11.1955.

<sup>2</sup> Appelgren 1944, 7. “Taiteellisuus ja käytännöllisyys kohtaavat kodissa” 1946, 624.

<sup>3</sup> Lundgren 1946, 16, 125. Kalha 1997, 78-79.

<sup>4</sup> O.L. 20.10.1957.

voidaan tuoda esiin Kyllikki Salmanhaara, jonka taiteessa nähdään universaaliutta, vaikka hän on saanutkin inspiraationsa suomalaisesta luonnosta.<sup>1</sup>

Osasivat suomalaiset ennen 40-lukuakin yhdistää primitiivisiä piirteitä taideteollisuuteensa. Esimerkiksi Arttu Brummerin vuonna 1933 esiintuoma näkemys ryijyistä yhdisti uniikin taidesineen ulkomailta saaman huomion suomalaisten naisten ikiaikoja tekemään primitiiviseen käsityöhön.<sup>2</sup> Jo tuolloin suomalaisessa taideteollisuudessa nähtiin ulkomaisissa kirjoituksissa pilaamatonta viattomuutta. Taideteollisuusyhdistyksen vuoden 1933 pöytäkirjassa on lainattu italialaista lehtikirjoitusta, jonka mukaan Suomen Milanon Triennalen osaston “hienoimmissakin taiteellisissa esineissä” saa tuulahduksen maalta “aivan kuin saisimme tuntea kukkakenttien ja metsien tuoksun”.<sup>3</sup> Mielenkiintoisella tavalla pilaantumaton kuvaa luo myös Tamara Laurén kirjoittaessaan suomalaisesta kansankeramiikasta: “Kyyrölän kylä on pieni yhteiskunta Karjalan kannaksella, ja siellä on keramiikkatyö monessa sukupolvessa antanut väestölle elatuksen. Se on omintakeista rahvaan käsiteollisuutta, johon ei ole päässyt vaikuttamaan eurooppalainen makuuunta eikä industrialismi. Näitä kansantyyön tuotteita ovat matkustelevat ruukkukauppiat myyneet ympäri maata.”<sup>4</sup> Vuoden 1951 Triennalen yhteydessä nähtiin italialaisessa Domuksessa Muonan tuotannon luonnosta saatu inspiraatio jopa vastakkaisena italialaisten geometrisemmalle muotokielelle.<sup>5</sup>

Luonnonläheisten piirteiden esiintuonti taiteilijan tuotannosta ei aina merkitse taiteilijan nimittämistä primitivistiksi, vaikka nämä nimitykset varsin usein liittyvätkin samaan yhteyteen. Lehdissä voidaan taiteilijan tuotannossa esiintyviä piirteitä yhdistää luonnonilmiöihin korostamalla yhteyden runollisuuttakin, joka tosin myös tulee varsin usein esille suomalaisen taideteollisuuden julkisuuskuvassa. Esimerkkinä Toini Muonan julkisuuskuvan runollisen luonnonläheisestä osasta voidaan mainita Kotilieden vuoden 1937 joulunumerossa ollut teksti, jossa Muonan maljakkoa ja siihen laitettua paljasta oksaa kuvattiin näin: “Se on kokonaisuudessaan kuin ylistyslaulu syksyn kauneudelle.”<sup>6</sup> Runollisen luonnonläheisyyden yhdistäminen suomalaiseen taideteollisuuteen jatkui

---

<sup>1</sup> Finnish Designers 1955, 30, 32.

<sup>2</sup> Brummer 1991, 95.

<sup>3</sup> Taideteollisuusyhdistyksen pöytäkirja, liite III, 1.

<sup>4</sup> Laurén 1935, 57, 70.

<sup>5</sup> “Finlandia” 1951, 16.

<sup>6</sup> “Tavallinen perheenemäntä: Löytöni taideteollisuusnäyttelystä” 1937, 981.

myös myöhemmin, Kyllikki Salmenhaaran kivitavaramaljakoita kuvattiin vuonna 1948 muodoltaan jaloiksi ja kiinteästi hallituiksi, lasitteen värin tuodessa “mieleen jääleinikin viileät teriöt”.<sup>1</sup> Runollinen luonnonläheisyys on kestänyt Toini Muonan tuotannon julkisuuskuvassa pitkälle nykyaikaan. Vuonna 1982 julkaistuun kirjaan “Scandinavian Modern Design 1880-1980” kirjoittaneen Peter Ankerin mukaan luonnon runous oli Muonan 50-luvun tuotannossa tyypillinen piirre. “Heinä”-maljakoita Anker kuvaa lähes kesätuulelta tuoksuvalla lauseella: ”...these three slender vases recall the gentle movement of the wind through the water reeds”.<sup>2</sup> Kesäisen tuulen henkäyksen Muonan maljakoissa näki myös Kerttu Niilonen jo vuonna 1954. Jotakin raskaanpaa Muonan “Heinissä” sen sijaan näkee ruotsalainen Ulf Hård af Segerstad kuvatessaan niiden jäykistyneen huojuessaan mielikuvituksen tulessa.<sup>3</sup>

Eräällä tavalla kriitikon takertumista vanhaan kuvastaa Kerttu Niilosen Muonan vuoden 1970 jäähyväisnäyttelyn kritiikki, vaikka Muona oli halunnutkin poiketa tyypillisestä julkisesta kuvastaan näyttelyn uusissa esineissä. Niilonen kirjoittaa: “...tekipä Toini Muona miltei mitä tahansa, syvimällä tuntuu aina kosketus luontoon...joskus taas alkuperäinen on täysin abstrahoitunut, kuten eräissä uusissa mustavalkoisissa vadeissa, joista vain taiteilija itse muistaa sen silmänsä verkkokalvolle piirtyneen kuvan pellon valkoisesta lumesta ja risuaidasta, joka myöhemmin muuttui moderniksi koristeaiheeksi. Tai tämänkertaiset hänen pienet esineensä, joiden pinta - sekin jälleen uusien kokeilujen tuloksena syntynyt - on kuin kappale kiven tai kallion omalaatuisuudessaan kiintoisaa ja monivivahteisuudessaan ilmeikästä maailmaa.”<sup>4</sup>

Harri Kalhan mukaan sota toivotti tervetulleeksi “runollisesti painottuneen, luonnonelementtejä tulkitsevan ilmaisen”.<sup>5</sup> Tässä hän unohtaa sen, että sota-ajan suomalaisissa taideteollisuuskritiikeissä luonto ei esiinny juuri ollenkaan. Esimerkkeinä voidaan mainita kritiikkejä Muonan ja Birger Kaipiaisen yhteisnäyttelystä vuodelta 1944, joissa esimerkiksi Muonan töiden pintakäsittelyä kehutaan oivalliseksi, rikkaaksi ja kultivoiduksi tai sitten hänen töiden värin tunteessa nähtiin

---

<sup>1</sup> “Taideteollisuusnäyttely” 1948, 15.

<sup>2</sup> Anker 1982, 152.

<sup>3</sup> K.N. 19.11. 1954. Hård af Segerstad 1968, 35.

<sup>4</sup> Envalds 2.6.1997. Niilonen 15.5.1970.

<sup>5</sup> Kalha 1993, 110.

voimaa ja hienostusta.<sup>1</sup> Mielestäni näissä kriitikeissä näkyy vain vähäisessä määrin eskapistista luontoon pakenemista, mutta sitäkin enemmän näkyy pyrkimystä nostaa vaikeuksissa kamppailevan kansan itsetuntoa ja ylpeyttä. Sota-aikana tosin lisääntyi yleensäkin kulttuurin harrastus,<sup>2</sup> jossa voitaisiin nähdä pakoa sodan ilmapiiristä, mutta sen ei suinkaan tarvitse olla ainoa syy kulttuurin kiinnostavuuden lisääntymiselle. On tietenkin myönnettävä, että Arttu Brummer omassa Muonan ja Kaipiaisen näyttelyn kritiikissään puhuu näyttelystä, joka on juhlaa silmille ja joka ei missään näkökulmasta muistuta sodasta.<sup>3</sup> Sodan jälkeinen jälleenrakennuksen aikakausi on asia erikseen. Kalhakin puhuu vuoden 1997 väitöskirjassaan “sodan raunioista nousevasta seestyneestä ja toiveikkaasta sukupolvesta”. Esimerkiksi Leena Ahtola-Moorhouse näkee 40-luvun lopun muotokielessä varsin paljon romanttisia piirteitä, joihin 50-luvun puolella saatettiin suhtautua varsin negatiivisestikin. Vuoden 1953 taideteollisuusnäyttelyn kritiikin mukaan kukaan ei tule kaipaamaan “sodanjälkeisen (sic) romantiikan kukkasia, tähtösiä ja lintusia tai pinnoja ja helistimiä”.<sup>4</sup>

Luonnonläheisyys on Toini Muonan kohdalla siinä mielessä mielenkiintoinen piirre, että hän ainakin ajoittain halusi tuoda itsekin julkisuuteen omasta tuotannostaan runollisen ja luonnonläheisen kuvan. Muonan itse kirjoittamassa tiedotteen käsikirjoituksessa hän kuvaa työtään näin: “Taiteilija saa monelta suunnalta innoituksensa. - Metsä, puiden lehdet, huojuvat niittyjen heinät ja kukat, pohjoiset tunturimme, vesien asukkaat...ja ennen kaikkea tietysti itse ihminen...Taiteilija Muonan mielikuvitus luo alati uusia muotoja - unetkin ovat tulvillaan värejä ja linjoja...häneltä ei suinkaan puutu suomalaista unelmoivaa herkkyyttä - joka on antanut suomalaiselle kansanlaadulle sen sielukkuuden”.<sup>5</sup> Kuva-lehdessä vuonna 1954 olleessa “Luominen”-artikkelissa siteerattiin Arabian taiteilijoita, heidän vastatessaan kysymykseen innoituksen lähteestään. Toini Muona on ainoa, joka vie innoituksensa lähteen suoraan luontoon, hän jopa korostaa lausumaansa kertoen ulkomailla liikkueensa piirtävänsä museoissa ja kirkoissa, mutta että se ei häntä kuitenkaan inspiroisi. “Luonto on sittenkin läheisin.” Muut taiteilijat puhuivat sitten joko sisältä tulevasta tunteesta tai Kyllikki Salmenhaaran tavoin korostivat luomistaan suoraan savimateriaaliin.<sup>6</sup> Muona kuitenkin

---

<sup>1</sup> E.R. -t 6.11.1944. Kalhan mukaan nimikirjainten taakse kätkeytyy Edmund Richter 1997, 324. O.O. -n 8.11.1944.

<sup>2</sup> Myllylä 1996, 42.

<sup>3</sup> Brummer 8.11.1944.

<sup>4</sup> Kalha 1997, 76. Ahtola-Moorhouse 1996, 118. Ålander 1953, 208.

<sup>5</sup> Muona, tiedotteen käsikirjoitus, päiväämätön.

<sup>6</sup> “Luominen” 1954, 12-13.



tajusi julkisen kuvansa merkityksen varsin hyvin, tämän takia hän saattoi lausunnoissaan mukautua siihen, mitä hän arveli häneltä odotettavan. Harri Kalha siteeraa Anja Juurikkalan kertomusta Muonasta kertomassa lehdistölle todellisuudessa olemattomasta nuoruuden balettianssijan urastaan. Muona oli puolustautunut kollegojensa kritiikkiä vastaan sanomalla lehtimiesten pitävän sellaisista jutuista ja jonka takia hän oli kertomuksen keksinyt.<sup>1</sup>

Muona ei ollut aktiiviuransa aikaisella suomalaisella rajatulla taideteollisuuden kentälläkään ainutlaatuinen julkisuudessa tarinoita kertovana taiteilijana. Toisaalta yleensäkin taiteen historiaan on kuulunut taiteilijoiden menneisyyden mystifioiminen. Toisena esimerkkinä voidaan mainita Jean-Auguste Renoirin “ylhäissyntyinen ja vallankumouksessa omaisensa menettänyt isoisa”, tarina, joka oli kaukana todellisuudesta.<sup>2</sup> Luonnon merkitystä Muonan taiteen tekemisen käytännössä ei siis kannata korostaa liikaa. Eri asiahan sitten on se, että luonto oli hyvin tärkeä Muonalle. Hänen sisarentyttärensä tarinat pilviä ja puiden huippuja tuijottelevasta taiteilijasta luovat omaa kuvaansa.<sup>3</sup>

### 3.2 Jostakin kaukaa peräisin olevia vaikutteita

Toini Muona kuuluu niihin keraamikkoihin, joiden tuotannosta on löydetty vaikutteita Itä-Aasin suunnalta. Näiden vaikutteiden esiintuonti Muonan aktiiviuran aikana jakaantuu toisaalta markkinointiin ja toisaalta “objektiivisempaan” lehtikirjoitteluun. Markkinoinnista on hyvä esimerkki Kalhan käsittelemä Friedl Kjellbergin riisiposliinin markkinointikampanja, jossa ei unohdettu tekniikan mystifointia viittauksilla vanhaan Kiinaan.<sup>4</sup> Muonan tuotantoa näkyi Arabian mainoksissa sangen harvoin, eikä sitä pyritty yksittäisissä mainoksissa viemään Kiinan suuntaan.

Kiinan keramiikan yhteydet Arabian uniikkikeramiikkaan tajuttiin julkisuudessa jo aiemminkin. Nimimerkki Petronius mainitsee craquelée-lasitteiden yhteydet Kiinan “voittamattomaan” keramiikkaan arvostellessaan Muonan vuoden 1934 taideteollisuuden vuosinäyttelyssä ollutta craquelée-lasitteista suurta vatiä.<sup>5</sup> Arttu Brummerista tuli sitten se, joka kirjoituksissaan kaikkein selvimmin liitti Muonan keramiikkatuotannon kiinalaiseen keramiikkaan. Hänen tapansa kirjoittaa Muonasta

---

<sup>1</sup> Kalha 1997, 168-169.

<sup>2</sup> Renoir 1985, 10-11.

<sup>3</sup> Kallio 3.6.1997.

<sup>4</sup> Kalha 1997, 161.

<sup>5</sup> Petronius 4.11.1934.

kulki oikeastaan melko kapeaa tietä, jossa tietyn tyylisten kiinalaisten vaikutteiden maininta tapahtui varsin yleisesti. Vuonna 1943 Brummer kertoo Muonan “itsesorvaamien” maljakkojen seuraavan kauneuspyrkimyksiinsä nähden lähinnä “samoja latuja kuin vanha, hienostunut koristele-maton kiinalainen maljakkotaide”. Arvostellessaan seuraavana vuonna Muonan ja Kaipiaisen yhteisnäyttelyä Brummer huomioi sen kuinka “vanhan, hienostuneen kiinalaisen keramiikkataiteen” tavoin Muona ei näyttelyssä olleissa esineissä ollut käyttänyt koristemaalausta. Brummer näkee kuitenkin Muonan näyttelyssä esitellyissä töissä myös tämän omaa taiteilijapersoonallisuutta. Vuonna 1949 Ornamon vuosikirjassa Brummer kirjoittaa Muonan maljakoista näin: “Maljakoissaan hän ei suosi koristelua, vaan ikivanhan kiinalaisen keramiikan tapaan ilmaisee taiteilijan tahtonsa yksinomaan puhtailla keraamisilla taidekeinoilla, maljakon ääriivilla ja lasituksella.” Brummer muistaa vuonna 1949 kiittää Muonaa, koska tämä “on tälle perinteihin sidotulle taiteelle luonut aivan uudet muodot, jotka samalla ovat selvästi hänen ja oman aikamme ilmaisijoita”. Seuraavana vuonna Muonasta oli tullut ajan huomattavin suomalainen keraamikko, ja jälleen häntä kiitetään uuden aikaansaamisesta, “vaikka tuhatvuotinen kiinalainen keramiikkakulttuuri on hionut ja myös käyttänyt loppuun maljakon muodot”.<sup>1</sup> Melko lailla samanlaiselta kuulostaa Muonan ja Kaipiaisen vuoden 1944 yhteisnäyttelystä Uudessa Suomessa ollut kritiikki, jossa kehuaan Muonan parhainpien esineiden värintunnetta, koska niissä on “hallittu ominaisuuksia, joiden saavuttamisessa esim. vanha kiinalainen ja persialainen astiataide ovat aikoinaan paljon kamppailleet”.<sup>2</sup> Kritiikissä löydettävissä olevan kehityksen - 40-luvun toisella puoliskolla Muonan nähtiin seuraavan myös omaa muotokieltään eikä ainoastaan perinteisen kiinalaisen keramiikan muotokieltä - ei oikeastaan tarvitse kertoa muusta kuin suomalaisen taideteollisuusmaailman parantuneesta itsetunnosta, mutta myös kansainvälisen kritiikin vaikutuksista.

Kansainvälisellä tasolla Muonan taiteen julkisuuskuva kulki skandinaavisten taideteollisuuskritiik-kojen 40-luvun ensimmäisellä puoliskolla viitoittamalla primitiivisyyden ja luonnonläheisyyden tiellä. Pariisin vuoden 1937 maailmannäyttelyn yhteydestä löytyy kuitenkin kirjoitus, joka ei mainitse luontoa, mutta käsittelee Arabian ja siinä yhteydessä myös Muonan keramiikkaa hieman toisella tavalla primitiivisenä, joka tällä kertaa perustuu Kiinaan. Englannissa julkaistun kirjan tekijä A. Defries kirjoittaa: “The ceramic industry in Finland is grouped under one head ‘Arabia’...now one of the biggest of such industries in Europe. Modernized, but still tranquilly working under the patriarchal system of its foundation, it employs, for the most part, a technique based on that of the

---

<sup>1</sup> Brummer 1943, 82. Brummer 8.11.1944. Brummer 1949, 11. Brummer 1950, 17.

<sup>2</sup> O.O. -n 8.11.1944.

ancient Chinese. The production is nearly all by hand, led by the following artist-potters....”<sup>1</sup> Tekstissä myönnetään Arabian olevan yksi Euroopan suurimmista, mutta toisaalta siitä voi saada myös käsityksen epävirallisemmasta ja vaatimattomalla tavalla perinteisestä käsityöläis- ja taiteilijayhteisöstä.

50-luvulla Kiina puuttuu, Brummerin lausuntoa lukuun ottamatta, Muonan tuotannon julkisuus-kuvasta. Vuonna 1961 Kerttu Niilonen näkee Muonan Ornamon juhlanäyttelyssä esillä olleesta tuotannosta löytämiensä uusien piirteiden taustalla Amerikan matkalta saadut vaikutteet.<sup>2</sup> Vuoden 1970 Arabian jäähyväisnäyttelyn kritiikeissä on huomioitavissa se, että ’kiinalaisista’ vaikutteista oli tullut varsin tyypillinen osa suomalaisen keramiikan historiaa. Osmo Laine kirjoittaa Turun Sanomissa: “Suomalaisen perinteisen keramiikan tuntumaan Muona on tullut vadeissaan joiden verenväri tai merenväri on värityksen ja polton, taiteilijan ja luonnon (tulen) yhteistulos.” Toisaalta Ole Falck kirjoittaa Hufvudstadsbladet-lehdessä: “Tidigare har Muona hållit sig så nära den klassiska kinesiska traditionen att man ibland trott sig se ett äkta prov på detta gamla och krävande hantverk.”<sup>3</sup> Tässä on huomattavissa mielenkiintoinen ero tanskalaisen Nathalie Krebsin kirjoitukseen Arabian NK-tavaratalossa Tukholmassa vuonna 1945 olleesta näyttelystä, jossa hänen mukaansa ei ollut mitään Kiinan traditioihin viittaavaa, huolimatta häränveren, craquelée-lasitteen ja riisiposliinin käytöstä.<sup>4</sup> Hypätäänpä pois Toini Muonan aktiiviuran aikaisesta kirjoittelusta hänen muistonäyttelynsä arvosteluun vuonna 1988. Näyttelyssä oli selvästi pyritty jaottelemaan tarkemmin Muonan vaikutteita, siitä kertoo jo Leena Maunulan Helsingin Sanomissa ilmestynyt näyttely-arvostelu, jossa kerrotaan Muonan ihailleen aikalaistaiteilijoiden tavoin Kiinan klassisen Song-kauden keramiikkaa, eli kiinalainen keramiikka oli nyt tarkentunut tietyn aikakauden kiinalaiseksi keramiikaksi.<sup>5</sup> Japani imestyi Muonan julkisuuskuvaan oikeastaan ensimmäisen kerran vasta Harri Kalhan kirjoituksissa 90-luvun puolella.

Vuonna 1944 mainittiin siis persialainen keramiikka Muonan yhteydessä. Tämän suuntauksen merkitys hänen tuotantonsa julkisuuskuvassa jäi kuitenkin vähäpätöiseksi, osittain jopa kirjoituksissa tietynlaista tyyliä kuvaavien apusanojen käytöksi. Toisenlainen esimerkki tästä on vuoden 1948

---

<sup>1</sup> Defries 1938, 129.

<sup>2</sup> Niilonen 27.9.1961.

<sup>3</sup> Laine 30.5.1970. Falck 22.5.1970.

<sup>4</sup> Krebs 1945, 2-4.

<sup>5</sup> Maunula 26.8.1988.

Savisepossa ilmestynyt kirjoitus, jossa puhuttiin Muonan ankarasta tyyllittelyn vaistosta, joka tällä kertaa liitettiin egyptiläisten tyylliteltyyn yksinkertaisuuteen, Muonan sanottiin jopa unelmoivan Egyptin matkasta.<sup>1</sup>

### 3.3 Naismuotoilijoita ja miesmuotoilijoita

Aiemmin sanoin jo, että Muona esiintyi personifioituna sangen harvoin Arabian mainoksissa, hänen tekemänsä esineet sen sijaan hieman yleisemmin. Muona on ”henkilöitynä” näkyvillä Ornamon vuoden 1945 vuosikirjassa olevassa mainoksessa. (Kuva 2) Käytän lainausmerkkejä sen takia, että mainoksessa ruukkuaan dreijaava naiskeraamikko on kaikkea muuta kuin kokenut Muonan kaltainen taiteilija. Sen sijaan mainoksessa on piirrettynä nuori perhetyttö, jonka hiukset on vielä kummaltakin puolelta kiinnitetty ruseteilla. Piirros on sitten rinnastettu Muonan töistä otettuun valokuvaan ja mainoksen otsikkona on sana ”kauneutta”.<sup>2</sup> Rinnastettuina siis ovat kauniit esineet ja niiden kaunis tekijä.

Harri Kalha on käsitellyt Muonan aktiiviuran aikaista suomalaista taideteollisuutta melko lailla miesten hallitsemana kenttänä, vaikka hän onkin antanut esimerkiksi Muonalle oikeuden saavuttaa huomattavan muotoilijan aseman myös yleisellä muotoilukentällä, ei siis pelkästään naismuotoilijoiden parissa. Kalhan mukaan Muona on myös kärsinyt miespuolisia lasimuotoilijoita korostavasta suomalaisesta muotoilututkimuksesta.<sup>3</sup> Mielestäni omana aikanaan jaottelu ei kuitenkaan ollut aivan näin jyrkkä, tämän takia lähdenkin käsittelemään aihetta hieman eri suunnasta kuin Kalha.

Tosin jo 60-luvun alussa oli Severi Parkon kirjoituksissa nähtävissä miesmuotoilijoiden korostaminen. Parko kirjoittaa Ornamon juhlanäyttelystä: ”Ornamon tulevaisuus ei ole synkkä. Vaikka Tapio Wirkkalan, Kaj Franckin ja Timo Sarpanevan veroisia monipuolisia kykyjä ei tulisikaan, on nousemassa laaja rintama hyviä teollisuustaiteilijoita.”<sup>4</sup> On kuitenkin huomioitava, että Parko kuului niihin, jotka korostivat 60-luvulla sodan jälkeisen suomalaisen taideteollisuuden toimintoja. Leena Maunula siteeraa Parkon puhetta vuonna 1967: ”Toisella vuosikymmenellä 1927-1937 taideteollisuutemme pohjoismaisporvarilliseen hiljaiseloon tunkeutui kansainvälinen tyyli... ja sen

---

<sup>1</sup> ”Taideosasto - kukka isä Arabian napinlävessä Toini Muona” 1948, 13.

<sup>2</sup> ”Mainos” 1945, 69.

<sup>3</sup> Kalha 1997, 235-261, 206.

<sup>4</sup> Parko 30.9.1961.

mukana funktionalismin teknilliset ja sosiaaliset ihanteet myös teollinen sarjatuotanto...1947-1957 koimme revanssin. Taideteollisuutemme sankarityöt alkoivat kuuluttaa isänmaan nimeä. Maine hankittiin todella merkittävillä teoksilla, jotka kyllä enemmän kuuluivat vapaaseen taiteeseen ja vapaaseen taidekäsityöhön kuin teolliseen taiteeseen. Tarve, jota tyydytimme oli itsetunto...Lehdistö oli rikoskumppanimme...Se ei päästä silmiimme kielteistä ulkomaista kritiikkiä, mutta imartelut se toistaa.”<sup>1</sup>

50-luvulla on niin taideteollisuuden suomalaisissa kuin ulkomaisissa kritiikeissä ajoittain huomattavissa näyttelyarkkitehtien merkityksen korostumista. Näyttelyarkkitehdit sattuiivat lähes aina olemaan miehiä. Esimerkkinä mainittakoon vuoden 1953 taideteollisuuden vuosinäyttelyn arvostelu, jolloin näyttelyarkkitehtina oli Timo Sarpaneva: “Näyttelyn nuori arkkitehti taiteilija Timo Sarpaneva...Urakka oli - kuten aina sillä, joka kantaa päävastuun kokonaisuudesta - ollut ankara, mutta harvoin lienee kutsuvieraiden mielipide ollut niin yksimielinen kuin tällä kertaa siitä, että työ oli todella onnistunut loistavasti. Kaikki näyttelyesineet on sijoitettu siten, että niiden ympärillä on valoa ja ilmaa ja kokonaisvaikutelma on avara ja tyylikäs.” Sarpaneva on ainoa taiteilija, joka kritiikissä mainitaan nimeltä. Ulf Hård af Segerstad puolestaan käsitteli Milanon vuoden 1957 Triennalessa olleita kolmen pohjoismaan osastoa täysin niiden arkkitehtien kautta.<sup>2</sup>

Tarkoittaako tämä miespuolisten näyttelyarkkitehtien ja samalla miespuolisten muotoilijoiden arvonnousua Suomessa naismuotoilijoiden kustannuksella? Selityksiä voidaan löytää muitakin. Yksi sellainen olisi sekä mies- että naispuolisten nimien muuttuminen itsestänselvyydeksi, jolloin niitä ei tarvitse enää edes mainita. Tällöin näyttelyarkkitehtuurissa 50-luvun alun Suomessa erityisesti Wirkkalan tekemänä huomattavissa ollut periaatteiden muutos olisi tehnyt siitä niin uuden alan, että lehdistön kiinnostus kohdistuu siihen, kun kaikkien tietämiä muotoilijoita ei tarvinnut mainita. Wirkkalan näyttelyrakennuksen periaatteet ovat yllättäen verrattavissa Alvar Aallon 30-luvulla ideoimaan näyttelyyn kokonaisteoksena,<sup>3</sup> erona heidän välillään on kuitenkin se, että Wirkkalan ideat eivät kohdanneet sellaista vastustusta kuin Aallon ideat. Eivät kaikki naismuotoilijamainoksetkaan olleet edellä mainitun Arabian mainoksen tapaisia. Kalhan mukaan 50-luvun kuluessa piirroksot harvinaistuivat taideteollisuusmainoksissa yleensäkin. Vuodelta 1955 löytyy esimerkki korkean imagon omaavan naismuotoilijan, Nanny Stillin, mainoksesta. On

---

<sup>1</sup> Maunula 11.7.1967.

<sup>2</sup> “Taideteollisuusnäyttely avattiin eilen” 5.12.1953. Hård af Segerstad 1957, 161.

<sup>3</sup> Kalha 1997, 118.

huomionarvoista, että käyttölasimainoksen esineet on laitettu kahteen kerrokseen lasisille alustoille, jolloin yksittäisten esineiden ympärille jää enemmän ilmaa vaikka uniikkeina esineinä niitä ei mainoksessa käsitelläkään. Myös heijastusta on käytetty alempana olevien lasien kohdalla hyväksi. Nanny Stilliin ei tässä mainoksessa suhtauduta “puolidekoratiivisten” koristeiden tekijänä, niin kuin Kalhan mukaan keraamikko Kaarina Ahoon suhtauduttiin.<sup>1</sup> Myös Muonan tuotantoa esitelleistä mainoksista löytyy erilaisella periaatteella tehtyjä.

Edellisellekin analyysimallille löytyy todisteita, tällöin kuitenkin miespuolisten näyttelyarkkitehtien arvonnousu olisi vain välillinen seuraus hieman toisenlaisiin syihin perustuvasta tapahtumien kehityksestä. Harri Kalhan mukaan ajan kriitikoissa on havaittavissa hyvin vastakkaista suhtautumista puhdasta taidetta ja muotia kohtaan.<sup>2</sup> Muoti - eli käytännöllisesti katsoen naisten vaatetus - ei kuitenkaan ollut aina taideteollisuuden vuosinäyttelyissä kiellettyä aluetta. 30-luvulla muotia esiteltiin yllättävänkin useassa vuosinäyttelyssä. Siihen suhtauduttiin jo tuolloin hieman alentuvasti, esimerkkinä voidaan mainita M.O:n kirjoitus vuoden 1933 Kotiliedessä, jossa muodin esittelyn syynä nähdään laajemman yleisöpohjan houkuttelu näyttelyyn. Toisaalta taas Riitta kirjoittaa vuoden 1937 vuosinäyttelystä: “Jokasyksyinen taideteollisuusnäyttely on jälleen koossa Taidehallissa keräten yleisöä nauttimaan tekstiili-, koriste-, huonekalu- ja muotitaiteilijoidemme kauniiden töiden tuloksista”.<sup>3</sup> Muodin tekijöitä ei erotettu muista näytteille asettajista.

Varsinaisia valmiita pukuja ei enää 30-luvun jälkeen esitely, vaikka vielä vuonna 1947 näyttelyyn kuului muotiosasto, mutta se koostui vain pukukankaista ja -piirrustuksista.<sup>4</sup> Samaan aikaan alkoi vuosinäyttelyjen arvosteluissa näkyä huomioita siitä kuinka paljon “tavallista kansaa” näyttelyissä todella kävi. Aikaisemmin oli huomioitu näyttelyssä kävijöiden suuri määrä, mutta heidän jaottelunsa eri kansan ryhmiin oli jäänyt vähäisemmäksi. Merja kirjoittaa vuoden 1946 vuosinäyttelystä: “Niissä käyvät lukuisasti paitsi taiteilijat, arvostelijat ja taiteenharrastajat myös ’aivan tavalliset ihmiset’, jotka etsivät hedelmällisiä ideoita kotinsa sisustamiseen tai vaatetushuoliinsa.” Kaksi vuotta myöhemmin kirjoitetaan Helsingin Sanomissa näin: “Eilispäivän yleisömenestys riittänee jo takeeksi siitä, että taideteollisuusnäyttely muodostuu jälleen oikeaksi joka miehen näyttelyksi, joka

---

<sup>1</sup> Kalha 1997, 248-249. “Mainos” 1955, takakansi.

<sup>2</sup> Kalha 1997, 237.

<sup>3</sup> M.O. 1933, 9. Riitta 21.11.1937

<sup>4</sup> “Taideteollisuusnäyttely” 16.11.1947.

on omiaan houkuttelemaan tavallista laajempia katsojapiirejä.”<sup>1</sup> Sitten vuonna 1950 Marianna kirjoittaa Taideteollisuusyhdistyksen 75-vuotisjuhlanäyttelystä: “Näyttely ei ole pyrkinyt massavai-  
kutukseen. Kaikki on harkiten valittua, hienostunutta, persoonallista.”<sup>2</sup> Oliko niin, että edustami-  
sesta jo oman osansa saaneet muotoilijat halusivat nostaa “joka miehen” vierailukohteeksi muodos-  
tuneiden vuosinäyttelyjen imagoa ja samalla myös omaa imagoaan lähemmäs perinteisen käsityksen  
mukaista kuvataiteilijaa? Tällöinhän on olemassa sosiaalinen tilaus “näyttelyitä rakentaville neroil-  
le”, jotka käytännössä tulivat miessukupuolen edustajista. Tällöin vuoden 1953 taideteollisuusnäyt-  
telyn kritiikki, jonka mukaan kukaan ei tule kaipaamaan “sodan jälkeisen romantiikan kukkasia”<sup>3</sup>  
voidaan tulkita hieman toisella tavalla, arvosteluna “koko kansan” taideteollisuusnäyttelyjä vastaan.  
H.O. Gummerrus tuli tehokkaan julkisuusideologiansa kanssa kuvaan hieman myöhemmin,  
Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja hänestä tuli vasta vuoden 1951 Triennalen jälkeen. On  
huomionarvoista, että Kalhan mukaan muotoilijat eivät olleet täysin Gummerruksen toimintatapo-  
jen takana.<sup>4</sup>

Miten Muona voidaan liittää tähän kehitykseen? Hänen ensimmäiset täysin ilman käytännön  
funktioita olevat esineet ovat Kalhan mukaan peräisin 50-luvun alusta.<sup>5</sup> Tämän ei tarvitse vastata  
Muonan työskentelyn käytännön todellisuutta - kyseessä on vain ensimmäiset tiedetyt sen  
tyyliset esineet. Esimerkiksi Paul Envalds on kertonut kuinka Muonan työskentely perustui 60-  
luvun toisella puoliskolla jatkuvaan ideoiden kokeiluun, joiden tuloksista suinkaan kaikki eivät  
tulleet julkisuuteen.<sup>6</sup> Muonan 50-luvun alusta peräisin olevat täysin “epäkäytännölliset” esineet  
voivatkin perustua siihen, että ajan katsottiin olevan niille sovelias. Asiahan ei ollut aivan niin, sen  
sai kokea esimerkiksi Sakari Vapaavuori.

Muonan tuotannosta tehdyissä näyttelyarvosteluissa on kuitenkin nähtävissä muutosta hänen  
aktiiviuransa aikana. “Naisellisia” piirteitä arvostelijat löysivät hänen tuotannostaan vain harvoin.  
Muonan vuonna 1932 pidetyn ensimmäisen yksityisnäyttelyn arvostelija käsitteli häntä jo tuolloin  
jonakin muuna kuin “naisellisena” koristajana: “Panee merkille, että taiteilijatar varman väri- ja

---

<sup>1</sup> Merja 17.11.1946. “Taideteollisuusnäyttely avattiin eilen Taidehallissa” 28.11.1948.

<sup>2</sup> Marianna 26.11.1950.

<sup>3</sup> Ålander 1953, 208.

<sup>4</sup> Kalha 1997, 130, 164.

<sup>5</sup> Kalha 1997, 210.

<sup>6</sup> Envalds 2.6.1997.

muotoaistin lisäksi omaa runsaasti luovaa mielikuvitusta, josta erikoisesti värien ja muotojen moninaisuus ja omintakeisuus ovat osoituksena. Niin ikään huomaa, että teknillinen taito, jota tämä taidelaji niin suuressa määrin harjoittajaltaan vaatii, on melko täydellisesti taiteilijattaren vallassa.”<sup>1</sup> Vuoden 1934 vuosinäyttelyn arvostelussa Petronius näki erityisen maininnan arvoiseksi craquelé-lasitteisen vadin lisäksi: “...Muonan mustanpuhuvat isokokoiset maljakot, jotka ovat yksinkertaisen ytimekkäät ja monumentaaliset”. Muonan töiden isoa kokoa piti Annikki Toikka-Karvonen kuitenkin kaksikymmentäyksi vuotta myöhemmin negatiivisena piirteenä: “Toini Muonan kapeat torvimaiset maljakot ovat venyneet yli sen rajan, mitä voi pitää esteettisesti tai käytännöllisesti perusteltuna. Harmaa, sementtiä muistuttava väri ei sekään paranna asiaa, pikemminkin päin vastoin.”<sup>2</sup> Mielenkiintoisen vertailukohdan antaa Aune Siimes, jota Harri Kalhan mukaan nähtiin uhkaavan “parfymoidun eleganssin” - liiallisen naisellisuuden - vaara. Vuonna 1955 Aune Siimes edusti Toikka-Karvosen mukaan: “Hienostuneinta taiteellisuutta ja pisimmälle kultivoitua materiaalin käyttöä...ihanine, sinivalkoisine, kuultavine maljakoineen”.<sup>3</sup> Oliko esineen suuresta koosta tullut yleisen mielipideilmaston näkökulmasta miesten aluetta, vaikka Muona ei suinkaan tuolloin ollut ainoa suuria töitä tehnyt naismuotoilija. Suuri koko nähtiin miehisenä piirteenä myös aiemmin, mutta ilman negatiivista suhtautumista: “Friedl Kjellbergin käsialaa on niinkään runsas maljakko-kokoelma, osa raskaampia, miesmäisiä, joukossa jokunen ’höyhenkevyt’.”<sup>4</sup>

Petronius käytti tuossa vuoden 1934 vuosinäyttelyn arvostelussaan Arabian esillä olleista esineistä nimitystä “korufajanssit”, joka voisi viedä ajatuksia feminiiniseen suuntaan. Tämän tyyliiset nimitykset olivat kuitenkin tuolloin yleisemmässä käytössä kuin nykyisyyden näkökulmasta voisi luulla, sillä myös edellisen vuoden vuosinäyttelyn arvostelussa hän puhuu Arabian “koruporsliineista”.<sup>5</sup> Myös nimitys “tehdastaide” katosi käytännössä kritiikeistä taideosaston ensimmäisen julkisen yhteisesiintymisen jälkeen. Yksittäiset taiteilijat saivat huomiota osakseen jo ennen Pariisin maailmannäyttelyn kokoelman esittelyä taideosastona, mutta aikaisemmin Toini Muona saatettiin arvostella toisessa yhteydessä kuin esimerkiksi Elsa Elenius, koska Muona teki esineitään tehtaan suojissa.<sup>6</sup> Tämän jälkeen katosi kuitenkin kritiikeistä se arvoasetelma, joka oli vielä nähtävissä

---

<sup>1</sup> H.H.H. 16.11.1932.

<sup>2</sup> Petronius 4.11.1934. Toikka-Karvonen 18.11.1955.

<sup>3</sup> Kalha 1997, 242. Toikka-Karvonen 18.11.1955.

<sup>4</sup> Riitta 1.12.1943.

<sup>5</sup> Petronius 4.11.1934. P -s[Petronius?] 19.11.1933.

<sup>6</sup> Jura 1.12.1935. N.J-u-r-o 8.12.1935.



Arabian maailmannäyttelyn kokoelmasta kertovassa artikkelissa, jolloin keraamisista veistoksista käytetään nimitystä “Arabian viimeisin uutuus”.<sup>1</sup> Pierre Bourdieuhan puhuu tunnusmerkkien tärkeydestä “eloonjäämistäistelussa”, joilla erottua edeltäjistä ja kilpailijoista (kts. s. 15.), Arabian kohdalla kyseeseen tulisi niin kansainvälinen kuin kotimainen taistelun kenttä. Tällöin voidaan kysyä myös oliko mystisen venäläisen Michael Schilkinin palkkaaminen tietynlaisen imagon hakua tehtaalle? 50-luvulla Schilkin saatettiin erottaa muista Arabian taiteilijoista kuvanveistolahjojensa takia. Sakari Saarikivi näki hänen tuotantonsa kestävä arrostelun myös veistotaiteena.<sup>2</sup> 30-luvulla Arabian taideosaston tuominen julkisuuteen ei kuitenkaan vaikuttanut vielä koko taideteollisuuden kenttään.

Kalha on käsitellyt Sakari Vapaavuorta “yhtenä määrätietoisista uuden muodon hakijoista”.<sup>3</sup> Hänen merkityksensä suomalaisen keramiikan kokonaiskuvalle on jäänyt kuitenkin sangen vähäpätöiseksi, tätä kuvastaa esimerkiksi Osmo Laineen arvostelu Muonan vuoden 1970 Arabian jäähyväisnäyttelystä. Laine kirjoittaa:”...osa taas on kokonaan muototeoksia ilman mitään muuta funktiota kuin olla mielenkiintoinen tai ’kaunis’. Taideteolliseen keramiikkaan ei juuri ole luettu tällaista ominaisuutta, mutta ehkä tässä onkin Muonan uranuorros.” Heikki Hyvönen kirjoittaa Vapaavuoresta vuonna 1983 tekniseen posliiniin ja saniteettitavaraan erikoistuneena keraamikkona. Finnish Designers -kirjassakin suuri osa Vapaavuoren esittelystä käsitteli hänen korutaidettaan, jättäen hänen keramiikkansa vähemmälle huomiolle.<sup>4</sup> Seikka on huomionarvoinen varsinkin, jos sitä verrataan Schilkinin saamaan esittelyyn. Tässä tilanteessa on tuotava esiin se osa Toril Moin tavasta tulkita Pierre Bourdieun kulttuurisen kentän -teoriaa, jossa hän painottaa sukupuolen erilaista merkitystä eri konteksteissa. (Kts. s. 8.) Saman taidemaailman sisällä toimivilla kahdella naisella ei missään nimessä tarvitse olla samanlainen suhde taidemaailmaansa. Alisteinen osa jonkin taidemaailman toiminnoissa ei myöskään ole yksinomaisesti naisen omaisuutta. Liisa Lindgrenin suhtautuminen 50-luvun taideteollisuuden muotokehitystä kohtaan onkin sitten taas tietyn mallin mukainen. Hän katsoo kuvanveiston yhteydessä taideteollisuuden kentän edustajista mainitsemisen arvoiseksi Vapaavuoren, Sarpanevan ja Wirkkalan, mutta ei ketään muuta.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Riitta 7.3.1937.

<sup>2</sup> Finnish Designers 1955, 36. Saarikivi 22.11.1952.

<sup>3</sup> Kalha 1997, 213.

<sup>4</sup> Laine 30.5.1970. Hyvönen 1983, 249. Finnish Designers 1955, 49.

<sup>5</sup> Lindgren 1996, 137-139.

#### 4. Näyttelyt suomalaisen taideteollisuuden julkisena toimintatapana

Arttu Brummer järjesti vuonna 1932 silloin johtamassaan Taideteollisuusmuseossa Muonalle ensimmäisen yksityisnäyttelyn. Museolla oli tuolloin hyvä kausi, sen kävijämäärätkin olivat noususuunnassa. Johtajakautenaan Brummer järjesti muitakin uutta suomalaista taideteollisuutta esitteleviä näyttelyitä, lisäesimerkkinä voidaan mainita Maija Kansasen tekstiileistä ja Elsa Eleniuksen keramiikasta kootut näyttelyt. Samana vuonna Muonan näyttelyn lisäksi oli esimerkiksi käyttögrafiikan näyttely, mutta myös kaksi lasimaalausnäyttelyä. Taideteollisuusmuseon tilanne huononi kuitenkin Brummerin aikana jopa siinä määrin, että Kruskopfin mukaan Brummer teki väärin pysyessään museon johdossa aina kuolemaansa saakka, sen sijaan, että olisi eronnut alkuinnostuksen lopahdettua.<sup>1</sup> Kokonaisuudessaan Taideteollisuusmuseon merkitys sen ensimmäisen 'elinjakson' aikana uuden suomalaisen taideteollisuuden esittelytilana jäi vähäpätöiseksi. Suomalaisen 30-luvunkin taideteollisuuden edustusmerkityksestä esimerkkinä voidaan mainita kuitenkin se, että tämänkin vuosikymmenen kansainvälisiin näyttelyihin valmistetut suomalaiset taideteollisuuskokoelmat saivat erillisen esittelyn kunnian. Taideteollisuusmuseossa esiteltiin Jarno Peltosen mukaan vuoden 1933 Triennale-kokoelma ja vuoden 1937 Pariisin maailmannäyttelyn kokoelma.<sup>2</sup> Hieman erilaisen kuvan Taideteollisuusmuseon toiminnasta antaisivat sen sijaan Taideteollisuusyhdistyksen varoilla museon kokoelmiin lunastetut esineet. Yhdistyksen vuoden 1933 pöytäkirjassa on merkittynä neljä ostoa, kaksi barokkiajan puusta veistettyä enkeliä, kullattu intialainen lyömäase, venäläinen pyhimyksen kuva ja vain yksi moderniin suomalaiseen taideteollisuuden luettavissa oleva esine, Eva Anttilan "Kaupunki".<sup>3</sup>

Taideteollisuusyhdistys oli aloittanut vuosinäyttelyjen sarjan jo 1800-luvun puolella arpajaisvoitonäyttelyinä, pitopaikkana oli vuoteen 1928 saakka Ateneum. Tällöin Ornamo tuli myös virallisesti mukaan ja näyttely siirtyi vastavalmistuneeseen Taidehalliin, sodan aikana näyttely järjestettiin pari kertaa väliaikaisesti jälleen Ateneumissa. Tästä näyttelystä muodostui suomalaisen muotoilijan huomattavin esiintymistilanne kotimaassa, näyttelyperinne jatkui samanlaisena aina 60-luvun alkuun saakka. Vuosinäyttelyjen koostumuksen perustana oli alan ammattilaisista koostuva jury, jossa Muonakin toimi silloin tällöin. Jury valitsi sitten näyttelyssä esiteltävät työt. Näyttelyjen aseman muutosta heti 50-luvun vaihteessa kuvastavat tuolloin lehdissä ilmestyneet artikkelit, jotka oli

---

<sup>1</sup> Kruskopf 1989, 63. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen pöytäkirja 1933, 195.

<sup>2</sup> Peltonen 1991, 70.

<sup>3</sup> Suomen Taideteollisuusyhdistyksen pöytäkirja 1933, 195.

otsikoitu “Maallikko Taideteollisuusnäyttelyssä” -otsikon tyylisesti. Tuolloin maallikon valitettiin olevan yhtä lailla eksyksissä niin modernin taideteollisuuden kuin modernin taiteen näyttelyissä, maallikon opastaminen tuntui olevan kirjoittajan vastuulla. Vuotta aikaisemmin ilmestyneessä “Maallikko katselee taideteollisuusnäyttelyä” -artikkelissa oli vähemmän opastavaa suhtautumista, mutta siinä huomioitiin taideteollisuusnäyttelyn vieraista esimerkiksi kaksi keski-ikäistä rouvaa, “ompeluseuratoveruksia varmaan”.<sup>1</sup> Sen sijaan jo 30-luvulla näyttelyihin tultiin katsomaan mahdollista edustusesineistöä. Vuoden 1936 vuosinäyttely oli ensimmäinen karsintatilaisuus seuraavan vuoden Pariisin maailmannäyttelyä varten. Uusi Suomi kirjoittaa näyttelystä: “Onko taideteollisuusdestamme Pariisiin? Se kysymys mielessä kiiruhtivat eilen sankat kutsuvierasjoukut...”<sup>2</sup>

“Tavalliselle kansalle” suunnatuista näyttelyistä sodan ajan erikoisuutena voidaan mainita Messuhallissa pidetyt “sotamuistonäyttelyt”, joissa esiteltiin esimerkiksi venäläistä torpedoa.<sup>3</sup> Hieman ennen talvisodan syttymistä pidettiin myös “maanpuolustusnäyttely”, jossa esillä oli niin kuvanveistoa, maalaustaidetta kuin taideteollisuuden eri materiaaleja. Näyttelyn esineet oli tarkoitus myydä ja myynnistä saadut rahat käyttää hyväntekeväisyyteen. Tietynlaisesta suhtautumisesta kertoo näyttelystä kertovasta artikkelissa olleet kuvat, joissa oli esillä yksittäisiä veistoksia ja maalauksia, mutta vain yleisnäkymä tekstiili- ja keramiikkataiteesta.<sup>4</sup> Näyttelytyyppi on Suomen oloissa edelleenkin harvinainen, mutta hyväntekeväisyyteen suunnatusta näyttelystä löytyy toinen esimerkki vuodelta 1952. Sisarkodin syntyä avustaneesta näyttelystä kertovassa artikkelissa on kuitenkin näkyvissä arvoasetelma: “...jossa taulujen ja veistosten ohella esitellään myös kirjoja ja keramiikkaa”.<sup>5</sup> Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa kiersi 50-luvun alussa kaksi näyttelyä, joissa esiteltiin kuvanveistoa, maalausta ja taideteollisuuden eri materiaaleja. Näissä näyttelyissä taideteollisuuden edustuspotentiaali korostui, koska se sai “vapaita taiteita” paremmat arvostelut sekä Isossa-Britanniassa että Yhdysvalloissa.<sup>6</sup>

Suomalaisen taideteollisuuden esiintymiseen ulkomailla oma vaikutuksensa oli varmaankin

---

<sup>1</sup> Tikkanen 1950, 10-11, 30, 31. “Maallikko katselee taideteollisuusnäyttelyä” 1949, 18-19.

<sup>2</sup> Riitta 15.11.1936. “Taideteollisuusnäyttely avattiin eilen Taidehallissa” 15.11.1936.

<sup>3</sup> Jatkuvasti, sotatoimien mukaan, kehittyneen sotamuistonäyttelyn yksi mainos oli Helsingin Sanomissa 19.10.1941.

<sup>4</sup> E.R. -r 5.11.1939.

<sup>5</sup> “Taiteilijat avustavat sisarkodin syntyä” 21.11.1952.

<sup>6</sup> Kalha 1997, 102-103.

ruotsalaisen taideteollisuuden esiintymisellä Pariisiin vuoden 1925 taideteollisuusnäyttelyssä, jolloin kyse oli nimenomaan uniikeista esineistä. 20-luvullahan luotiin sellainen käsite kuin “Swedish grace”.<sup>1</sup> Maailmannäyttelyjen asema taideteollisuuden yhteydessä muuttui 30-luvulla. Toini Muona sai vielä Pariisissa vuonna 1937 kulta- ja hopeamitaleja. New Yorkissa vuonna 1939 tällaiset laatupalkinnot jäivät luultavasti jakamatta.<sup>2</sup> Myös Suomessa suhtauduttiin näihin kahteen näyttelyyn erillä tavalla. Arabia lähetti Pariisiin erityisesti maailmannäyttelyä varten valmistettuja esineitä. Sen sijaan New Yorkissa esimerkiksi Muonalta oli esineitä, jotka olivat iältään jo pari vuotta vanhoja ja lukumäärältäänkin New Yorkissa esitelty taideteollisuuskokoelma oli pienempi.<sup>3</sup>

On sinänsä mielenkiintoista, että kun vuoden 1932 taideteollisuuden vuosinäyttelyssä arvosteltiin käyttötavaran puutetta, niin seuraavan vuoden Milanon Triennalen italialaisessa arvostelussa Suomen näyttelyä kiiteltiin käyttötavaroiden runsaudesta. Kysyttävä onkin minkä italialaiset katsoivat käyttötavaraksi, koska toisessa italialaislehdessä puhuttiin keramiikasta ja lasista, joissa suurimmaksi osaksi oli enemmän dekoratiivisuutta kuin hyödyllisyyttä.<sup>4</sup> Vuoden 1936 Triennale jäikin sitten eräänlaiseksi välietapiksi, koska Suomen taideteollisuuspiirit eivät olleet kovinkaan innokkaita osallistumaan näyttelyyn. Aloite tuli valtion suunnalta ja näyttelystäkin muodostui lopulta täysin Alvar Aallon ja Aino Marsio-Aallon oma show. 50-luvun Triennaleissa, jotka ovat saaneet stereotyyppisenkin aseman suomalaisen taideteollisuuden maailmanmaineeseen nousun paikkana, julkisuuden pääosan saivat erityisesti lasi sekä keramiikka, tekstiilin jäädessä niiden varjoon.

H.O. Gummerruksesta tuli suomalaisen 50-luvun taideteollisuuden voimamies. Hän toimi aktiivisesti näyttelykiertueiden ja yksittäisten näyttelyjen järjestämisessä ympäri maailmaa, joko pelkätään suomalaisin voimin tai pohjoismaitten yhteisinä kiertueina. Hän oli myös taustalla 50-luvun Triennialien maineeseen Suomessa muotoilun olympialaisina, jolloin lehdissä jopa julkaistiin taulukoita saaduista palkinnoista, urheilukisojen mitalitaulukoiden tapaan.<sup>5</sup> Muista ulkomaisista

---

<sup>1</sup> Dahlbäck Lutteman 1985 (a), 13.

<sup>2</sup> Smeds 1992, 32.

<sup>3</sup> Väitteen Muonan New Yorkin esineiden iästä perustan sille, että Suomen näyttelyä varten tekemässä esitteessä oli kuvattuna Muonan kannu, joka löytyy myös Ornamon vuosikirjasta vuodelta 1936. *Applied Art in Finland 1939*, 75. Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 8.vuosikirja 1936, 57.

<sup>4</sup> R.B. 1932, 190. Kauppinen 1995, 47. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen pöytäkirja 1933 liite III, 2, 4.

<sup>5</sup> Kalha 1997, 136. Kalha siteeraa Gummerruksen kertomusta keskustelusta Wirkkalan kanssa, jossa aiheena oli ollut arvostuksen saaminen Triennaleille Suomesta. Oman kertomuksensa mukaan Gummerus oli tokaissut: “Sanotaan, että Triennale on taideteollisuuden olympiakisat, silloin kansakin ymmärtää.”

Muonaa koskettaneista esiintymisistä voidaan mainita messut, joihin Arabia toi myös taideosaston keramiikkaa eräänlaisiksi mainosesineiksi, huolimatta messujen päätarkoituksesta käyttöesineiden näyttelypaikkana.<sup>1</sup>

Kotimaassa vuosinäyttelyjen ulkopuolella järjestettiin lisäksi näyttelyitä Arabian näyttelyhuoneistossa. Toini Muonan kohdalla huomattavimmaksi nostaisin kuitenkin vuonna 1957 Turun taidemuseossa järjestetyn yhteisnäyttelyn Eva Anttilan kanssa. Museon tuon aikaisen intendentin Erik Berghin mukaan näyttelyn aloite oli tullut Eva Anttilalta, joka oli myös ottanut kirjeitse yhteyttä Berghiin.<sup>2</sup> Turun Sanomista voidaan todeta hieman ajan tyypillisestä taideteollisuusnäyttelystä poikkeavan ympäristön (Kalhan väitöskirjassa on kuva Lahden taidemuseossa vuonna 1953 pidetystä taideteollisuusnäyttelystä, Anttilan ja Muonan näyttelyssä on kuitenkin kyse kahden yksittäisen taiteilijan näyttelystä, jolloin painotuksista tulee erilaisia), sillä siinä korostettiin sanomaa, jonka mukaan kumpikaan taiteilijoista ei sovi taideteollisuus-otsikon alle.<sup>3</sup> Berghin oman kertoman mukaan hän ei kuitenkaan kokenut olevansa mikään taideteollisen sanoman lähetti puoltaessaan Anttilan näyttelyhakemusta. Hän korosti, että kyseessä oli kaksi taiteilijaa, joiden tuotanto oli suurimmaksi osaksi uniikkia.<sup>4</sup>

## **5. Taiteilijana “käsityömateriaalien” parissa**

### **5.1 Kuvanveistäjiä, taidemaalareita ja arkkitehtejä taidekäsityön esineiden suunnittelijoina**

Jos perinteisen kuvataiteen lajin edustaja suunnittelee eräällä tavalla kentän ulkopuolelta malleja esimerkiksi keramiikkatehtaalle, hän saattaa saada kentän sisäpuolella toimivalta keraamikolta syytöksiä siitä, ettei hän ole ymmärtänyt materiaalin luonnetta. Esimerkiksi ruotsalainen Tyra Lundgren kritisoi ranskalaisen Sevres’n posliinitehtaan tapaa tuottaa suunnitelmia ajan kuuluisilta kuvataiteen edustajilta, muun muassa sanomalla, ettei kuvataiteilijoilla ollut pienintäkään käsitystä siitä, mitä keraaminen tyyli vaatii. Hänen mukaansa tehtaan johto oli hakenut näitä suunnitelmia lähinnä vain niiden hyvän mainosarvon takia ja näyttääkseen, että he seuraavat aikaansa.<sup>5</sup> Lundgre-

---

<sup>1</sup> Pauloff 16.7.1997.

<sup>2</sup> Bergh 18.8.1997.

<sup>3</sup> Kalha 1997, 214. O.L. 20.10.1957.

<sup>4</sup> Bergh 18.8.1997.

<sup>5</sup> Lundgren 1946, 34-36.

nin vuoden 1946 kirjoituksen viesti on melkoisen selvä, monipuolisesti erilaisissa taideteollisissa materiaaleissa toimineen muotoilijan mielestä taiteilijan piti itse osallistua esineidensä tuotantoon, eikä sanoutua irti vastuusta heti luonnoksen jälkeen. Eli keramiikan käytännössä tämä vaatisi keramiikon koulutusta, kuvataiteilijoilla ei välttämättä olisi kykyä materiaalin luonteen tajuamiseen. Lundgren itsekin esiintyi kirjassaan erityisesti keraamikkona, vaikka hän on tehnyt paljon työtä myös lasin puolella.

Myös perinteisten kuvataiteiden lajien edustajat saattoivat suhtautua taideteollisuuden materiaaleihin ulkopuolisina. Heidän suhtautumistavassaan saattoi näkyä myös hieman elitismia. Omassa tuotannossa olevia piirteitä, jotka olivat velkaa taideteollisuudessa esiintyvälle muotokielle ei välttämättä kovinkaan mielellään korostettu tai korosteta. Tästä on syytetty esimerkiksi Henry Matissea ja Wassily Kandinskyä. Norma Brouden mukaan Kandinskyllä oli alku-uransa aikana varsin kiinteät yhteydet “Arts and Crafts” -liikkeen saksalaiseen versioon, tällöin hän teki myös käytännön suunnittelutöitä. Hän pyrki kuitenkin omissa kirjoituksissaan asettamaan taideteollisuuden suunnittelutyön alemmalle tasolle kuin taidemaalarin työn. Henry Matissen kollaasien maineesta sankarillisena korkeataiteen esiintymismuotona voidaankin sitten syyttää enemmän kriitikkoja ja taidehistorioitsijoita, jotka jättävät huomiotta kollaasien yleisen muotokielen yhteydet taideteollisuudessa käytettyihin muotoihin samoin kuin sen, että Matisse käytti kollaasejaan myös esimerkiksi julisteiden suunnittelussa. Matissen varhaisemmastakin maalaustaiteesta on löydetty varsin selviä yhteyksiä ajan taideteollisuuden muotokieleen.<sup>1</sup>

Yksi syy miksi perinteisten kuvataiteiden lajien edustajat alkoivat 1800-luvulla kiinnostua ns. käsityöläisten materiaaleista olivat englantilaisten John Ruskinin ja William Morrisin ajatukset. Taidemaalarit ja kuvanveistäjät ovat tosin aikaisemminkin olleet kiinnostuneita materiaaleista ja muodoista, jotka eivät varsinaisesti kuuluneet heidän pääalansa perinteisiin. Tällöin kyseessä ovat voineet olla pelkästään taloudellisetkin näkökohdat, kuten esimerkiksi sveitsiläisen, mutta Lontoossa työskennelleen, Angelica Kauffmanin (1741-1807) kaiverrusten kohdalla, joita käytettiin erilaisten huonekalukoristeiden pohjana. Näiden kaiverrusten yhdistäminen tietoisena työnä huonekalusuunnitteluun perustuu kuitenkin Pat Kirkhamin mukaan liian vähäisille todisteille.<sup>2</sup> Nykyisyyden antama julkisuus on vain ollut vähäisempää muilla materiaaleilla tehtyjen töiden yhteydessä, jos niitä ei pystytä liittämään periaatteisiin, joiden avulla haluttaisiin muuttaa maailmaa.

---

<sup>1</sup> Broude 1982, 316-317, 319-320.

<sup>2</sup> Kirkham 1989, 124.

Kaiken lisäksi Vasarikin oli aikoinaan sitä mieltä, että sovellettujen taiteiden tehtävät eivät sovi hänen käsityksensä mukaiselle taiteilijalle.<sup>1</sup> On olemassa yksi varsin paljon puhuva poikkeus länsimaisen taidehistorian kaanonin mukailevissa julkaisuissa. Tämä on italialaisen Benvenuto Cellinin, joka oli niin hyvin tietoinen omasta arvostaan, että kirjoitti omaelämäkerran, 1540-luvun vaihteesta peräisin oleva kullasta ja emalista tehty suola -ja pippuriastia, sen sijaan esimerkiksi Botticellin “design”-työt ovat vähemmän tunnettuja.<sup>2</sup>

Pablo Picasson keramiikkatyöt ovat saaneet jopa niin paljon huomiota, että Henry W. Rothschild kritisoi vuonna 1960 englantilaista taidekritiikkiä siitä, että se korostaa esimerkiksi Picasson tekemää keramiikkaa State Murrayn tapaisen keraamikon kustannuksella, jolle annetaan paljon vähemmän julkisuutta lehdistössä.<sup>3</sup> Usein taideteollisuutta käsittelevässä kirjallisuudessa Picassolle annetaan varsin merkittävän esikuvan rooli keraamikkojen keskuudessa. Picasson keramiikka nostetaan innoitukseksi monien keraamikkojen vapaampien muotojen kokeiluille. Tällöin voidaan kysyä mitä keramiikan ulkopuolelta tulevalta taiteilijalta vaaditaan, jotta hänet voitaisiin nostaa keraamikkojen esikuvaksi. Jotkut keraamikot ovat nimittäin kieltäneet suullisessa esiintymisessään tutkijoiden heidän keramiikastaan löytämät Picasso-vaikutteet.<sup>4</sup> Muonankin luonnoksista löytyy Picasson muotokieltä. Hän ei kuitenkaan vienyt sitä suoraan tunnistettavassa muodossa pitemmälle. Picasson keramiikka ei ehkä ollutkaan Muonalle tärkein alue vaikutteiden hakua varten, sillä Envaldsin mukaan Muonalla oli kirja Picasson grafiikasta.<sup>5</sup> Picasson toimiminen esikuvana monille keraamikoille on osittain totta, mutta hänen keramiikkaansa käsittelevissä kirjoituksissa kuvastuu ehkä liiankin hyvin Beckerin esiintuoma käsitys taitelijasta, joka valloittaa käsityömateriaalin,<sup>6</sup> korostusta lisää vielä se, että kyseessä on taiteilija, jonka arvo ns. korkeataiteenkin keskuudessa on huomattava. Tällöin Picasson panosta keramiikalle voidaan kuvata dramaattiseksi innovaatioksi, joka muuttaa materiaalissa käytettävän muotokielen demiurgin tavoin. Hänen voidaan myös kertoa kehittäneen uusia tekniikoita ja lasitteita. Picasson keramiikkaa tehtiin rajattuina sarjoina.<sup>7</sup> Siitä huolimatta se tuodaan usein esiin yksittäisinä esineinä, joka antaisi oman kuvansa julkisuuden

---

<sup>1</sup> Brolin 1985, 46.

<sup>2</sup> Esimerkiksi Honour - Fleming 1992, 441-442. Brolin 1985, 46.

<sup>3</sup> Rothschild 1960, 149.

<sup>4</sup> Eidelberg 1991 (d), 237.

<sup>5</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>6</sup> Becker 1984, 278.

<sup>7</sup> Doschka 1985, 37.

suhtautumisesta hänen keramiikkatuotantoonsa.

Suomessa Arts and Crafts -liikkeen ajatuksista kiinnostui esimerkiksi Axel Gallén, jonka Pariisin vuoden 1900 Suomen paviljongin Iris-huoneeseen suunnittelema Liekki-ryijy lisäsi aikoinaan kiinnostusta ryijyjä kohtaan. Tämä näkyi esimerkiksi Suomen Käsityön Ystävien mallikilpailujen osanottajamäärässä, ennen Pariisia osanottajia oli vain muutamia kappaleita, mutta Pariisin jälkeen useita kymmeniä.<sup>1</sup> Gallen-Kallelan merkitystä Suomen taideteollisuudelle on korostettu esimerkiksi Arttu Brummerin kirjoituksissa, joka kuvaa Gallen-Kallelaa vuonna 1943 “alkuperäiseksi luovaksi neroksi”, jonka “nero iskee kuin salama ja sytyttää voimakkaan palon”.<sup>2</sup> Kalha käyttää Gallen-Kallelasta nimitystä “modernin suomalaisen taidetekstiilin isä” nimenomaan lainausmerkeissä,<sup>3</sup> johdattaen tällöin ajatuksia siihen suuntaan, että Gallen-Kallelaa olisi Suomessa kuvattu liiankin suvereenina taidelajin aloittajana. Ehkä asianlaita ei olekaan ollut aivan näin. Annikki Toikka-Karvonen kuvaa jo vuonna 1971 silloisen Gallénin Pariisin vuoden 1900 ryijysuunnitteluprosessia varsin realistisesti. Hän tuo esille esimerkiksi sen, että Gallén käytti Iris-huoneen ensimmäisissä ryijysuunnitelmissa liian kirkkaita värejä, joita ei ajan teknisillä mahdollisuuksilla ollut mahdollista siirtää ryijyyn. Toikka-Karvonen antaa myös Suomen Käsityön Ystäville kiitosta ryijysuunnitelman siirtämisestä materiaaliin, jolloin tuloksesta oli hänen mukaansa tullut voimakas ja rikas.<sup>4</sup>

Gallénin lisäksi taidemaalareista suomalaisen taidekäsityön materiaaleissa vaikuttivat esim. ruotsalainen Louis Sparre ja englantilais-belgialainen Alfred William Finch, jolle paikka Taideteollisuus-Keskuskoulun keramiikan opettajana tehtiin milteipä mittatyönä. Finch on rinnastettavissa Gallen-Kallelaan siinä mielessä, että hänestä on tehty suomalaisen taidekeramiikan aloittaja.<sup>5</sup> Suomessa toimiessaan Sparrella ja Finchillä oli yhteinen yhtiö, Iris, jossa Sparre toimi johtotasolla ja suunnitteli huonekaluja, Finchin tehdessä keramiikkaa. Erik Kruskopfin mukaan Iriksen roolia Suomen taideteollisuudessa voidaan tuskin yliarvioida. Hänkin kuitenkin myöntää ettei Iris lyönyt itseään täysin läpi Suomessa olemassa olonsa aikana, vaikka lisäkin yleisön

---

<sup>1</sup> Toikka-Karvonen 1971, 308.

<sup>2</sup> Brummer 1943, 72, 79.

<sup>3</sup> Kalha 1996 (d), 113.

<sup>4</sup> Toikka-Karvonen 1971, 301-302, 307.

<sup>5</sup> Esimerkiksi Tamara Laurén kirjoittaa 1935, 70: “Keramiikkatyö taiteena on oikeastaan verraten uutta Suomessa. Tämän taidehaaran perustaja on meillä professori A.W. Finch.”



kiinnostusta nykyaikaista sisustusta kohtaan.<sup>1</sup>

Eräällä tavalla Irikselle nykyisessä taidehistoriassa annettu asema on oikeutettu. Sillä osa Finchin Suomen alkuaikojen keramiikan saamasta kritiikistä voidaan liittää Beckerin käsityksiin käsityöläisten materiaalin valtaavista taiteilijoista, Sparren Irikselle tekemää huonekalutuotantoa ei voida käsitellä aivan samalla tavoin. Tuolloin Arabian taiteellisenä neuvonantajankin toiminut Jac. Ahrenberg kritisoi lehtiartikkelissaan erityisesti Finchin keramiikassa esiintyneitä satunnaisen oloisia valumia, joita hän piti vahinkoina. Beckerhän kirjoittaa kirjassaan, että taiteilijat voivat tarkoituksella tuoda töihinsä virheellisyyksiä, joko shokeeratakseen tai näyttääkseen vapautensa konventionaalista hyvän käsityön säännöistä.<sup>2</sup> Satunnaisten efektien arvostamisella on itä-aasialaisessa keramiikassa jo vanhat perinteet, mutta niiden ensimmäisillä käyttökertoilla eurooppalaisessa keramiikassa saattoi hyvinkin olla osaksi shokeeraustarkoitusta, vaikka nykyajan näkökulmasta esimerkiksi Finchin tapa käyttää näitä efektejä jäikin varsin hillityksi. Nykyajan suhtautuminen Finchin taidetta kohtaan on osittain verrattavissa Finchin myöhäisen aktiiviuran aikaan. Finchillä oli vuonna 1929 Taidehallissa retrospektiivinen näyttely. Helsingin Sanomissa oli kirjoitus näyttelystä: “Taidehallissamme avataan...näyttely, joka sisältää prof. A.W. Finchin teoksia lähes neljäkymmenen vuoden ajalta. Siinä on öljy- ja vesivärimaalauksia 208 kappaletta sekä piirrustuksia, etsauksia ja kivipiirroksia vähän päälle 60. Sitä paitsi nähdään runsas kokoelma savivalos eli keramiikkatöitä, joista vanhimmat ovat porvoollaisen Iris-tehtaan ajoilta.”<sup>3</sup> Artikkelissa annetaan Irikselle merkitystä, mutta vain erillisenä lisäkkeenä käsitellyn keramiikan sisällä. Siirrytäänpä vuoteen 1995. Eija Kämäräinen kirjoittaa kirjassa “Suomen taiteen klassikot” Finchistä, perustaen artikkelinsa lähes täysin Finchin maalaustaiteeseen.<sup>4</sup>

Suomalaisten kuvanveistäjien asema oli julkisuudessa huonompi kuin taidemaalarien pitkälti 1900-luvun puolelle. Oma tarinaansa kertoo Ville Valgrenin tuotanto Havis Amandan vuonna 1908 aiheuttaman kohun jälkeen. Sillä Havis Amanda soti niin paljon suomalaista sovinnaisuuskäsitystä vastaan, että Ahtola-Moorhousen mukaan Valgrenin oli vaikeaa tämän jälkeen saada enää suuria ja julkisia monumenttitilauksia. Valgrenilla oli tosin jo ennen Amandaa ollut monilukuinen pie-

---

<sup>1</sup> Kruskopf 1989, 75.

<sup>2</sup> Supinen 1993, 44. Becker 1984, 281.

<sup>3</sup> “Prof. A.W. Finch avaa tänään näyttelyn” 9.11.1929.

<sup>4</sup> Kämäräinen 1995, 190-195.

noisesinetuotanto, mutta vuoden 1908 jälkeen sen osuus hänen koko tuotannostaan suureni.<sup>1</sup> Osasyynä ainakin 20 -ja 30-luvuilla toimineen Terracottayhdistyksen perustamiselle saattoi Valgrenilla olla halu varmistaa elantonsa kuvanveistäjänä. Terracottayhdistyksen laajeni varsinaisen muotoilijan koulutuksen saaneiden taiteilijoiden keskuuteen ottamalla näitä mukaan näyttelyihinsä. Toini Muonan töitä ei yhdistyksen tiloissa ilmeisesti näkynyt, mutta vuonna 1932 ainakin Kurt Ekholm esiintyi yhdistyksen näyttelyssä.<sup>2</sup>

Suomalainen kuvanveistäjä ja hänen suhtautumisensa taideteollisuuteen ei ole yleistettävissä oleva asia. Wäinö Aaltonen suhtautui taideteollisuuteen alemman toiminnan kenttänä. Halutessaan kritisoida abstraktin taiteen muotokieltä hän nimitti siihen luettavia töitä sommitelmiksi, “joille olisi nopeasti keksittävä oma nimi, ettei veistotaiteen nimeä väärinkäytettäisi”.<sup>3</sup> Toisaalta Kain Tapper piti 50-luvulla Taideakatemiaan opetusta paljon hyödyttömänä kuin silloisen Taideteollisen oppilaitoksen, jossa hän sai opetusta eri materiaalien käsittelystä. Tapper viihtyi Aaltosen apulaisena vain päivän, mutta Aimo Tukiaisen, joka Liisa Lindgrenin mukaan tunnettiin käden taidoistaan, apulaisena Tapper oli viisi vuotta.<sup>4</sup>

Design history -kirjoituksissa käsitellään arkkitehtuuria usein muun muotoilun kentän yhteydessä, mutta yleensä alue liitetään perinteisen käsityksen mukaisten kuvataiteiden yhteyteen. Aulis Blomstedt kirjoittaa Suomen taiteen vuosikirjassa 1956-1957: “Se, mitä taide tuo meille, mitä se sanoin, kuvin, sävelin ja rakennuksin meille kertoo...Myöskin arkkitehtuuri on...kulkenut läpi samanlaisen kiirastulen kuin mitä sen sisaret maalaus ja kuvanveisto”.<sup>5</sup> (Voidaan tietenkin kysyä mitä Blomstedt liitti kuvanveistoon?) Arkkitehtuurilla on kuitenkin yleisesti katsoen ollut hieman kuvanveiston ja taidemaalauksen vastaavista poikkeavat suhteet taideteollisuuteen. Yhtenä yhteyksien luojana on ollut käsitys rakennuksesta kokonaistaideteoksena, joka 1900-luvun vaihteessa levisi suomalaistenkin arkkitehtien keskuuteen. Näin joidenkin arkkitehtien sisustustaitteellinen tuotanto kohosi varsin merkittäväksi. Ensimmäisenä voidaan mainita Gesellius&Lindgren&Saarisen toimiston tuotanto. Kolmikosta Saarista pidetään kaikkein luovimpana.

---

<sup>1</sup> Ahtola- Moorhouse 1990, 249.

<sup>2</sup> Kumela 1988(gr), 18.

<sup>3</sup> Aaltonen 1954, 11.

<sup>4</sup> Lindgren 1996, 136

<sup>5</sup> Blomstedt 1957, 48, 52.

Hänen tuotantoonsa kuuluu muun muassa Suomen Käsityön Ystävien kutoma ryijy.<sup>1</sup> Esimerkin muotoilijan käsityksestä kokonaistaideteoksesta antakoon Arttu Brummer, joka on periaatteessa hyväksyvällä kannalla, mutta puhuu silti “arkkitehtiterrorin” uhkasta kokonaistaideteollista sisustusta tehtäessä, jolle taidekäsityöläisen ei tarvitse eikä saa alistua.<sup>2</sup>

Alvar Aalto ajautui lasin yhteyteen 30-luvulla monen muun tapaan lasisuunnittelukilpailun kautta. Esimerkiksi hänen Savoy-maljakkonsa osallistui alunperin Iittala-Karhulan vuoden 1937 Pariisin maailmannäyttelyä varten järjestettyyn lasisuunnittelukilpailuun. Myös Aino Marsio-Aallon Bølgeblick-lasisarja syntyi alunperin suunnittelukilpailua, Karhulan vuoden 1932 kilpailua, varten. Sinänsä lähinnä lasiteollisuuden keskittyneet kilpailut eivät tuoneet konkreettisemmin lasimuotoilun pariin kovinkaan montaa taiteilijaa taideteollisuuden ulkopuolelta, vaihtoa käytiin useimmiten taideteollisuuden eri materiaalien välillä. Sekä Alvar Aallon Savoy-maljakko että Aino Marsio-Aallon Bølgeblick kuuluvat yleisön parissa tunnetuinpiin suomalaisen lasimuotoilun edustajiin, mutta ainakaan Alvar Aallon lasi ei julkisuudessa suinkaan aina ole saanut kiitosta osakseen. Esimerkiksi Brummer pitää vuonna 1950 Savoy-maljakon aaltoviivaa liian “helppohintaisena”.<sup>3</sup>

Grafiikan sijaintia taideteollisten alojen ja ns. korkeataiteen välimaastossa kuvastaa hyvin se, että grafiikkaa on opetettu Suomessa sekä Taideyhdistyksen piirrustuskoulussa että Taideteollisuuskeskuskoulussa.<sup>4</sup> Taidehistoriassa on pyritty tekemään ero taidegrafiikan ja käyttögrafiikan välillä, jolloin käyttögrafiikan käyttöalue on rajattu esimerkiksi mainosten kuvitukseksi, kun taidegrafiikan aihetta rajaisivat vain tekniikan rajat. On kuitenkin mielenkiintoista, että Suomessa monet graafikon koulutuksen saaneet ovat saattaneet siirtyä täysin esim. lasisuunnittelun tai keramiikan puolelle. Nuorena kuollutta Henry Ericssonia pitää Erkki Anttonen yhtenä 1930-luvun merkittävimmistä helsinkiläisistä metalligraafikoista.<sup>5</sup> Hänen Riihimäen lasille tekemässä lasituotannossa on sen suuressa osassa esiintyvän kaiverruskoristelun takia omat samankaltaisuutensa grafiikkaan verrattuna. Muun tuotantonsa lisäksi Ericsson teki esimerkiksi Pariisin vuoden 1925 kansainväli-

---

<sup>1</sup> Kaplan 1991, 187.

<sup>2</sup> Brummer 1991, 95.

<sup>3</sup> Brummer 1950, 16. Eri asia onkin sitten kuinka paljon näiden kahden henkilökohtaiset suhteet vaikuttivat tähän lausuntoon.

<sup>4</sup> Anttonen 1990, 285.

<sup>5</sup> Ibid.

sen taideteollisuusnäyttelyn Suomen kunniasalin kattomaalaukset.<sup>1</sup> Ericssonin julkisuuskuva on vielä nykyisinkin jäänyt varsin yksipuoliseksi. Esimerkiksi Leena Maunulan mukaan hän oli vain toinen Suomen Pariisin osaston järjestäjistä, Ericssonin kattomaalauksia Maunula ei mainitse.<sup>2</sup> Muista graafikon koulutuksen saaneista, mutta taideteollisena muotoilijana tunnetuiksi tulleista, voidaan mainita Rut Bryk ja Timo Sarpaneva, joka muun tuotantonsa ohella harjoitti myös huomionarvoista julistesuunnittelua.

## 5.2 Ruukuntekijä Toini Muona

60-luvun lopulla, kun Muonan Arabian kausi oli lopuillaan, oli hänen taiteilijan identiteettinsä melkoisen selvä. Hän teki korkeataidetta. Hänen suhtautumisessaan taiteen tekemiseensä oli näkyvillä halua shokeeratakin. Tämä näkyi erityisesti Arabian vuoden 1970 jäähyväisnäyttelyn Helsingin versiossa. Näyttelyn muotoon tosin varmaankin vaikutti myös pitkäaikaiselle työpaikalleen jäähyväisiä sanovan taiteilijan näytönhalu viimeisessä esiintymisessä. Envaldsinkin mukaan Muona halusi tuoda näyttelyyn osaksi myös julkisuudessa “ei-muonamaisina” pidettyjä piirteitä.<sup>3</sup> Muona oli siis tietoinen julkisuudessa hänen tuotannostaan vallalla olevasta kuvasta. Muonan jäähyväisnäyttely esiintyi kahdessa paikassa, Helsingissä, Arabian näyttelytiloissa Esplanadilla ja Jyväskylässä vanhassa Alvar Aalto -museossa. (Nykyinen museo valmistui vasta vuonna 1973.) Jälkimmäisessä ei valitettavasti ollut ikkunoita, joiden kautta hämmästyttää ohikulkijoita. 60-luvun lopulla syntyneiden rintamuotojen (kuva 3) asettamista aivan Arabian näyttelytilojen Esplanadille avautuville ikkunoille,<sup>4</sup> ei sitten mielestäni voida selittää muulla tavoin kuin hienoisena haluna shokeeratakin konservatiivisimpia ohikulkijoita. On kuitenkin myönnettävä, että koko Muonan tuotannon läpi kulkee tietynlainen hillitty sivujuonne, joka on joskus enemmän ja joskus vähemmän näkyvillä. Rintamuotojenkin seksuaalisuus on hyvin hillittyä. Tätä vahvistaa myös se, että Muonan mielessä rintamuotoja suunnitellessaan olivat nuoren tytön kiinteät rinnat, jotka hän teki vastaukseksi nähtyään taidenäyttelyssä rintamuotoja, jotka olivat menettäneet jo kiinteydensä.<sup>5</sup> Sama vain

---

<sup>1</sup> Blomstedt 1927, 12. Osa maalauksesta kuvattuna artikkelin yhteydessä sivulla 5.

<sup>2</sup> Maunula 1990, 161, 163.

<sup>3</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>4</sup> “I 40 år har Toini Muona gjort keramik - och ändå har glass stått hennes hjärta närmast” 14.5.1970.

<sup>5</sup> Envalds 2.6.1997. Vuoden 1969 Ars-näyttelystä voisi löytyä esimerkki tällaisista jo kiinteytensä menettäneistä rinnoista. Näyttelyjulkaiussa on nimittäin kuvattuna ranskalaisen Baldcchini Cèsarin työ “Esikaupungin voitonjumalatar”, “roikkuvien rintojensa” kanssa. Ars 69 Helsinki Kansainvälinen nykytaiteen näyttely 1969, 25.

konservatiivisinä ihmisiä shokeeraava muotokieli koskee myös Muonan jäähyväisnäyttelyssään esittelemiä fallosmuotoja. (Kuva 4) Niitäkään ei voinut suoraan yhdistää seksuaalisuuteen, muotoa oli niin paljon yksinkertaistettu, siitä oli tullut lähes geometrinen. Sekä fallos -että rintamuotojen pehmeämmästä vaikutuksesta vähemmän tiukkaan ohikulkijaan kertoo Huvudstadsbladetin Ole Falckin kirjoitus niistä: "...utställningsrummen gör ett vitt, till en början kyligt intryck innehåller det vid närmara påseende en mycket stark sensuell laddning. Opalskimrade bröst och långa vita fallosformationer lockar till beröring och talar smekamt till ögat."<sup>1</sup>

Toini Muonan suhtautumisesta työhönsä loppu-uransa aikana kertoo myös hänen suhtautumisensa hänelle työskennelleisiin apulaisiin. Paul Envaldsin kertomus todistaa ainakin osaltaan sen, että dreijauksesta oli Muonalle tullut toiminta, joka voitiin suureksi osaksi luovuttaa apulaisten käsiin - eli taiteilijan idea muodosta oli noussut päällimmäiseksi. Tätä ei tietenkään voida täysin verrata Muonan alku-uraan, jolloin hänestä puhuttiin lehdissä yhtenä taitavimmista dreijaaajista.<sup>2</sup> Sillä silloin hänellä ei välttämättä ollut edes mahdollisuuksia apulaisiin. Kuitenkin olen sitä mieltä, että Muonan loppu-uran työskentelytapaa voidaan osaksi verrata klassisen taidehistorian maalarimestareiden työpajoihin, joissa apulaiset maalasivat esimerkiksi työn vähemmän tärkeät kohdat kun mestari varasi itselleen työn tärkeimmät paikat ja yleisen viimeistelyn. Vertailukohtia löytyy myös lasipuhaltajan ja muotoilijan yhteistyöstä. Tällöin on kuitenkin huomioitava, että lasipuhalluksen taitava lasimuotoilija on harvinainen ilmiö. Lasimuotoilijalla saattoi olla oma vakituinen puhaltajansa, esimerkiksi Kaj Franck teki paljon yhteistyötä Jaakko Niemen kanssa. Tällöin toisen intentioiden tunnistaminen saattoi ajan kuluessa kehittyä varsin hyväksikin.

Envaldsin mukaan Muona seisoi dreijauksen alusta lähtien apulaisansa vieressä johtamassa muodon syntymistä innostaen tätä yhä parempiin saavutuksiin. Keramiikan ja maalauksen eroa kuvastaa hyvin se, että dreijauksessa mestarin, Muonan, täytyi mennä käsineen väliin kesken toiminnon, jos hän halusi muuttaa esineen muotoutumista tavalla, jota ei välttämättä pystynyt sanoilla välittämään tai vain yksinkertaisesti koska halusi viedä esineen muotoutumista omin käsin eteenpäin.<sup>3</sup> Maalauksessa mestarin on vielä sangen helppo muuttaa työn ulkonäköä viimeistelyn yhteydessä ilman pelkoa työn pilalle menemisestä. Savesta on tullut kuivuttuaan lopullisesti keramiikkaa, se ei enää

---

<sup>1</sup> Falck 22.5.1970.

<sup>2</sup> Hieman myöhäisenä esimerkkinä voidaan mainita "Arabia, keraaminen suurteollisuus" 1946, 12:" Toini Muona on jonkin aikaa oikeutetusti ollut Arabian tehtaan etevimmän "pyörittäjän" maineessa".

<sup>3</sup> Envalds 2.6.1997.

pehmene. Muonan pikkutarkkaakin suhtautumista töihinsä kuvastaa se, että vaikka hän arvosti erityisesti toisen Hansenin veljeksien dreijaustaitoa, hän saattoi korjaillla parranterän avulla jo kuivuneitakin töitä, jolloin esineestä lähti vain keramiikkapölyä.<sup>1</sup>

Taiteesta on varsin helppoa taiteilijan persoonakultin avulla tehdä liiketoimintaa. “Perinteisen” korkeataiteen alueelta voidaan mainita Andy Warhollin töiden jatkuvasti nousseet hinnat. Warhollin töiden hintojen noususuuntaus yhdistyneenä hänen suulliseen esiintymiseensä, joka suuntautui taideteosten originaaliudesta vallinnutta perinteisempää käsitystä vastaan, oli tosin osa hänen taiteensa aihemaailmasta.<sup>2</sup> Toini Muonan tuotannossa lähinnä 50-luvulta lähtien erottuu osa, jonka syntymisessä suurin syy oli kysynnän tyydyttämisessä ja jonka muodoille ei edes yritetty suurempaa periaatteellista perustaa. Esimerkiksi Muonan seinälaatat jakaantuvat yksilöllisempiin ja lasitteiltaan elävämpiin töihin ja niihin, joiden lasite oli halvempaa ja ulkomuotokin yksipuolisempi. Laattojen kysyntä oli 40-50-luvuilla varsin suurta ja on epävarmaa, mistä Muona sai aloitteen laattojen tekemiseen. “Sarjatuotannon” mahdollisuuden ei kuitenkaan tarvinnut olla heti alusta lähtien mukana, sillä yksilöllisemmät erilaisia yksittäisiä luonnon ilmiöitä kuvaavat seinälaatat ovat useimmiten tuotannon varhaisemmasta osasta. Muonan tuotannon yhteydessä käyttämäni “sarjatuotanto” -nimitystä ei pidä yhdistää käyttöastiojen sarjatuotantoon. Muonan “sarjatuotannon” lukumäärä pysyi aina rajattuna, mutta hän ei kuitenkaan kiinnittänyt paljontaan huomiota tähän tuotannon osaansa, jonka tuotantomenetelmänä oli valaminen tai kaulitseminen. Muonalla olikin erillinen apulainen laattojen tekemistä varten.

Myös joitakin Muonan maljakoita valettiin, mutta mielestäni valua ei kokonaisuudessaan voida yhdistää kaupallisempaan tuotantoon. Sillä vaikka toinen Muonalle työskennelleistä tanskalaisista Hansenin veljeksistä olikin ilmiömäinen dreijaaja,<sup>3</sup> niin hänenkin taitonsa lähenivät ääri rajojaan, kun maljakon korkeus alkoi lähentyä metriä ja mennä jopa sen yli. Friedl Kjellbergin kerrotaan rakentaneen korkeita maljakoitaan savimakkaroiden avulla dreijauksen jälkeen.<sup>4</sup> Muonan korkeimpien maljakoiden korkeus on kuitenkin voinut olla kymmeniäkin senttejä päälle metrin ja kun ne läpimitaltaankin suhteessa korkeuteen saattoivat olla melkoisen kapeita on valu tällöin käyttökelpoisin tekniikka. Vaikka omaa pituutta lähenevää töiden kokoa ei olekaan erityisemmin käsitelty

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Lloyd 1991, 260.

<sup>3</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>4</sup> Hipeli 1989, 11.

tutkimuksessa Muonan kohdalla, olen kuitenkin sitä mieltä, ettei sitä mahdollisuutta saa sulkea pois, että hän olisi halunnut kokeilla maljakoidensa suurentamista jossain mahdollisesti vastaan tulevaan äärirajaan saakka. (Ainoa todiste reilusti päälle metrin korkeista maljakoista on vuonna 1962 julkaistu ruotsalainen lehtijuttu, muualla en ole näitä töitä nähnyt. Mitä töitä Kalha tarkoittaa puhuessaan fallisista maljakoista, jää valitettavasti epäselväksi.<sup>1</sup>)

Perinteisen käsityksen mukaisessa kuvanveistossahan saa suuri työ useimmiten enemmän huomiota kuin pieni työ. Arabian uran lopulla Muona samaistui selvästi kuvataiteen kenttään kokonaisuudessaan, mutta ainakin nuoruudessaan hän unelmoi kuvanveistäjänkin urasta. Aikaisemman tutkimuksen mukaan hänen töidensä keskimääräinen koko alkoi suureta 40-luvulta lähtien.<sup>2</sup> Tämä luo ehkä liian yksipuolisen kuvan hänen tuotannostaan, sillä eiväthän hänen työnsä ole koskaan olleet mitään pienoisesineitä. Kuten jo aikaisemmin toin esille, voi olla, että hänen tuotannostaan tuotiin 40-luvun lopulta lähtien julkisuuteen keskimääräistä enemmän suuria töitä, joista kaikkein suurimmat työt tosin olivat lisänneet kokoaan verrattuna aikaisempaan. Myöhäisemmänkin uransa aikana hän toi esille pienempiä töitä, kuten rintamuodot ja munamuodot 60-luvun lopulta. Toisaalta Envaldsin mukaan Muonan mielikoko seinälaatoissa saattoi olla niin suuri, että niiden poltto epäonnistui usein niiden koon takia.<sup>3</sup>

Muonalta jäi kuollessaan suuri pino luonnosvihkoja. Hänellä piirtämisen funktiona oli lähinnä käden varmuuden parantaminen ja muodon etsintä, tarkasti seurattavia luonnoksia hän ei tehnyt. Käden varmuuden parantamisessa oli kyse erityisesti halusta saada aikaan nopeasti ja varmalla tavalla syntyvä muoto, jota Muona korosti jopa opettaessaan piirustusta sisarentyttäreilleen samoin kuin työskennellessään Envaldsin kanssa.<sup>4</sup> Muona ei puhunut nopeasti syntyvän muodon tärkeydestä ajan julkisuudessa, hän tosin kykenikin viettämään myös pitkiä aikoja yhden ja saman muodon parissa. Esimerkiksi rintamuotoja hän mietti Envaldsin mukaan pitkän aikaa. Kyllikki Salmenhaaran sijaan korosti lehtihaastattelussa vuonna 1954, ettei hän koskaan piirtänyt aiheitaan vaan synnytti muodon dreijauksen aikana.<sup>5</sup> Dreijauksen aikana syntyvä muoto vaatii jo käytännön pakosta nopeaa muotoutumisprosessia. Omaa tarinaa Muonan suhtautumisesta työhönsä kertoo

---

<sup>1</sup> Rebecka 21.10.1962. Kalha 1996 (d), 116.

<sup>2</sup> Kumela 1988, 9. Kalha 1992, 86.

<sup>3</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>4</sup> Envalds 2.6.1997. Kallio 3.6.1997.

<sup>5</sup> Envalds 2.6.1997. "Luominen" 1954, 12.

myös hänen lausahduksensa äkillisen inspiraation hakemisesta, kun ateljeeseen tullut sisarentytär oli löytänyt hänet makailemasta sohvalta.<sup>1</sup> Muonan lausahdusta ei tietenkään pidä ottaa täysin vakavissaan, mutta se antaa kuitenkin viitteitä siitä, että hän tiedosti itsensä joksikin muuksi kuin puurtavaksi käsityöläiseksi, vaikka käyttämällä ns. korkeataiteen edustajien fraaseja. Näitä hän ei kuitenkaan käyttänyt julkisessa esiintymisessään.

## 6. Toini Muonan keramiikkatuotanto

### 6.1 Dekoratiivisilla maalauksilla koristeltu keramiikka

Harri Kalhan mukaan erityisesti vanhoista ryijyistä saadut vaikutteet olivat varsin huomattava piirre 20-30-lukujen keramiikan maalauskoristelussa. Tutkimuksensa perusteella hän päättelee, että aiheiden lainailu vanhoista ryijyistä oli melkoisen suoraa, hänen mukaansa esimerkiksi perinteisesti ryijyihin kuulunut tulppaaniaihe esiintyy keramiikassa U.T. Sireliuksen vuoden 1924 suurteoksesta löytyvässä muodossa, yksinkertaisena auenneena kukkana.<sup>2</sup> Mirja Kälviäinen tuo kuitenkin esille sen, että tulppaani oli kansantaiteessa kansainvälisesti tunnettu koristeaihe, jota ruotsalaisessa keramiikassa käytti esimerkiksi Wilhelm Kåge. Tulppaaniaiheeseen 20-30-lukujenkaan esiintyminen ei rajoittunut pelkkään keramiikkaan, vaan sitä näkyi myös tapeteissa ja sisustustekstiileissä. Tämän lisäksi Kälviäisen mukaan esimerkiksi Greta-Lisa Jäderholm-Snellman saattoi käyttää tulppaania keramiikkaansa koristelussa myös terälehdet supussa.<sup>3</sup> Sireliuskin tuo kirjassaan esille sen, että tulppaanilla oli ryijyissä sangen monimuotoisia esiintymismuotoja.<sup>4</sup>

Toini Muona ei ollut tuolloin keraamikoista ainoa, jolla oli yhteyksiä tekstiilitaiteeseen. Hänen lisäksi esimerkiksi Maija Grotell oli alunperin valmistunut mallipiirustusosastolta. Grotell ja Elsa Elenius myös suunnittelivat Suomen Käsityön Ystäville, Kalhan mukaan Muona suunnitteli myös Neoviukselle.<sup>5</sup> On tosin epävarmaa rajoittuiko Muonan suunnittelutyö Atelier Vigilillä pelkästään tekstiileihin, koska ateljeessa käytettiin myös muita materiaaleja. Tekstiilihän oli noihin aikoihin ehkä huomattavin materiaali suomalaisessa taideteollisuudessa, usein se sai myös eniten julkisuutta osakseen. Esimerkiksi Suomen Milanon vuoden 1933 Triennalen näyttelystä otetut

---

<sup>1</sup> Kallio 3.6.1997.

<sup>2</sup> Kalha 1990, 48.

<sup>3</sup> Kälviäinen 1989, 67.

<sup>4</sup> Sirelius 1924, 123-147.

<sup>5</sup> Kalha 1996 (a), 29-30.



kuvat näyttävät hyvin sen kuinka isokokoisille tekstiileille annettiin pääosa myös näyttelyn rakentamisessa. Ajan tekstiilitaiteen kritiikissä kuvastuu hyvin piirre, joka alkoi korostua myös keramiikkaa käsittelevissä kirjoituksissa. Virgil Bierbauer kirjoitti suomalaisessa lyhytikäiseksi jääneessä Domuksessa vuonna 1933 Milanossa esillä olleen suomalaisen tekstiilitaiteen pohjaavan “syvältä kansalliseen perintöön”, ei kuitenkaan pinnallisilla muodoillaan vaan hengellään. Kaikki tämä traditio pitäytyy Bierbauerin mukaan silti todellisessa ajanmukaisessa ajattelussa. Eli Bierbauerin ajatuksenjuoksu kuvastaa samaa “tradition käyttämistä nykyisessä hengessä”, jonka esimerkiksi Brummer toi Muonan myöhäisemmästä tuotannosta esille (kts. s.23). Mielenkiintoista on se, että Bierbauer näki keramiikan olevan vielä liiaksi vanhan vaikutuksen vallassa, hänen mukaansa siltä puuttui “ajatuksen tuoreus ja kekseliäisyys”.<sup>1</sup> Vuonna 1933 dekoratiivisen maalauskoristelun merkitys oli jo varsin pieni Muonan keramiikassa, hän oli Arabialla ja suuntautumassa toisenlaiseen muotokieleen.

Muona kertoi vuonna 1985 Pirjo Kohtaselle tehneensä Arabian alkuajoina Stockmannin tavaratalolle lampunjalkoja.<sup>2</sup> Taideteollisuusmuseon varastossa on yksi Muonan tekemä lampunjalka. Jos Muonan kertomus on totta, niin silloin on tietenkin kysyttävä, kuinka suuri painoarvo Stockmannilla oli koristeen muotoutumisessa. Lampun pohjaan on merkitty sana “ARABIA”, joka auttaa sen ajoittamisessa. Muonan vuoden 1932 Taideteollisuusmuseossa pidetyssä näyttelystä tehdyssä kritiikissä mainitaan pieni harmaanpunainen lampunjalka. Esineen mahdolliseen maalauskoristeluun viittaa se, että kritiikissä sen sanotaan kuuluvan näyttelyn niihin esineisiin, “jotka hivelevät silmää hillityillä väreillään”, kun jotkut toiset “ennen kaikkea muotonsa puolesta ihastuttavat”.<sup>3</sup> Hän siis teki tuolloin lampunjalkoja myös näyttelyesineiksi, joka merkitsee Muonan nähneen niissä mahdollisuuksia myös henkilökohtaisen luomistyönsä kannalta. Varsinaiselta ulkomuodoltaan Taideteollisuusmuseossa säilytettävä lampunjalka on litistyneen pallon muotoinen. Sen maalauskoristelu koostuu hennoista, lähes luonnosmaisesti maalatuista pastellin värisistä kukista. Esineessä on myös sininen raita sekä keraamisen osan ylä- että alareunassa. (Kuva 5) Esineen maalauskoristelussa on samoja piirteitä kuin Arabian Ara-osastolla käytetyssä kevyemmässä koristelussa. Lampunjalka on kuitenkin luultavasti vuonna 1936 perustettua Ara-osastoa vanhempi ja kaiken lisäksi se on posliinia, joka ei kuulunut Ara-osaston valikoimiin. Myöhäisempi esimerkki kevyiden kukkakoris-

---

<sup>1</sup> Bierbauer 1933, 122-123.

<sup>2</sup> Kohtanen 1985, 7.

<sup>3</sup> H.H.H. 16.11.1932.

teiden käytöstä ovat Hilikka-Liisa Aholan käsinmaalatut maljakot.<sup>1</sup> Tämä jo antaisi kuvan siitä, että hennolle kukkakoristelulle oli olemassa yleisö. Muonan lampunjalan oletetun syntymäajan ympäristö oli kuitenkin erilainen kuin esimerkiksi Aholan 50- ja 60-lukujen kukkamaljakkojen ympäristö. 30-luvun alun taideteollisuuden muotokieli oli sellainen, että spontaanin hennolla kädellä maalatulla kukkakoristeella koristettu lampunjalka ei joutunut kulkemaan täysin eri reittiä kuin osa muusta taideteollisesta muotoilusta. Sen sijaan taideteollisuusosastolla toiminut Ahola ei kuulunut edustusmuotoilijoihin.

Muonan dekoratiivisen maalauskoristelun aiheet tulivat varsin monesta suuntaa. Lampunjalan hentojen kukkien lisäksi hän maalasi esimerkiksi maisemia. Arabian museolla on vuoteen 1940 ajoitettu vati, jossa on kuvattu nopeasti maalattuja astioita. Taidekorkeakoulujen arkiston oppilastöiden diakokoelmassa on säilynyt kaksi Muonan tekemää vatisuunnitelmaa. Suunnitelmat on voitu tehdä esimerkiksi sommittelupiirrustuksen tunneilla, jolloin varsinainen vadin suunnittelun tehtävä ei ole Muonan oma päätös. Suunnitelmien toteutuneessa muodossa on kuitenkin nähtävissä varsin yllättäviäkin piirteitä, vaikka Muona olikin silloin vielä alan opiskelija. (Kuva 6) Sillä kumpikin viittaa selvästi tietoisuuteen italialaisen renesanssin taiteen piirteistä. Alemmassa on jopa nähtävillä piirteitä, joita näkyi Birger Kaipiaisen myöhäisemmässä tuotannossa, jota ajan lehdissä yhdistettiin bysanttilaiseen mosaiikkiin ja varhaisrenesanssiin. On mielenkiintoista, että vuonna 1952 ilmestyneessä lehtiartikkelissa mainitaan Toini Muonan työt voimakkaaksi herätteiden antajiksi Kaipiaiselle.<sup>2</sup>

Kalhan mukaan Finch piti opetuksessaan huolen siitä, että ”puhtaat” keraamiset keinot, joihin kuului esimerkiksi esineen koristelematon pinta, jäivät hänen alueekseen, kun naisoppilaat saivat tyytyä hierarkisesti alempaan maalauskoristeluun.<sup>3</sup> Finchin tuotannon erillisyys muusta keraamisesta tuotannosta saattoi korostua myös ajan taidekritiikissä, jossa hänet erotettiin ”koristelulla varustetuista maljakoista”.<sup>4</sup> Tilannetta ei saa kuitenkaan liiaksi kärjistää, sillä hänen naisoppilaidensa 20-luvun lopun tuotannosta löytyy myös muuta kuin dekoratiivisilla maalauksilla koristettua keramiikkaa. Esimerkiksi Ornamon toisessa vuosikirjassa vuodelta 1927 on kuvattuna Maija

---

<sup>1</sup> Kuvia Ara-osaston esineistä ja Hilikka-Liisa Aholan 60-luvulta peräisin olevista maljakoista Kumela 1987, 106, 124-125. Muonan lampunjalka on Taideteollisuusmuseossa ajoitettu liian väljästi 30-50-luvuille.

<sup>2</sup> Jii-Jii 1952, 12-13, 22.

<sup>3</sup> Kalha 1997, 240.

<sup>4</sup> Brummer-Korvenkontio 1925, 104.

Grotellin ja Elsa Eleniuksen craquelée-lasitteista keramiikkaa, tosin sen tasaisena versiona, jossa ei siis ollut valumia ja krakelointi levittäytyi tasaisesti esineen pinnalle. Ornamon ensimmäisessä vuosikirjassa on kuvattuna Maija Grotellin maljakko, jossa hän on craquelée-lasitteen päälle tehnyt dekoratiivisen maalauskoristelun.<sup>1</sup> Muonan opiskelua ajoilta on luultavasti peräisin Taideteollisuusmuseon varastossa oleva punasavinen malja, jonka figuratiivinen koristelu seuraa samoja linjoja 20-luvulla Ateneumin tiloissa harjoitetun figuraatiivisesti koristellun keramiikan kanssa. Koristelussa käytetty ihmismuoto on usein nopeasti maalattu ja muodoltaan yksinkertaistettu. Muonan Ateneumin aikaisesta keramiikasta on säilynyt vain vähän tietoja, joten koko hänen tämän ajan tuotannostaan ei kannata tehdä yleistyksiä.

Muonan maljan materiaali, punasavi, on luultavasti ollut pakon sanelema valinta, vaikka Ateneumissa olikin jo 20-luvun alussa saatu käyttöön fajanssin polttoon soveltuva uuni. Muonan aikalaiskeraamikot eivät oikein arvostaneet punasaven käyttömahdollisuuksia, sitä kuvastaa jo Finchin tapa naamioida punasavi teksturoiduilla lasitteilla joskus kivitavaran oloiseksi.<sup>2</sup> Punasavea käytettiin Arabian Ara-esineissä, mutta niiden tuotanto kesti vain vuoteen 1950 asti.<sup>3</sup> Salmenhaara teki Taideteollisen oppilaitokseksi muuttuneen koulun keramiikan opettajaksi tultuaan vuonna 1963 punasavesta pakollisen osan opetusohjelmaa.<sup>4</sup> Myös Kupittaaan Saviosakeyhtiö käytti punasavea tuotannossaan. Punasaven arvostus pysyi kuitenkin alhaisella tasolla. Saviosakeyhtiön konkurssin jälkeen vuonna 1968 pystyttiin lehtikirjoituksessa rajaamaan punasaven menestyksellinen käyttö savitiilien ja viemäriputkien valmistukseen.<sup>5</sup>

## 6.2 Syvennöksiä ja reliefien käyttö koristemuotona

Toini Muona käytti osassa tuotantoaan niin paksuja lasitteita, että myös niiden vaikutelmasta tuli reliefimäinen, mutta käsittelen niitä toisessa yhteydessä. Nyt aion käsitellä varsinaisen saviesineen lasitteen alaisen perusmuodon muuttamista.

---

<sup>1</sup> Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja II 1927, 13, 34. Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja 1927, 35.

<sup>2</sup> Kalha 1996 (a), 20, 25.

<sup>3</sup> Kumela 1987, 108.

<sup>4</sup> Leppänen 1996, 72.

<sup>5</sup> "Kieriväinen: Punasavea" 1968, 5.

Reliefi sanan perinteisessä muodossa ei kuulu Muonan eikä yleensääkään 1900-luvun suomalaiseen keramiikkaan kovinkaan tyypillisenä muotona. Schilkinin seinäreliefejä ei voida yhdistää tähän alueeseen. Reliefin perinteisellä muodolla tarkoitan sen kuulumista elimellisesti muuhun esineeseen, jolloin ei ole näkyvissä rajaa reliefimuodon ja muun esineen välillä. Muonan 60-luvun lopun suurissa vadeissa, joiden keskelle laitettiin joko munamuoto tai eräänlainen keraaminen nauha, tätä yhteyttä ei mielestäni ole ja luultavasti sitä ei oltu tarkoitettukaan syntyväksi. Ornamon vuoden 1933 vuosikirjassa kuvatussa<sup>1</sup> pullomaljakossa olevien reliefikasvojen raja muuhun maljakkoon on sen sijaan huomattavasti pehmeämpi. (Kuva 7) Ehkä hieman ilkkuristen kasvojen päähine tuo mieleen amerikkalaisten elokuvien tavan kuvata faaraoiden ajan egyptiläisiä. Maljakon muodon ollessa vielä erittäin klassinen, voivat kasvot olla hyvinkin esimerkki keraamikon huumorintajusta, kun hän vielä samoihin aikoihin teki Arabialle perusmuodoltaan tiettyyn kaavaan rajattuja uurnia, joiden muotokielessä ei saanut erityisemmin irrotella. Ulkoreunaltaan samaa mallia seuraavia kristillisellä reliefikuvamaailmalla ja pakollisella kannella varustettuja uurnia teki Muonan lisäksi esimerkiksi Friedl Kjellberg. Ajan julkaisuissa saatetaan uurniksi nimittää myös sangen toisenlaisia muotoja. Muonalla uurnan nimityksen on voinut saada pyöreä hieman epäsymmetrisellä reunalla varustettu malja.<sup>2</sup> Keramiikasta, johon on yhdistetty reliefin muodossa kuvattu ihmishahmo yhtenä esimerkkinä voidaan mainita vielä Elsa Eleniuksen maljakko, joka on kuvattuna Ornamon toisessa vuosikirjassa. Eleniuksen yksinkertaistetun reliefinaisen muoto on selvästi sukua hänen 20-luvun maalatuille naisshahmoilleen, joita löytyy kuvattuna samasta vuosikirjasta.<sup>3</sup> Muonalta ei ole tiedossa hänen pullomaljakkonsa reliefikasvoja muistuttavaa maalauskoristelua, mutta kuten sanottua, se ei tee asiasta mahdotonta.

Selvästi jakaantunut yksinkertainen vaakasuora kohoviivoitus kuuluu Muonalla selvästi 30-luvun alkuun. Hän saattoi myöhemminkin käyttää vaakasuoraa kohoviivoitusta, mutta tällöin sen syvyydestä oli tullut paljon matalampi, ikään kuin hän olisi jättänyt dreijauksen jäljet silittämättä. Myöhemmin hän yhdisti vaakasuoraan reliefiviivoitukseen myös epäsymmetrisesti valunutta lasitetta. Edelliset reliefikasvot oli rajattu vaakaviivoituksella sekä ylhäältä että alhaalta, mutta samassa artikkelissa on kuvattu sekä kannu että pullomaljakko<sup>4</sup>, joiden vaakaviivoitus on huomatt-

---

<sup>1</sup> Suomen Koristetaiteilijain Liitto vuosikirja VI 1933, 19.

<sup>2</sup> Kjellbergin työ kuvattuna kirjassa "Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo" 8. vuosikirja 1936, 56. Muonan työ kuvattuna kirjassa "Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo" 9. vuosikirja 1937, 42.

<sup>3</sup> Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo Vuosikirja II 1927, 14, 34.

<sup>4</sup> Suomen Koristetaiteilijain Liitto vuosikirja VI 1933, 20.

tavasti syvempää. (Kuva 8) Savimassaan tehtyä vaakasuoraa viivoitusta on käytetty esimerkiksi ruotsalaisessa keramiikassa, mutta tällöin siitä on voitu tehdä jopa niin syvää, että siitä on tullut portaikkomaista ja samalla hiukan koneellistakin. Helena Dahlbäck Lutteman liittää ajan ruotsalaisen vaakasuorassa kulkevalla reliefiraidoituksella ja lasitteilla koristellun keramiikan funktionalismiin. Joidenkin tämän muotokielen perusteella tehtyjen keramiikkatöiden ensiesiintyminen olikin Tukholman vuoden 1930 suuressa funktionalisminäyttelyssä.<sup>1</sup> Muista suomalaisista keraamikoista esimerkiksi Elsa Elenius on käyttänyt matalampaa vaakaviivoitusta. Ornamon vuosikirjassa kuvatun Muonan kannun kädensijan suurenneltu koko voisi kuitenkin kertoa omaa tarinaansa Muonan suhteesta tähänkin koristelutapaan. Kannu voisi selittyä sillä varsin tyypillisellä tavalla, jota ainakin orgaanisesta muotoilusta kirjoittaneet ovat käyttäneet usein, nimittäin työn muodon kehittelyn jatkamisella perinteisen muodon saavuttamisen jälkeenkin. Tällöin dreijausjäljistä on tehty symmetrisempiä ja syvempiä, mutta lisääntyneen klassisuuden vastapainoksi on kädensijasta tehty liioiteltu. (Tällä tavoin selitti Muonan työskentelytapaa myös Tyra Lundgren, mutta hän näki Muonan työn suuntautuvan klassisen perusmuodon jälkeen primitiivisyyteen.<sup>2</sup>) Funktionalismin taideoppisuunnan merkitys ei suomalaisessa taidekeramiikassa noussut kovinkaan korkeaksi, vaikka Taideteollisuus-Keskuskoulun oppilaita kävikin Tukholman näyttelyssä.<sup>3</sup>

Mielestäni kaikkein primitiivisimmillään massaan tehdyissä koristeissa Muona oli tehdessään erilaisia versioita kampakeramiikasta. Luonnosten piirtäminen museossa kuului Taideteollisuus-Keskuskoulun vakituiseen oppisuunnitelmaan, ja Muona kertoi Pirjo Kohtaselle, että hänen ensimmäisen Arabialle tehdyn esineen pohjana olivat Kansallismuseossa tehdyt luonnokset.<sup>4</sup> Hänellä on siis ollut hyvät mahdollisuudet tutustua Suomesta löydettyyn esihistorialliseen keramiikkaan, ja olenkin löytänyt häneltä ainakin yhden luonnoksen kampakeramiikasta.<sup>5</sup> Muonan tapa käyttää pitkittäisiä uurroksia esimerkiksi erityisen vaikeana ja hienostuneena pidetyn häränverilasitteen yhteydessä todistaa kuitenkin mielestäni sen, että primitiivisyyden merkitys hänelle oli varsin suhteellinen. Hyvä esimerkki häränveri-lasitteen yhdistämisestä esineeseen nähden pystysuoriin uurroksiin on 30-luvulle ajoitettu suurehko malja Arabian museossa, jonka yläreunassa

---

<sup>1</sup> Dahlbäck Lutteman 1985 (b), 80.

<sup>2</sup> Lundgren 1946, 124.

<sup>3</sup> Aav 1991 (b), 83, 87.

<sup>4</sup> Nyberg 1991, 58. Kohtanen 1985, 7.

<sup>5</sup> Olen käynyt Muonan suuresta luonnosmäärästä vain pienen osan läpi, joten ei olisi mikään ihme, jos harjoitelmia esihistoriallisesta keramiikasta löytyisi enemmänkin.

on nähtävissä spontaanimpi ja karkeampi muoto siitä uurrekoristelusta, joka esiintyi säännöllisemmässä muodossa 40-luvulta lähtien. Maljan ulkoseinässä on lisäksi koristeena vaakasuoria sormien välissä nipistettyjä savisuikaleita. (Kuva 9) Maljan suuri läpimitta tekee siitä varsin poikkeavan esineen Muonan 30-luvun tuotannossa, koko tuotannon laajuudellakin tämän tyylliset ulkoreunastaan ympyrästä poikkeavat maljat jäivät varsin pieniksi.

Karkeampi uurrekoristelu säilyi Arabian museon ajoituksen mukaan Muonan tuotannossa yllättävänkin pitkän ajan, sillä museon kokoelmiin kuuluu kooltaan edellistä paljon pienempi ruskea malja, joka on kuitenkin ulkomuodoltaan jyrkän ja raskaankin oloinen. Koko ulkopintansa alalta karkeilla diagonaaleilla uurteilla koristeltu malja on museossa ajoitettu 50-luvun puoleenväliin. (Kuva 10) Niin myöhäiseltä kuin tämä ajankohta tuntuukin sille on olemassa myös omat todisteensa. Sillä vuoden 1948 taideteollisuuden vuosinäyttelyn arvosteluissa tuotiin esiin Muonan maljakoi-  
ta, joiden väritystä kuvattiin askeettiseksi ja maanpuremaksi. Kaj Franck kirjoitti keraamisia alkumuotoja lähenevistä jyrkistä samottiruukuista, joissa hänen mukaansa ilmenee Muonan taiteilijaluonteelle ominainen luonnonläheisyys. Edellisen Marcettan arvostelun mukaan maljakkomalli oli uusi Muonan tuotannossa. Myös Muonan ja Anttilan Turun vuoden 1957 yhteisnäyttelyn arvostelun mainitsema kansanomaisen astiakeramiikka voidaan tuoda tässä yhteydessä esille.<sup>1</sup> Muona harjoitti myös kurinalaisempaa ja paremmin esihistorialliseen keramiikkaan verrattavissa olevaa kampakuviointia, jolloin kuviota on sijoitettu koko esineen pinnalle tasaisen mallin mukaisena, myös esineen ulkomuoto on tällöin symmetrisempi. Tällainen malja kuvattuna esimerkiksi Ornamon vuoden 1936 vuosikirjassa.<sup>2</sup> (Kuva 11)

Yläreunaan sijoittuvaa säännöllistä uurrekoristelua, jossa uurteiden pituus yläreunasta lähtien oli pitempi kuin edellä mainitussa 30-luvun maljassa ja jonka alku on ajoitettu 40-luvulle, ei mitä luultavammin kannata yhdistää tuohon maljaan. Lähes ainoa paikka, jossa tämä koristemuoto esiintyi oli pitkän ja kapean maljakkomuodon yläreuna, Muona tosin kokeili sitä myös vadeissa. Maljakot ovat muotonsa takia yhdistetty ihmisen käsivarteen, jolloin uurrekoristelu kuvaisi ihmisen sormia. Sekä Muona että Paul Envalds ovat kertoneet, että Muona haki ideoita tutkimalla kätensä liikkeitä ja sen aiheuttamaa varjoa.<sup>3</sup> Tämä maljakkomuoto on kuitenkin ainoa, jossa voidaan nähdä mahdollista suoraa johtumista ihmisen käsivarresta. Muonan käyttämistä hieman säännöllisemmistä

---

<sup>1</sup> Marcetta 1949, 13. Franck 1949, 14. O.L. 20.10.1957.

<sup>2</sup> Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 8.vuosikirja 1936, 46.

<sup>3</sup> "Luominen" 1954, 12. Envalds 2.6.1997.

maljakkojen yläreunakoristeista voidaan lisäesimerkkinä mainita hänen tapansa kiinnittää maljakon yläreunaan vierä viereen pienien savimaljakkojen muotoisia koristeita. Tätä muotoa käytti Tyra Lundgren yhtenä esimerkkinä puhuessaan Muonan halusta primitivisoida tuotantoaan.<sup>1</sup>

Harri Kalha on liittänyt erityisesti Muonan 40-luvun tuotannon vuosisadan vaihteen ranskalaiseen taidekeramiikkaan.<sup>2</sup> Ranskalaisia vaikutteita voidaan löytää hänen 30-luvunkin tuotannostaan. Tällöin puheen alla on epäsymmetristen painaumien käyttö keramiikassa. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen vuoden 1964 vuosikirjassa on kuvattuna ranskalaisen Henry de Vallombreusen keramiikkaa vuodelta 1910, jossa on yhdistetty lasitteen epäsymmetrisiä valumia epäsymmetrisiin painaumiin.<sup>3</sup> Toini Muonalla löytämäni esimerkki on jälleen vain mustavalkoisena kuvana, mutta kuvasta näkee kuitenkin sen, että esineen vatsassa oleva epäsäännöllinen painauma on yhdistetty tasaiseen krakelointiin.<sup>4</sup> Ehkä eniten huomiota tämän tyylinen tekniikka on Muonalla saanut pienien maljojen yhteydessä, joiden yläreuna on paikoitellen painettu sisäänpäin.

### 6.3 Kiina ja Japani

Kiinan ja Japanin merkitystä Toini Muonan 30-40-lukujen tuotannossa on pidetty varsin suurena, tällöin vaikutteiden välittäjäksi on nostettu erityisesti Muonan keramiikan opettajan toiminut A.W. Finch. Finchinkin ihaileman kivitavaran tekniikan toi Ekholm Suomeen 30-luvun alussa, mutta esimerkiksi craquelée-lasitettahan käyttivät jo Elenius ja Grotell 20-luvun tuotannossaan. Kaikki nykyisin huomattavimpana pidetyt kiinalaiset craquelée-lasitteen versiot on tehty kivitavaraan. Carolus Lindberg tunsu vuoden 1927 julkaisussaan lasitteen alkuperän virheenä.<sup>5</sup> Tämä kertoisi lasitteen syvemmästä tuntemisesta jo tuolloin. Kivitavara sai nopeasti suurta merkitystä suomalaisen keramiikan teon käytännössä, siitä tehtiin esimerkiksi teema Arabian Pariisiin vuoden 1937 maailmannäyttelyä varten tehdylle kokoelmalle. Muonankin tuotannossa kivitavara sai jo aikaisin varsin huomattavan aseman. Vuonna 1938 Arabian pitäessä ensimmäisen näyttelynsä Nordiska Kompaniet -tavaratalossa Tukholmassa, oli yli 200 esinettä käsittäneestä näyttelykokoelmasta suuri

---

<sup>1</sup> Lundgren 1946, 16.

<sup>2</sup> Kalha 1996 (b), 43.

<sup>3</sup> Suomen Taideteollisuusyhdistyksen vuosikirja 1964, 50.

<sup>4</sup> Suomen Koristetaiteilijain Liitto vuosikirja VI 1933, 18.

<sup>5</sup> Tiainen 1994, 50. Lindberg 1927, 272.

osa Muonan kivitavaraesineitä.<sup>1</sup> Craquelée-lasitteen käyttö ei keskittynyt taideosastolle, sitä käytettiin myös myöhemmin koriste-esineiksi nimitetyissä töissä, esimerkiksi Greta-Lisa Jäderholm-Snellmanin suunnittelemissa, tällöin säröilyverkosto saattoi olla tasaista ja lasite paksuudeltaan ohutta, sen päällä oli mahdollisesti myös erillisiä kuvioita.<sup>2</sup> Jäderholm-Snellmanin craquelée-lasitteen ja erillisten kuvioiden yhdistäminen erottuu kuitenkin Grotellin Ateneumissa tekemästä, sillä Jäderholm-Snellmanin esineissä kuvioiden ja krakeloinnin välillä on selvä ero, kun Grotellilla krakelointi paistoi kuvion läpi.

Craquelée-lasite, jonka alkuperä sijoitetaan Kiinaan Song-dynastian (960-1279) aikaan, esiintyi Muonalla monessa muodossa. Se saattoi olla tasaisen ohut, säröilyverkoston ollessa tällöin joko hyvin tiheä tai hyvin harva tai näiden kahden äärimmäisyyden välimaastossa. Esineen materiaalina oli joko posliini tai kivitavara. Esimerkkinä voidaan mainita 30-luvun alussa tehty Arabian museon kokoelmiin kuuluva posliiniuurna, jossa ohuehkon lasitteen säröilyverkosto on paikoitellen erittäin tiheä. (Kuva 12) Toini Muona teki uurnia ainakin 40-luvulle saakka, niitä esiintyi esimerkiksi hänen ja Birger Kaipiaisen yhteisnäyttelyssä vuonna 1944. En luonnollisista syistä ole nähnyt kaikkia Muonan tekemiä uurnia, mutta voisi hyvinkin kuvitella, että niiden erittäin hillityllä tasolla pysynyt koristelu oli kontekstin vaatima piirre. On kuitenkin muistettava, että uurnaksi nimitettiin tuolloin myös sangen epävirallisia esineitä. Muona käytti craquelée-lasitetta myös muodossa, jossa yhden esineen sisällä saattoi säröverkoston tiheys ja lasitteen paksuus vaihdella hyvinkin suuressa määrin. Muonan lisäksi epäsäännöllisesti valunutta craquelée-lasitetta kokeili esimerkiksi Kurt Ekholm vuonna 1937. Joskus lasitteen epäsäännöllisen valumisen muoto perustui nimenomaan esineen polton aikaisiin sattumanvaraisiin tapahtumiin, joiden tulos saattoi tulla keraamikolle yllätyksenä. Muonan suhtautuminen tähän niin Japanissa kuin Kiinassa esiintyneeseen keramiikkataiteen piirteeseen oli Kalhan mukaan sellainen, että osaksi hänen vaikutuksestaan alkoi myös Michael Schilkin suhtautua suvaitsevaisemmin uunista ulostulleisiin yllätyksiin.<sup>3</sup>

Harri Kalha yhdistää monet Muonalla esiintyvistä muodon epäsäännöllisyyksistä suoraan Japaniin, vaikka myöntääkin, että Muonan saavuttamat konkreettiset lopputulokset olivat itsenäistä muotokieltä.<sup>4</sup> Japani loisti poissaolollaan ajan taideteollisuusarvosteluista ja Finchinkin loppu-uran

---

<sup>1</sup> Kumela 1994, 64. Kumela 1988 (gr), 65.

<sup>2</sup> Kumela 1987, 106.

<sup>3</sup> Kalha 1996 (c), 76.

<sup>4</sup> Kalha 1993, 121.



keramiikassa on nähty lähinnä kiinalaisvaikutteita. Taideteollisuuspiirit eivät kuitenkaan olleet unohtaneet esimerkiksi Finchin vuosisadan alussa korostamaa japanilaista keramiikkaa. Sen kerrotaan tulleen esille esimerkiksi Kurt Ekholmin Taideteollisuus-Keskuskoulun taidehistorian opetuksessa.<sup>1</sup> Muonan luonnoksista olen löytänyt yhden japanilaiseen kuvataiteeseen kuuluvan hahmon, mutta luonnosten ongelmallisen ajoituksen takia on vaikeaa tietää ajoittuuko piirros esimerkiksi vuoden 1955 jälkeen, jolloin taideteollisuuden vuosinäyttelyssä oli esillä japanilainen huone.

Häränveri-lasitteen alku on sijoitettu 1700-luvun alun Jigdezheniin, aikaan, jolloin eräiden lasitteiden kohdalla voi alkaa miettiä kuinka paljon Kiinan keramiikan vienti Eurooppaan on vaikuttanut esineiden ulkomuotoon. Häränveri-lasite vastasi kuitenkin ajan kiinalaisten makua enemmän kuin eurooppalaisten vastaavaa.<sup>2</sup> Juuri tässä oli osa tämän lasitteen viehätysvoimasta sen aikaansaamisen vaikeuden lisäksi, kun eurooppalaiset, itselleen parempaa taiteilijakeraamikon identiteettiä hakevat, keraamikot kiinnostuivat siitä 1800-luvun lopulla. Arabian laboratorio kehitti oman versionsa lasitteesta 30-luvun alussa. Lasitteen tekniikkaa mystifioitiin Suomessa, Arabia käytti sen erikoisuutta hyväkseen myös markkinoinnissa. Arabian laboratorion häränveri-lasite oli kuitenkin Friedl Kjellbergin mukaan sangen huonolaatuinen, jonka takia esineistä tuli usein tummia, hän kehittikin oman versionsa siitä.<sup>3</sup> Kjellbergin kohdalla on huomioitava kuinka tärkeää erilaisten vanhojen tekniikoiden omakohtainen hallinta oli hänelle, osa riisiposliininkin viehätysvoimasta hänen kohdallaan perustui sen tekniikan salaperäisyyteen. Muonalle sen sijaan ei omakohtainen lasitetekniikan tunteminen ollut kauhean tärkeää, 60-luvun loppupuoliskolla hän teki kokeiluja yhdistelemällä ja eri paksuisilla lasitteilla.<sup>4</sup> Sanoin jo aikaisemmin, että Muona saattoi käyttää häränveri-lasitetta uurroksin koristellussa tuotannossa, mutta hän käytti sitä myös sileiden pintojen yhteydessä. Perinteisessä itä-aasilaisessa keramiikassa lasittamatta jätetty pinta alkoi jostakin kohti esineen alapuoliskolla, mutta Muona saattoi kääntää esineen myös toisin päin, jolloin lasittamatta jäänyt pinta on esineen yläpuoliskolla. Häränveri-lasitteinen esimerkki tästä on 40-luvulle ajoitettu korkea ja kapea maljakko, jossa lasite on juossut alaspäin kapeina jokina eikä suinkaan leveämpänä massana. Lasite yltää koko esineen ympärille vasta esineen puolenvälin paikkeilla. Efekti on voinut hyvinkin olla tietoinen, sillä näin käyttäytynyt lasite tuo mieleen metsän puut, maljakon ollessa

---

<sup>1</sup> Kalha 1996 (b), 57.

<sup>2</sup> Hyvönen 1994, 42.

<sup>3</sup> Kalha 1996 (c), 73. Kalha 1997, 162. Hipeli 1989, 9. Kalha 1993, 125.

<sup>4</sup> Envalds 2.6.1997.

oikein päin. Uunista mahdollisesti yllätyksenäkin tulleen efektin hyväksyminen on tietoisista toimintaa. Luonnon vaikutusta Muonan tuotantoon ei tietenkään saa täysin kieltää, mutta luontoa voidaan käyttää myös hienostuneesti. Punertavista lasitteista Muona käytti myös tavallisempia kuparilasitteita. Yleensä punainen väri pysyi hänellä varsin tummana, vaaleanpunainen lasitteen väri oli hänellä harvinaisempi.

Myös kiinalaisessa keramiikassa poltettiin aitoja luonnonlehtiä lasitteiden alle, mutta tällöin esineenä useimmiten oli suuri maljakko ja lasitteena musta temmoku-lasite, tekniikka ajoittuu lähinnä Song-dynastian aikaan.<sup>1</sup> Mielestäni Muonan tapa yhdistää luonnon lehtiä varsin ei-kiinalaiseen keramiikkamuotoon, seinälaattaan, vie Muonan lehtipainanteilla koristeltua keramiikkaa pois itä-aasialaisesta perinteestä. Muona käytti lehtipainannetta läpimitaltaan pienissä ja matalissa vadeissa vain muutamia kertoja, maljakoissa ei kertaakaan. Lisäksi hän käytti ruohojen ja kalojen muotoisia painanteita. Muona on hyvinkin voinut olla tietoinen kiinalaisesta lehtipainannekeramiikasta suunnitellessaan seinälaattojaan. 40-luvun lehtikirjoituksissa kerrottiin Muonan kiinnostuksesta myös muita esihistorialliseen aikaan palautuvia tekniikoita kohtaan, hänen kerrottiin esimerkiksi painavan karkealla verkolla kuvioita maljojen sisäpintaan ja muutenkin kehittävän tätä tekniikkaa.<sup>2</sup> Kangaskeramiikkahan on varsin tunnettua esihistoriallista keramiikkaa. Muonan seinälaatat eivät tekniikkana ole varsinaisesti peräisin esihistorialliselta ajalta, mutta kuten ajan lehtikirjoituksetkin huomasivat, seinälaatat muistuttivat ulkomuodoltaan fossiilisoituneita kasveja. Kalapainauksilla koristeltujen seinälaattojen myöhäisempää alkuperää todistaisi se seikka, että niitä ei mainittu 40-luvun lehtikirjoituksissa ollenkaan.<sup>3</sup>

#### 6.4 Muona muotoilusuuntaus organismin yhteydessä

Kuten jo aiemmin sanoin Harri Kalha on yhdistänyt Muonalla esiintyvän orgaanisuuden suurelta osin Japaniin. Väitöskirjassaan hän tuo esille myös Henry Mooren, Constantin Brancusin ja Hans Arpin kuvanveistotaiteen.<sup>4</sup> Minkälainen asema Muonalle on sitten annettava yleisessä biomorfisessa muotoilusuuntauksessa? Ainakin osa sen alkuperästä on johdettavissa eurooppalaisen kuvanveiston

---

<sup>1</sup> Kalha 1993, 123. Medley 1989, 159.

<sup>2</sup> BW 1948, 9. B.J. 1948, 23. Kalha siteeraa vuodelta 1941 peräisin olevaa ruotsalaista kirjoitusta, jossa jo puhutaan Muonan keramiikan verkkokuvioilla kaiverretuista pinnoista. Kalha 1997, 79.

<sup>3</sup> B.J. 1948, 23. "Taideosasto - kukka isä Arabian napinlävessä" 1948, 13.

<sup>4</sup> Kalha 1997, 207.

muotoihin.<sup>1</sup> Biomorfismi Muonan kohdalla on siinä mielessä mielenkiintoinen suuntaus, koska sen avulla voidaan selittää myös miksi Nathalia Krebbs näki vuoden 1946 näyttelyarvostelussaan hänen töissään surrealistisiakin piirteitä.<sup>2</sup> Sillä Rickhard Guy Wilson yhdistää Charles Eamesin ja Eero Saarisen biomorfisen tuolin Salvador Dalin, Joan Mirón ja Jean Arpin taiteeseen, jolloin yhteydet surrealismiin ovatkin jo huomattavasti selvemmät. Biomorfisesta keraamisesta muotoilusta Wilson käyttää esimerkkinä yhdysvaltalaisen Russel Wrightin massatuotantoon tarkoitettua astiastoa, jossa esimerkiksi kannujen alaosan runsaus voi hyvinkin tuoda mieleen esimerkiksi Arpin kuvanveiston.<sup>3</sup>

Martin Eidelberg yhdistää biomorfismiin myös Alvar Aallon Savoy-maljakon,<sup>4</sup> jonka tyyliä löytyy myös Muonan 30-luvun lasista. Krebsin viittaus surrealismiin voidaan luultavasti yhdistää Muonan tuotannossa esiintyviin sisään painettuihin esineiden reunoihin ja ehkä myös 40-luvun alussa syntyneisiin "Heinä"-maljakoihin, joiden ylöspäin vinosti kaartuvan muodon vertailusta tuulessa taipuviin heiniin, runollisiin luonnosta saatuihin vaikutteisiin, on tullut lähes fraasi. Muonan biomorfismi eli orgaanisuus jää sangen hillityksi, jos sitä verrataan Timo Sarpanevan ensimmäiseen vuonna 1951 Iittalalle tekemään lasikokoelmaan. Ruotsalaisella Vicke Lindstrandilla oli Sarpanevaa suuremmassa määrin biomorfisen tuotannon pohjana perinteiset lasiastioiden muodot, mutta hänelläkin esiintyvät epäsymmetriset reiät vievät hänen biomorfisuuttaan Muonasta poikkeavaan suuntaan. Reiät lasiesineen vartalossa eivät aina liity biomorfismiin, sillä jo 1800-luvun puolella tehtiin ns. rengaspulloja. Esineessä olevat reiät nostettiin kuitenkin kansainvälisessä arvostelussa tyyliuunnan kiihdyttua yhdeksi sen negatiivisista puolista.<sup>5</sup>

## 6.5 Kaksi teosta 50-luvun alusta

Kansainvälinen orgaaninen muotoilusuuntaus rikkoi astiamuotoa, mutta piti sen koko ajan perustanaan. 40-50-luvuilla keramiikkaan tuli mukaan myös abstrakti muotokieli, jossa massa ei enää ympäröinyt tilaa, vaan muodosti ainoastaan materiaalin avulla sanottavansa. Suljettu muoto ei enää kuvannut jotakin heti tunnistettavaa ilmiötä. Kansainväliseltä tasolta voidaan mainita

---

<sup>1</sup> Eidelberg 1991 (b), 88.

<sup>2</sup> Krebs 1945, 6.

<sup>3</sup> Wilson 1986, 60, 62.

<sup>4</sup> Eidelberg 1991 (a), 96-98.

<sup>5</sup> Eidelberg 1991 (b), 93.

italialaisten muotokokeilut ja ruotsalainen Anders Liljefors.<sup>1</sup> Toini Muonakin teki 50-luvun alussa kaksi teosta, jotka eroavat hänen muusta tuotannostaan. Töillä ei luultavasti ole suurempia yhteyksiä Liljeforsiin tai italialaisiin, koska Muonan töissä ei rajuilla lasitepinnoilla ole merkitystä. Töiden olinpaikka on minulle tuntematon, joten olen joutunut tekemään analyysin pelkästään kuvien perusteella. Töistä, erityisesti toisessa, materiaalia on käsitelty lähes kuin romurautaa, jolloin savisuikaleesta on tehty yhteen väännetyin rautasuikaleen näköinen. (Kuva 13) Mieleen tulee esimerkiksi Picasson romutaide. Myös toisessa työssä on hieman samaa muotokieltä, mutta siihen kuuluva suorakulmion muotoinen alusta, josta savisuikaleet nousevat enemmän tai vähemmän vinosti ja varsin pehmeähkösti, tuo siihen hieman kasviston ilmettä. (Kuva 14) Olivatko työt ainutlaatuisen kokeilu vai ovatko muut samantyylliset työt vain jääneet unohduksiin? Samoihin aikoihinhan aiheutti Sakari Vapaavuori kiihkeätäkin keskustelua keramiikkaveistoksillaan, joille ei vertailukohtia voinut löytää Michael Schilkinin tuotannosta vaan parempi oli yhdistää Vapaavuoren muotokieli suoraan Jean Arpiin, ilman muotoilua välittäjänä. Muonan kahta työtä ei voida kuitenkaan yhdistää Vapaavuoreen, sillä niissä ei käytetä raskasta massaa hyväksi.

Näiden kahden työn saama vähäinen huomio kuvastaa hyvin sitä ilmettä, joka Muonan tuotannolle on julkisuudessa luotu. Enemmän kasvistoa muistuttavan työn kuva löytyy ainoastaan Oili Mäen vuonna 1954 toimittamasta julkaisusta,<sup>2</sup> muodoltaan jyrkempi työ on jäänyt täysin piiloon, ehkä juuri sen takia, että se jyrkkyydensä takia erottuu niin selvästi Muonan tuotannon julkisesta kuvasta. Huolimatta siitä, että käyttämäni kuva on Aarne Pietinen Oy:n ottama. Yhtiön nimihän löytyy monen ajan taideteollisuuskuvan takaa. Ne eivät olleet ainoita niistä töistä, joissa käytettyjen kokeilujen rohkeus oli liian suurta huomioon ottaen ajan ja tuotannon ympäristön, töitä, joita ei erityisemmin näkynyt näyttelyissä. Paul Envaldsin kertomus Muonasta kokeilemassa Henry Matisselta ottamaansa kollaasitekniikkaa erikseen teetetyillä yksivärisillä siirtokuva-arkeilla olkoon toinen esimerkki suuressa määrin piiloon jääneistä kokeiluista.<sup>3</sup> Sen sijaan on mielenkiintoista, että Muonalla aggressiivisempaa spontaaniutta esitelleet työt pääsivät ainakin jossan määrin näyttelyihin, niitä tuotiin esille jopa Milanon vuoden 1957 Triennalessa, tämä näkyy italialaisessa Domuksessa vuonna 1957 olleessa kuvassa.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dahlbäck Lutteman 1985 (b), 46.

<sup>2</sup> Taide ja työ. Finnish Designers of Today. Savi lanka lasi suomalaisen taiteilijan kädessä 1954, 103.

<sup>3</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>4</sup> "Alla XI Triennale di Milano" 1957, 11.

## 6.6 Seinälaatat ja “sarjatuotanto”

### 6.6.1 Seinälaatat

Kuten jo aiemmin mainitsin, puhuttiin 40-luvun lopulla suomalaisissa lehdissä kuinka Muonalla tuntui juuri tuolloin olevan kiinnostusta esihistoriallisia muistumia tuovia keramiikkatekniikoita kohtaan, joka on voinut hyvinkin aiheuttaa kasvien ja kalojen fossiilisoitumisen seinälaattoihin. Taiteilija on voinut huomata, että tälle tekniikalle luonnollisin toteutustapa olivat juuri suuret seinälaatat. Muona teki myös varsin pieniäkin seinälaattoja, mutta enin osa laatoista oli kooltaan suurta jo niiden tuotannon alusta alkaen, mutta koon merkitys jää epäselväksi, koska Brykin ja Kaipiaisenkin laatat olivat varsin suurikokoisia, tosin keskimäärin pienempiä kuin Muonalla. Arabian tehtaan johto vaati joskus taideosastonkin taiteilijoita tekemään tietyn tyyllisiä töitä,<sup>1</sup> vaikka käyttikin mainostuskeinona heidän luomisen vapauttaan. Tämän ei kuitenkaan tarvitse merkitä sitä, että Muonan seinälaattatuotannon alkusysäys olisi tullut tehtaan johdolta. Myöhemminhän seinälaattojen yleensäkin katsoen suuren suosion takia ruvettiin Muonan seinälaattoja tuottamaan yksipuolisemmin ja halvemmin menetelmin, jolloin myös niiden ulkomuodosta tuli yksipuolisempi. Esimerkiksi Paul Envalds kuvasi tällöin muodostuvaa laatan väriä kuolleeksi verrattuna varhaisempiin versioihin.<sup>2</sup>

Seinälaatat eivät sopineet Brummerin käsitykseen Muonan tuotannosta, sillä vaikka ne olivat esillä jo vuoden 1948 taideteollisuusnäyttelyssä, Brummer jätti ne huomiotta sen jälkeisissä Muonaa sivuavissa kirjoituksissaan. (Kts. s.23.) Myöskään italialainen Domus ei huomionnut vuoden 1951 Triennalen Suomen osastoa käsitelleessä artikkelissaan Muonan laattoja, vaan käsitteli häntä täysin maljakoiden, maljojen ja vatiin tekijänä. Niitä oli kuitenkin Suomen osastossa esillä, mutta taustaseinällä.<sup>3</sup> Oliko tässä syy niiden huomiotta jäämiseen? Ainoa kerta, jolloin Domuksessa mainittiin Muonan laatat oli vuonna 1952, jolloin lehdessä oli esillä kuvia vuoden 1951 Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon vuosinäyttelystä.<sup>4</sup>

Harri Kalhan mukaan Muona käytti seinälaatoissaan useimmiten turkoosien kuparilasitteiden eri

---

<sup>1</sup> Kalha 1993, 107.

<sup>2</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>3</sup> “Finlandia” 1951, 15-17. Kalha 1997, 94.

<sup>4</sup> “Da Karhula-Iittala, da Helsinki, da Oslo” 1952, 40.

sävyjä.<sup>1</sup> Näiden ei kuitenkaan tarvitse olle edes alkuperäisin sävy, sillä vuoden 1948 vuosinäyttelyssä Muonalta oli esillä laattoja, joiden kerrottiin olevan väriltään kellertäviä.<sup>2</sup> Tämä voisi viitata savimassaan, jota ei ole käsitelty lasitteilla. Tästä piirteestä kerrotaan tosin vasta Arabian tiedotustekstissä vuodelta 1965,<sup>3</sup> mutta senhän ei tarvitse merkitä sitä, että Muona ei olisi tuonut tämän tyyllisiä töitä jo aikaisemmin esille. 50-luvun lopulla saatettiin väittää valkoharmaa-pohjaisten seinälaattojen olevan yleisimpiä Muonan seinälaattatuotannossa, joka myös saattaa viitata lasittamattomaan massaan. Tällöin ei kuitenkaan puhuttu seinälaattojen abstraktimmeista versioista, vaan ruotsalainen lehtijuttu yhdisti valkoharmaan pinnan ruoho, -lehti -ja kalapainanteisiin.<sup>4</sup>

Vastaani on tullut ainoastaan turkoosipohjaisia laattoja, joiden värin elävyys antaisi aiheen olettaa niiden kuuluvan tuohon alkutuotantoon, jolle taiteilija antoi enemmän huomiota. (Kuva 15) En ole valitettavasti nähnyt niitä vuonna 1949 esiteltyjä kellertävähajaisia laattoja. Värin elävyys yhden laatan sisällä ei ole täysin pitävä raja uniikimman ja koneellisemman tuotannon välillä. Sillä Toini Muonan tuotantoon 50-luvun lopulla tullut aggressiivisempi spontanismi työntyy myöskin seinälaattoihin ja tällöin nimenomaan tasaisen valkopohjaisena. Tämän laattamallin käsittelen myöhemmin koska sen pintakäsittely poikkeaa niin rajusti muusta laattatuotannosta. Silti omat yhteytensä aggressiivisemmalla seinälaattalla on kasvistolla kuvioituihin valkean pohjansa kautta. Mahdollista on myös, että heinämäisesti kuvioitu valkopohjainen laattamalli on antanut omat vaikutteensa aggressiivisempaan suuntaukseen.

### 6.6.2 Valun merkitys tekniikkana Muonan tuotannossa

Seinälaattoja tehtiin sekä kaulitsemalla että valamalla. Juuri valun käyttöä muuallakin Muonan tuotannossa kritisoi Harri Kalha, koska hänen mukaansa sillä tehtiin esineitä vain Toini Muonan signeerattavaksi - eli käytettiin hyväksi taiteilijan nimen merkitystä laadun takeena - lähes sarjatuotantoon verrattavissa olevalla tuotantotekniikalla tehtyjen esineiden myynnissä. Tällöin joutuu perinteinen taiteilijakeskeisyys Kalhan mukaan kyseenalaiseen valoon.<sup>5</sup> Mielestäni tämä antaa valuusta liian yksipuolisen kuvan. Toisen tanskalaisen Hansenin veljeksensä avulla Toini Muona

---

<sup>1</sup> Kalha 1993, 123.

<sup>2</sup> Franck 1949, 14.

<sup>3</sup> "May we introduce" 1965, 2.

<sup>4</sup> Stockholmstidningen 24.9.1958.

<sup>5</sup> Kalha 1996 (b), 64.

saattoi yrittää muiden keramiikkaan verrattuna huimaavia korkeuksia tarvitsematta tyytyä savimakkaroidella rakentamiseen.<sup>1</sup> Tällöin on voinut hyvinkin olla mahdollista, että Muonan tavoitteet ovat siirtyneet yhä korkeammalle, jolloin on ollut pakko turvautua valun käyttöön. Muonan luonnoksistakin löytyy korkeiden ja kapeiden mallien harjoitelmia, jotka viittaavat 60-luvun lopun geometrisempää mallia edustaviin maljakoihin. Tämä todistaisi sen, että hän on hakenut muodosta materiaaliin siirrettäväksi kelpaavaa tyyppiä. Muonan töiden saavuttamista korkeuksista kertoo Dagens Nyheterissä vuonna 1962 julkaistu lehtijuttu, jossa on kuvattuna esineitä, joiden korkeus ei ole enää kaukana tekijänsä pituudesta.<sup>2</sup> Pienempiäkin Muonan töitä valettiin. Muona olikin varsin hyvin tietoinen niistä rahan ansaitsemisen mahdollisuuksista, joita hänen saavuttamansa asema hänelle antoi, mutta niin ovat olleet monet muutkin samanlaiseen asemaan päässeet taiteilijat.

On suurempi vääryys tehdä taiteilijoista liian rahanhimoisia kuin suuria “Luoja-personallisuuksia”, koska lähes ainahan luovan ammatin valinta on tietoinen teko. Onkin eri asia sitten saavuttaako ammatissaan sellaisen aseman, että saa siitä myös taloudellista hyötyä. Valun ja muiden samantasoisten tekniikoiden käyttö Muonan tuotannossa voisikin omalta osaltaan todistaa taideteollisen piirissä tehtyjen töiden suurempaa ostajakuntaa Suomessa, jos sitä verrataan esimerkiksi maalauksen tai kuvanveiston ostajakuntaan. Tällöin taiteilijan itse tekemät tai valvomat yksilölliset työt eivät ole riittäneet kysynnän tyydyttämiseen. Voidaan myös miettiä perinteisen taiteilijakeskeisyyden vaatimuksen oikeutusta taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Ei ehkä ole aivan oikein verrata Muonaa suoraan niihin taiteilijoihin, jotka tekevät jonkin esineen näytteilletoinnista varsinaisen taideteoksensa. Suomalaisen uniikkikeramiikan historiasta löytyy tilanteita, jolloin esineestä vastuun kantava taiteilija ei todellisuudessa ole tehnyt esinettä alusta loppuun asti. Michael Schilkinkin vastasi keraamikon uransa alussa vain esineen muodosta, mutta ei huolehtinut itse sen lasituksesta.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Envalds 2.6.1997. On tietenkin huomioitava, että ammattikeraamikko Envaldskin suhtautuu valuun varsin vähäarvoisena tekniikkana.

<sup>2</sup> Rebecka 21.10.1962.

<sup>3</sup> Tervo 1996, 38.

## 6.7 Aggressiivisempi spontaanius - mistä vaikutteita?

Suuntaus jakaantuu Muonalla eräällä tavalla kahteen osaan. Esineiden massan pinta saattoi olla sileää tai karkeaa, jolloin massana esiintyi samotti, joka tosin voitiin käsitellä myös sileämmäksi pinnaksi. Käsittäakseni ensimmäisen kerran Muona toi tämän puolen mukaan tuotantoonsa jo mainitsemassani laattamallissa, josta yksi esimerkki on ajoitettu 50-luvun toisen puoliskon puoliväliin. Tässä työssä on jälleen se ongelma, etten ole nähnyt sitä kertaakaan luonnossa. (Kuva 16) Kuvasta voi päätellä sen, että työ on aluksi tehty rajuina uurroksina, joita on sen jälkeen korostettu mustalla lasitteella. Kuva on jälleen Arne Pietinen Oy:n ottama, mutta siitä huolimatta se on jäänyt Muonan tuotannossa hämärään. Juuri työn rajuus viekin sitten ajatuksia huomattavassa määrin yhdysvaltalaiseen abstraktiin ekspressionismiin ja Jackson Pollockiin. Erityisesti tämän työn kohdalla voidaan sitten kysyä kuinka paljon Muonalla oli keramiikkalaattoja tehdessään mielessä taulut ja maalausten asema, varsinkin kun hänen mielikoonsa laatoissa oli ainakin 60-luvun loppupuoliskolla lähellä tekniikan äärirajaa ja meni joskus sen ylikin. Paul Envaldsin mukaan Muona haki ainakin 60-luvun loppupuoliskolla ideoita nykytaiteesta jopa siinä määrin, että hän ei antanut enää kovinkaan suurta arvoa keramiikan historian tuntemiselle keraamisen taiteen tekemisessä.<sup>1</sup> Tietoja nykytaiteesta Muona sai myös ulkomaisista taidekirjoista ja lehdistä, huolimatta siitä, että hänen ei kerrota osanneen muita kieliä kuin suomen ja ruotsin.<sup>2</sup> Varsinaisesti Yhdysvalloissa hän kävi aivan 60-luvun alussa, jonka katsottiin vaikuttaneen hänen Ornamon vuoden 1961 juhlanäyttelyssä esillä olleisiin töihin, mutta kriitikko ei spesifioinut tarkoittamiaan töitä.<sup>3</sup>

Vuoden 1958 “Formes Scandinaves” -näyttelyssä Muonalta oli esillä valkoisia sylinterimaljakoita, joiden pinnassa olevissa epäsymmetrisissä värikentissä oli käytetty esim. kultaa ja mustaa, joiden lisäksi saattoi olla spontaaneja uurroksia.<sup>4</sup> (Kuva 17) Muona käytti sylinterimaljakoiden tyyliä myös esim. ylöspäin levenevissä pienissä maljoissa ja “Heinä”-maljakkojen tapaan vinoon viedyissä kapeissa maljakoissa. Näiden esineiden suurin ero edellä mainittuun seinälaattaan on se, että uurroksien rinnalla tai ilman niitä toimi nyt leveitä värikenttiä, eikä uurroksia enää korostettu erillisellä lasitteella. Erilaisiin aitoihin metalleihin perustuvat värit pysyivät mukana Muonan

---

<sup>1</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>2</sup> K.N. 1955, 20. Kallio 3.6.1997.

<sup>3</sup> Niilonen 27.9.1961.

<sup>4</sup> “Formes Scandinaves” 1958, 214. Kuva, jossa näkyvillä myös Muonan valkoisia sylinterimaljakoita, hänen nimeään ei kuitenkaan mainita tekstissä.



tuotannossa pitkälle 60-luvulle. Niillä värjättyjä esineitä Muona toi esille myös Arabian jäähyväisnäyttelyssään. Envaldsin mukaan hän käyttikin niitä myös 60-luvun toisella puoliskolla.<sup>1</sup> Lisäksi Arabian tiedotustekstissä vuodelta 1968 mainitaan kullan ja platinan käyttö hänelle varsin tyypillisenä,<sup>2</sup> eli tehtaan tiedotuksessa katsottiin tuolloin aidot metallit hänen tuotannossaan sen arvoiseksi, että niitä voitiin erityisesti korostaa. Näiden värien pysyttely tämän tyyllisissä esineissä - värikentät pysyivät abstrakteina - viittaisi siihen, että Muona halusi saada aikaan juuri tiettyjä efektejä eikä ainoastaan leikkiä rikkaan tehtaan antamalla resurseilla.

Satunnaisten valumien hyväksyminen on liitetty myös itä-aasialaiseen keramiikkaan. Kaikkein selvimmillään niiden käyttö nimenomaan tekniikkana esiintyi Muonalla erityisesti 60-luvun toisen puoliskon keramiikkamunissa, joiden muoto mahdollisti juuri sille tyypilliset valumat. Muonan tapa käyttää niitä oli sen verran aggressiivinen, että jos munille halutaan etsiä esikuvia, niin abstraktin ekspressiivisyyden maininta on loogisempaa. Lasitevalumien käyttöä munamuodoissa ei oikeastaan voida käsitellä enää satunnaisten valumien hyväksymisenä, vaan paremminkin niiden hakuna, juuri esineen muodon takia.

Huomattavasti hillitympää spontaaniutta esiteltyt vati Taideteollisuusmuseon kokoelmista ajoittuu vuoteen 1960. (Kuva 18) Työn avulla voidaan mahdollisesti ajoittaa myös muita esineitä, joissa on samantyyllisesti käytetty eri sävyisiä lasitteita. Edellä mainittuja esineitä ei ehkä voi johtaa hänen jo pitkiä aikoja käyttämiinsä itä-aasialaiseen keramiikkaan perustuviin esteettisiin efekteihin, mutta tuossa vuoden 1960 vadissa tuotantoa on jälleen selvästi viety hiljaisempaan suuntaan. Selvempänä erona varhaisempaan tuotantoon on se, että näissä 50-luvun loppuun ja 60-luvun alkuun ajoittuvissa esineissä on käytetty toisistaan selvästi erottuvia lasitevärejä, joiden sävyvahvuudet ovat kuitenkin useimmiten samoja. Värisävyt saattoivat olla tutulla tavalla syviä, mutta Muona käytti myös mustan ja valkoisen yhdistelmää, joka luo vadille heti toisenlaisen ilmeen. Hän saattoi yhdistää valkoiseen pohjaan myös niin hennon värisiä lasitteita, että niitä tuskin erottaa. (Kuva 19) Erilaisten värien käyttö on tuonut aikaisemmasta tuotannosta poikkeavan ilmeen näille töille, joka voisi selittyä Muonan halulla kokeilla vanhempia tekniikoita uusien ideoiden toteutuksessa.

60-luvun toiseen puoliskoon ajoittuvat neliskulmaiset samottimaljat. Näissä käytettiin sekä sileää että karkeammaksi jätettyä pintaa. Sileimmissä maljakoissa värien erot ovat rajumpia, mustan ja

---

<sup>1</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>2</sup> "May we introduce..." 27th May 1968.

valkoisen yhdistelminä, karkeammissa värikenttien vaihtelut eivät olleet läheskään niin rajuja. Muona käytti mustavalkoisuutta näissä maljoissa osittain lähes op-taiteeseen viittaavalla tavalla, mutta värikenttiä sekoitettiin myös päällekkäin, jolloin niistä tuli epäsymmetrisempia. Muona toi näitä maljoja varsin näyttävällä tavalla esiin myös jäähyväisnäyttelyssään Helsingissä. Tämän ei silti tarvitse merkitä sitä, että hän olisi arvostanut niitä erityisesti, sillä Envaldsin mukaan Muona pyrki rakentamaan tuon näyttelyn uudempaa tuotantoa esitelleestä huoneesta myös kokonaistaideteosta,<sup>1</sup> jolloin maljojen asettaminen silmiin osuvasti lattialle on ehkä vain vastannut Muonan käsitystä tuon näyttelyn ilmeestä.

Karkeapintaisemmissa samottimaljoissa ajoittain esiin paljastuva punaruskea pinta ja muidenkin värikenttien erittäin suuri epätasaisuus tuo esineille huomattavan kuluneen ulkonäön, ikään kuin niiden pinta olisi kulunut sen näköiseksi. (Kuva 20) Tämän takia ne eivät täysin kuulu tähän ryhmään, jonka esineet kaikesta spontaanisuudestaan huolimatta sanovat niiden teosta päättäneen taiteilijan. Mikä sitten sai Muonan hakemaan tällaisia efektejä? Muuallahan hänellä ei tuntunut olevan kiinnostusta ajan kuluttamaa pintaa kohtaan. Nämä maljat ajoittuvat luultavasti 60-luvun toisen puoliskon puoleen väliin, joka tekisi niistä vanhempia kuin mustavalkoisella väriyhdistelmällä varustetut maljat. Suoraa yhteyttä ei kuitenkaan tarvitse olla Muonan kokeiluun perustuvan työskentelytavan takia.

## 6.8 Ankara geometrisuus

Muonan muistonäyttelyn näyttelyjulkaisussa Marjut Kumela näki Muonan 60-luvun geometrisissa pinnoissa vaikutteita op-taiteesta.<sup>2</sup> Näin on voinut hyvin ollakin, sillä Muona oli erittäin kiinnostunut ajankohtaisesta taiteesta. Hänellä ei kuitenkaan kiinnostus geometrisia pintoja kohtaan rajaudu pelkästään 60-luvulle. Jo 50-luvun puolivälissä hän suunnitteli kahvikupimallin, joka rajautui keskeltä mustaan ja valkoiseen puoliskoon. Muonan sanotaan inhonneen entisiä töitään, mutta eihän hänen ole tarvinnut inhota niissä käyttämiään efektejä. Kahvikupista on olemassa myös malli, jossa musta osa on jaettu hyvin ohuisiin valkoisiin pystysuoriin viivoihin, joka esiintyy osakuviolina myös eräässä hänen valkopohjaisessa sylinterimaljassaan. Eikä Muona ollut 50-luvun kansainvälisellä keramiikan kentällä edes ainoa, joka oli kiinnostunut pinnan jakamisesta geometrisiin värikenttiin, sillä esimerkiksi italialainen Ettore Sottsass käytti vaakasuoria raitoja omassa keramiikassaan

---

<sup>1</sup> Envalds 2.6.1997.

<sup>2</sup> Kumela 1988, 20.

50-luvun lopulla.<sup>1</sup>

Ehkä näyttävien esiintymismuoto Muonan 60-luvun toisen puoliskon geometrisuudelle olivat suuret vadiit, joihin voitiin keskelle laittaa puolikkaan munan muotoinen kohouma. (Munamuodon käyttö tuli Envaldsin mukaan italialaiselta Lucio Fontanalta.<sup>2</sup>) Muona yhdisti vateihinsa myös eräänlaista keraamista nauhaa, joka saattoi keskellä olla jonkinlaisella ruusukkeella. Muonalla tyypillinen tapa käsitellä näitä vateja erilaisin väripinnoin oli jakaa ne kahvikuppien tapaan keskeltä kahtia esimerkiksi valkoiseen ja keltaiseen tai valkoiseen ja mustaan puoliskoon tai sitten ne olivat täysin yksivärisiä. Vati saatettiin jakaa kahtia myös leveällä raidalla, jonka kummallakin puolella oli toista väriä oleva värikenttä. Useampia raitoja Muona ei kuitenkaan käyttänyt vadeissaan. Ruusukkeilla olevien keramiikkanauhojen ja munamuotojen funktio Muonan vadeissa on epäselvä, sillä ne eivät pehmennä vatieen ulkomuotoa kovinkaan paljoa. Näiden vatieen yhteys op-taiteeseen ei tarvitse olla kovinkaan positiivinen, sillä vatieen suuret värikentät tekevät niistä paljon rauhallisemman oloisia kuin op-taiteen joskus pyöräyttävällä tavalla liikkuvat paljon pienemmät värikentät. Näin ollen vaikutusta voi löytyä, mutta se on paremminkin kokeneen taiteilijan halua vastata rauhallisuudella op-taiteen liikkumattomaan liikkeeseen. Keramiikkanauhojen ja munamuotojen löytyminen täysin yksivärisistä vadeista voi kertoa siitä, että taiteilija katsoi vatieen tulleen liian rauhallisiksi, tällöin tarvittiin jotain muuta lisäksi. (Kuva 21) Muonan tuotanto on muutenkin hyvä esimerkki siitä, että taiteilija ei suhtaudu vaikutteisiinsa aina positiivisesti. Tätä todistaisivat myös pohjaltaan neliskulmaisissa ja hieman epäsymmetrisiksi tehdyissä kapeissa maljakoissa käytetyt värikentät. Sillä vaikka niiden koko oli pienempi niin esineiden kokoon suhteutettuna ne säilyttivät rauhallisen luonteensa. Mustavalkoisen diagonaalien ja sangen kapeahkon raidoituksen kulku on keskeytetty suurempien kokonaisten värikenttien avulla, jolloin kokonaisliike maljakon pinnassa vähenee huomattavasti. (Kuva 22) On myös mahdollista, että Muona on katsonut op-taiteen rauhattoman geometrisuuden oleman sopimatonta materiaalinsa luonteelle.

Omalla tavallaan Muonan 60-luvun loppupuoliskon geometrisuus näkyi myös valetuissa ja joskus lähes metrin korkeissa ja kapeissa sylenterin muotoisissa maljakoissa. Nämä maljakot ovat saaneet tekotapansa kautta hieman koneellisemman ulkomuodon, jolla on hyvinkin voinut olla oma tarkoituksensa taiteilijan intentiossa. Maljakoiden ja suurien vuosikymmenen lopun vatieen yhteydestä kertovat lisäksi täsmälleen samanlaiset värit.

---

<sup>1</sup> Eidelberg 1991 (c), 324-325.

<sup>2</sup> Envalds 2.6.1997.

## 7. Mukaan lasisuunnitteluun kilpailujen kautta

Muonan yhteydet lasimuotoiluun saivat mitä ilmeisemmin innoitteensa Arttu Brummerilta, joka kuitenkin käsitteli julkaistuissa kirjoituksissaan Muonaa täysin keraamikkona. Helena Tynellin mukaan Brummer järjesti Taideteollisuus-Keskuskoulun ensimmäisen vuosikurssin oppilaille ekskursseja Riihimäen lasille.<sup>1</sup> Brummer tuli koulun opettajaksi vuonna 1919,<sup>2</sup> mutta on epävarmaa milloin hän alkoi järjestää näitä ekskursseja. Hänen vaikutusvoimastaan kertoo se, että esimerkiksi sisustussuunnittelijaksi valmistunut Gunnel Nyman alkoi suunnitella lasia Riihimäen Lasille juuri Brummerin innostamana.<sup>3</sup> Lasistahan muodostui sitten Nymanin päämateriaali. Keramiikan puolella Brummer ei opettanut, mutta hän sai kosketuksen koko koulun oppilaisiin opettamansa ensimmäisen vuosikurssin sommittelupiirrustuksen kautta. Sommittelupiirrustuksen suunnittelutehtävissä oppilaat saivat kokemusta muussakin kuin omassa päämateriaalissaan. Tehtävät saattoivat käsittää esimerkiksi sohvatyynyn tai lelujen suunnittelun. On myös muistettava Kain Tapper, joka piti taideteollisen puolen opetusta hyvänä nimenomaan sen monipuolisuuden takia. (Kts. s.39.) Brummerin henkinen vaikutus koulun oppilaisiin oli huomattavan suuri, sillä hänellä kerrotaan olleen erehtymätön silmä lahjakkaille yksilöille, joita hän pyrki kannustamaan eteenpäin.<sup>4</sup>

### 7.1 Lasikokoelmalla Pariisin vuoden 1937 maailmannäyttelyssä

Jopa epäonnistuneena pidetyn Antwerpenin vuoden 1935 maailmannäyttelyn jälkeen kiinnitettiin Suomessa yleisestikin enemmän huomiota Pariisiin seuraavaksi tulevaan näyttelyyn. Taideteollisuus sai oman osastonsa, jonka komissaariksi valittiin Arttu Brummer.<sup>5</sup> Brummerin näyttelyn rakennustaitoja on kritisoitu, hänen kerrotaan olleen niin kiinnostunut yksittäisistä esineistä, että hän toi niitä esiin mahdollisimman suuressa määrin, suuria välittämättä niiden antamasta kokonaisvaikutuksesta.<sup>6</sup> Maailmannäyttelyssä Suomen taideteollisuusosaston sommittelussa ajalle tyypillisesti varsin näyttävän osan saivat tekstiilit, mutta tästä huolimatta maailmannäyttelystä kirjan tehnyt englantilainen A. Defries huomioi erityisesti lasimuotoilun. Suomen taideteollisuusnäyttelystä varsin usein

---

<sup>1</sup> Tynell 1.7.1997.

<sup>2</sup> Nyberg 1991, 55.

<sup>3</sup> Koivisto 5.2.1997.

<sup>4</sup> Nyberg 1991, 58-59.

<sup>5</sup> Kauppinen 1995, 78. Smeds 1992, 62.

<sup>6</sup> Kruskopf 1989, 155, 164.

julkaistusta kokonaiskuvasta saakin sen käsityksen, että varsin usein kappalein esillä ollut keramiikka saattoi joutua kärsimään lukumäärästään. Lasin määrä ainakin kokonaiskuvasta päätellen tuntui olleen pienempi,<sup>1</sup> huolimatta siitä, että ainakin Karhula-Iittala ja Riihimäen lasi olivat järjestäneet kilpailun maailmannäyttelykokoelman aikaansaamiseksi.

Muona osallistui Riihimäen vuoden 1936 kilpailuun, vaikka kilpailusta ei olekaan jäljellä sen suoraan todistavia tietoja, sillä Pariisissa hän oli yksi Riihimäen Lasin edustajista. Julkisuus on maailmannäyttelyn lasista huomionut lähinnä vain Alvar Aallon ja Gunnel Nymanin nimeä kantaneet esineet, joista ainakin Aalto olikin saanut kutsun osallistua Karhula-Iittalan kilpailuun.<sup>2</sup> Muona ei kuitenkaan ollut ainoa Riihimäkeä edustanut päätoiminen keraamikko, sillä Alvar Aallon arkistosta löytyvästä Suomen osanottajaluettelosta löytyy hänen lisäksi Greta-Lisa Jäderholm-Snellmanin nimi, myös Yrjö Rosola edusti sekä Arabiaa että Riihimäkeä.<sup>3</sup>

Ainoa esine Muonalta, jonka pystyn varmuudella ajoittamaan maailmannäyttelyn aikoihin on kuvattuna Ornamon vuoden 1938 vuosikirjassa ja vuonna 1938 julkaistussa kirjasessa “Arts Décoratifs de la Finlande Actuelle”.<sup>4</sup> (Kuva 23) Lasimaljakossa yhdistyy ulkoreunan lainehtiva muoto, jota voidaan verrata Aallon Savoy-maljakkoon, lasimassan soodakupliin. Soodakuplien käyttökelpoisuuden koko lasiesineen alueelle leviävänä koristeena huomasi suomalaisista muotoilijoista ensimmäisenä Arttu Brummer. Brummer käytti kuitenkin soodalasissaan huomattavasti paksumpaa lasimassaa kuin Muona. Muonan lasimaljakon massan paksuus ja ulkoreunan muoto yhdistävät sen Aallon maljakkoon. Vaikutteiden vaihto heidän välillään on silti vähemmän luultavaa, koska maljakoiden tekovaiheet ajoittuivat melko lailla saman aikaiseksi. Aallon maljakon vaikutteet on yhdistetty Ruotsiin Orreforsin “LU 154” -sarjaan<sup>5</sup> ja mikäänhän ei estä sitä, että

---

<sup>1</sup> Defries 1938, 129. Kuva esimerkiksi artikkelissa “Suomi Pariisin maailmannäyttelyssä” 1937, 144.

<sup>2</sup> Karhulan kilpailukutsu Aallolle 28.11.1936.

<sup>3</sup> Päiväämätön luettelo Suomen osallistujista Pariisin maailmannäyttelyyn. On epävarmaa saiko Muona lasistaan hopeamitalin Pariisissa, koska se mainitaan vain kahdessa yhteydessä, joiden kummankin arvoa vähentää se, että niissä tuodaan esille myös tietoja, jotka eivät ole totta. “Toini Muona” päiväämätön tiedotustekstin käsikirjoitus. Taide ja työ. Finnish Designers of Today. Savi lanka lasi suomalaisen taiteilijan kädessä 1954, 101. Mirja Kälviäisen mukaan Greta-Lisa Jäderholm-Snellmanin päämateriaaliksi muodostui lasi hänen Arabian kautensa loputtua vuonna 1937, joten hän ei ole aivan Muonaan verrattavissa oleva taiteilija. Kälviäinen 1989, 86.

<sup>4</sup> Kuvat Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 10. vuosikirja 1938, 28 sekä Arts Décoratifs de la Finlande Actuelle 1938, 24. On huomionarvoista, että ranskaksi julkaistun kirjan kirjan tekstissä Muona mainitaan ainoastaan keramiikan yhteydessä. Arts Décoratifs de la Finlande Actuelle 1938, 9.

<sup>5</sup> Keinänen 1988, 13.

Muona olisi saanut vaikutteensa samasta paikkaa. Toisaalta myös Gunnel Nyman harjoitti samoihin aikoihin lasiesineen ulkoreunassa aaltoilevaa muotoa, hänen muotokielensä onkin oikeastaan lähempänä Muonaa kuin Aalto, sillä Nymanin aaltoilevan lasiesineen pohja oli lähempänä nelikulmiota. Esineen ulkoreunan aaltoileva muoto ei sitä paitsi 20-30-luvuilla löydy ainoastaan lasista vaan jopa Bauhausin pajojen työpöytien muotoilussa sitä saatettiin käyttää. Muonan tiedot Bauhausista olivat ilmeisesti kuitenkin ainakin 30-luvun alussa sangen vähäisiä.<sup>1</sup>

Vanhemmassa lasissa mahdollisesti esiintyvät soodakuplat ovat useimmiten olleet vahinkoja, jotka ovat johtuneet lähinnä huonoista työoloista.<sup>2</sup> Vanhemman lasimuotoilun yhdistää Muonan maljakoon kuitenkin se, että tällöin soodakuplat ovat esiintyneet ohuemmassa lasimassassa. Paksun lasimassan käyttö liittyy suuressa määrin modernismiin. Soodakuplia ohuessa lasimassassa esiintyi myös 1900-luvun kansainvälisessä lasimuotoilussa, mutta tällöin saattoivat kyseessä olla jopa tarkoituksellisen vanhat muodot. Mahdollisesti osasyynä niiden syntyyn oli monien ihmisten reagoiminen negatiivisesti modernia muotoilua kohtaan.<sup>3</sup>

Muonan 30-luvun lasissa soodakuplat eivät ehkä olleetkaan se suuri kiinnostuksen kohde. Tähän suuntaan ajatuksia vie eräs yksityisessä omistuksessa oleva maljakko. (Kuva 24) Sen sijoitus Muonan 30-luvun työksi on valitettavasti epävarma. Työssä on käytetty kirkasta lasimassaa, joka osassa ulkoreunaa yhdistyy suorahkoon seinään, mutta loppu ulkoreunasta koostuu jälleen laveista aalloista. Muonan luonnoksissa esiintyy paljonkin aaltoilevia muotoja, mutta myös selvästi Gunnel Nymanin mieleen tuovia muotoja. Hän ei valitettavasti merkinnyt niihin päivämääriä. Keramiikassa hänellä ei koskaan esiintynyt tätä tyyliä vaikka keramiikan tekniikkakaan ei olisi tässä esteenä. Muona ei suhtautunut lasiin monien mielestä kovinkaan vakavissaan - se oli vain harrastus. Oliko aaltoilu siis vain iloista kokeilunhalua vai hakiko hän sillä jotain tiettyä efektiä?

---

<sup>1</sup> Kuva Nymanin lasiesineestä Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 9.vuosikirja 1937, 40. Eidelberg 1991 (b), 90. Kumela 1988 (gr), 81.

<sup>2</sup> Aav 1991 (a), 30.

<sup>3</sup> Cooke 1986, 66, 68.

## 7.2 Riihimäen lasin pohjoismaisessa lasisuunnittelukilpailussa vuonna 1949

Riihimäen suunnittelukilpailun voi näin myöhemmin sanoa olleen pohjoismainen vain periaatteessa. Sillä vaikka mukaan kutsuttiinkin osanottajia myös muista Pohjoismaista ja vaikka käyttölasisarjan voittokin meni Suomen rajojen ulkopuolelle, ei Suomen ulkopuolelta tulleita luonnoksia toteutettu käytännössä. Mitä ilmeisemmin ajan markkinointitilanne vaati suomalaisia suunnittelijoita. Myös Toini Muonan osallistui kilpailuun kutsuttuna osanottajana. Kaisa Koiviston mukaan taiteilijan kutsuminen jonkin tehtaan järjestämään suunnittelukilpailuun viittaa aiempiin yhteyksiin taiteilijan ja tehtaan välillä,<sup>1</sup> mutta minkä takia kuvanveistäjänä paremmin tunnettu Essi Renvall kutsuttiin kilpailuun? Oman kuvansa koko suomalaisen taideteollisuuden kentän toiminnasta antaa myös kilpailun palkintolautakunnan koostumus, johon kuuluivat esim. Kurt Ekholm, Maija Heikinheimo ja Tapio Wirkkala.<sup>2</sup>

Erilaisissa suunnittelukilpailuissa standardina toimintatapana oli luonnosten lähettäminen nimimerkin takana. Osa Riihimäen kilpailuun osallistuneista nimimerkeistä on onnistuttu varmuudella selvittämään. Yhteydet Muonan vain 50-luvun vaihteen markkinoilla pysyneeseen taidelasikokoelman ja kilpailuun lähetettyjen luonnosten välillä on silti löydettävä niiden ulkomuodon perusteella. Nimimerkin ”Sekunda” luonnokset ovat sellaisia, että ne voidaan liittää valmistuneeseen lasikokoelmaan. Muonan yhteydet ”Sekundaan” ovat kuitenkin sangen selviä, sillä hänen jälkeensä jääneissä luonnoksissa on harjoitelmia, jotka voidaan tyylin perusteella yhdistää lähes täydellisellä varmuudella ”Sekundan” kilpailuun saapuneisiin luonnoksiin. Konkreettisia Muonan 30-40-luvuilla suunnittelemla lasiesineitä ei ole kovinkaan helposti saatavilla. Olenkin nähnyt luonnossa 40-luvun lopun alunperin viisi esinettä käsittäneestä kokoelmasta vain kaksi esinettä. Riihimäen taidelasin myyntiluetteloista on nähtävillä, että myyntiin valmistuneiden esineiden takana oli samanlainen perusidea.<sup>3</sup>

40-luvulla Gunnel Nyman eteni paksun lasimassan käytössä sellaiselle tasolle, josta myöhemmän lasimuotoilun oli helppo ponnistaa. Niinpä Muonankin kokoelman lasimassa oli paksumpaa kuin runsas vuosikymmen aikaisemmin. Valitettavasti tutkimuksissani ei ole selvinnyt kävikö Muona itse

---

<sup>1</sup> Koivisto 5.2.1997.

<sup>2</sup> ”Riihimäen Lasi kutsuu Suomen, Ruotsin, Tanskan ja Norjan taiteilijoita ottamaan osaa piirustuskilpailuun uusien lasimallien aikaansaamiseksi tehtaan tuotantoa varten” 1948, 153.

<sup>3</sup> Riihimäen Lasi Oy Taidelasiuutuudet 18.8.1949, 2-3. Riihimäen Lasi Oy Kristalli- ja taidelasit 15.3.1951, 38.

paikan päällä valvomassa kokoelmansa valmistusta, sillä luonnoksien ja kahden näkemäni esineen välillä on hienoisia eroja. 60-luvulla Nuutajärvelle tehdyn kokoelman yhteydessä Muona teki kokeiluja lasipuhaltajan kanssa paikan päällä. 40-luvun lopun Riihimäen lasin työskentelytavat eivät välttämättä olleet tällaisia. Myös sinisen värin käyttö esineissä on voinut olla taiteilijoista riippumattonta, koska sininen lasi oli materiaalina yksinkertaisesti halvempaa kuin kirkas lasi.<sup>1</sup> Riihimäen myyntikatalogien eroista näkee hyvin, että vuonna 1951 ajat olivat muuttuneet jo helpommiksi ja tehtaalla oli enemmän rahaa. Sillä vuoden 1949 myyntikatalogissa Muonan esineistä on tarjolla vain yksi versio, mutta reilut puolitoista vuotta myöhemmin esineistä tarjotaan parhainmillaan kolmea versiota.<sup>2</sup> (Liite 1)

Kahden luonnossa näkemäni esineiden välillä vallitsevat erot ovat sellaisia, että Muonan voi kuvitella olleen paikalla, vaikka hän ei välttämättä olekaan ollut paikalla esineidensä eri versioista päätettäessä. On lisäksi huomioitava, että kahteen myyntiluetteloissa näkyvään esineeseen liittyvää luonnosta ei ole olemassa tai ne eivät ole säilyneet. Esimerkiksi Iittalassakin valmistettiin vielä 50-luvulla Kaj Franckin sille 40-luvun toisella puoliskolla suunnittelemissa esineissä, vaikka Franck itse oli jo Nuutajärvellä. Muonan pienemmässä esineessä on käytetty sangen leveähköjä pystysuoria hiontapintoja kun taas korkeammassa maljakossa näitä ei ole ollenkaan vaan pinta muotoutuu syvemmän sinisestä hieman vinosta kulkureitiltään pehmeästä syvennös raidoituksesta, ilman hiontapintoja. (Kuvat 25, 26) Esineiden yhteydet luonnoksiin voidaan tulkita kahdella tavalla. Luonnoksien esineissä oleva kapea raidoitus voidaan yhdistää pienemmän esineen hiontapintojen rajakohtiin, jolloin se seuraisi uskollisemmin luonnoksia. (Kuva 27) Korkeamman maljakon syvennösraitojen parin millin leveyden ei senkään tarvitse merkitä radikaalia muutosta suhteessa luonnoksiin. Toisaalta jos luonnoksia katsoo vertailematta niitä valmistuneeseen lasikokoelmaan, niin vertailukohdaksi voidaan löytää esimerkiksi Tapio Wirkkalan ”Kanttarelli”-maljakko.

”Sekunda”-nimimerkin luonnoksissa on nähtävissä myös käyttölasia. Niissä nähdään ehkä paremmin se, että Muona ei ollut aivan kotonaan lasin parissa, muotokielessä on enemmän traditionaalista lasisuunnittelua ja myös hieman viestejä keramiikasta. ”Sekundan” luonnoksissa oli mukana kaksi kannua, joista toinen oli yhdistetty yhteen juomalasimuotoon. Muotokieli viittaa selvästi vanhempiin aikoihin. Vieläkin enemmän traditionaalista lasimuotoa on nähtävissä niissä luonnosharjoittelmissa, joita hän ei lähettänyt kilpailuun, jopa perinteisen lasikarahvin muoto ei ole kaukana niistä.

---

<sup>1</sup> Koivisto 5.2.1997.

<sup>2</sup> Riihimäen Lasi Oy Taidelasiuutuudet 18.8.1949, 2-3. Riihimäen Lasi Oy Kristalli- ja taidelasit 15.3.1951, 38.



Toinen kilpailuun lähetetty kannu onkin sitten muodoltaan huomattavasti tukevampi, ehkä jopa niin tukeva, että siitä tulee mieleen enemmän keraaminen maitokannu kuin lasikannu. (Kuva 28)

Muonan kilpailuun lähetetyt luonnokset eivät silti olleet mitenkään poikkeavan traditionaalisia, sillä taidelasikilpailussa toiseksi tullut Timo Sarpanevakin harjoitti samaa tyyliä.<sup>1</sup> Huolimatta siitä, että yksi luonnos voi tuoda mieleen keramiikkakannun, Muonan luonnosten ilme oli muuten lähes täydellisesti lasia, taiteilija oli siis sisäistänyt myös lasisuunnittelun ideailmastoa. Päätoimisen keraamikon muotokieltä voidaan ehkä paremmin nähdä Muonan koko lasituotannossa varsin hillittynä pysyneessä lasimassan paksuudessa. Keramiikassahan uusia efektejä ei saada aikaiseksi massaa paksuntamalla vaan paremminkin ohentamalla. Sen sijaan nimimerkki “Aura” lähetti Riihimäen kilpailuun luonnoksia, joiden ilme oli joko tiedostaen tai tiedostamatta saatu täysin keramiikasta. Kimppumaljakon eräänlainen versio veisi ajatuksia Friedl Kjellbergiin. Nimimerkki “Auran” töitä ei kuitenkaan katsottu toteutuskelpoisiksi, joka on voinut innostaa Kjellbergiä kokeilemaan keraamisella kimppumaljakolla, koska hän toi sen julkisuuteen vasta 50-luvun alussa.<sup>2</sup>

### 7.3. 60-luvulla Nuutajärvellä

Arabia ja Nuutajärvi siirtyivät yrityskauppojen seurauksena saman omistajan, Wärtsilän, alaiseksi 40-luvun lopulla. Tällöin myös Kaj Franck jätti Iitalan ja siirtyi Nuutajärven taiteelliseksi johtajaksi. Muonan 60-luvun lasi tehtiin kokonaisuudessaan Nuutajärvellä. Tässä lasikokoelmassa on selvästi nähtävissä erilaisten ideoiden kokeilua, tuotannossa ne eivät pysyneet kovinkaan kauan. Envaldsin mukaan Muonalla ei ollut Nuutajärvellä edes omaa lasipuhaltajaa.<sup>3</sup> Kuitenkin kokeilunhalu vei osan esineistä huomattavasti rohkeampaan suuntaan kuin Muonan aikaisempi lasituotanto, toinen osa esineistä pysytteli edelleenkin lasin perinteisen muotokielen sisällä. Julkisuudessa Muonan 60-luvun

---

<sup>1</sup> Kalin 1986, 43. Sivulla kuvattuna Sarpanevan vuoden 1950 Zürichin suomalaista taideteollisuusnäytelyä varten suunnittelema juliste, jonka kuvituksena Sarpaneva käytti yhtä niistä lasiesinesuunnitelmista, joilla hän osallistui Riihimäen kilpailuun.

<sup>2</sup> Hipeli 1989, 19. Haluan huomauttaa, että tämä on vain yksi ehdotus nimimerkki “Auran” takana olevaksi muotoilijaksi. Friedl Kjellberg on Domuksessa merkitty eräiden Riihimäen esineiden suunnittelijaksi, mutta kyseessä on luultavasti virhe. Esineiden suunnittelijana on luultavampi Nanny Still, sillä vuonna 1955 Riihimäki mainostaa hänen suunnitelmiaan hyvin samantyyllisiä esineitä. “La Finlandia alla X Triennale” 1954, 22. “Mainos” 1955, takakansi.

<sup>3</sup> Envalds 2.6.1997.

lasia esiteltiin esimerkiksi näyttelyissä<sup>1</sup> ja jopa englantilaisessa Studio-lehden vuosikirjassa.

Kaikkein ennakkoluulottomimmillaan Muona oli ehdottomasti silloin kun hän yhdisti hieman tanskalaisen Axel Salton organisesti kasvavan keramiikan muotokieltä muistuttavia muotoja lasiin. Tällöin tulee myös näkyviin lasin läpinäkyvyyden antamat uudet mahdollisuudet, sillä Studion vuoden 1966 vuosikirjassa on kuvattu maljakko,<sup>2</sup> jonka ontelo muodostuu orgaanisista ulokkeista. Sen ympärillä on vielä varsinaisen maljakon ulkokuori, joka ei kirkkaana lasimassana estä onteloa näkymästä. Muonan 60-luvun lasituotantoon kuuluu eräs maljakkomalli, jonka ulkopinta on koristeltu reliefinä tehdyillä ovaalin muotoisilla renkailla. (Kuva 29) Tämä voitaisiin tulkita orgaanisten ulokkeiden viemisenä esineen ulkopintaan ja niiden kasvun katkaisemisena siinä prosessissa. Maljakkomalli on kuitenkin ainoa Muonan 60-luvun säilyneistä lasiesineistä, jolle on löydettävissä selvästi siihen liittyvä piirros. (Kuva 30) Mallin kehitysprosessista tulisi tällöin kurinalaisempi, vaikka piirroksessa ovaalin muotoiset koristeet ovatkin kolmiulotteisempia, jolloin maljakon kehitysprosessin suunta kulkisi takaisin orgaanisesta kasvusta, sillä Muona on mahdollisesti tehnyt myös version, jossa ulkopinnan koristeet ovat seuranneet uskollisemmin piirrosta. Reliefirenkailla koristeltuja maljakoita on säilynyt eniten Muonan 60-luvun lasituotannosta, joten maljakkoa on pidetty huomionarvoisena.

Muonan voidaan tulkita käyttäneen myös omassa keraamisessa tuotannossa esiintyneitä muotoja Nuutajärvelle tehdyssä lasikokoelmassa. Hän kokeili esimerkiksi pohjaltaan nelikulmaista hieman ylöspäin kapenevaa maljakkomuotoa, johon hän ei kuitenkaan yhdistänyt erilaisia värikenttiä. Sen sijaan sylinterin muotoisessa maljakossa hän kokeili samantyylistä muodoltaan vapaampien värikenttien ideaa mitä oli käyttänyt keraamisissa valkoisissa sylinterimaljakoissa. Lasimaljakossa värikentät olivat vain huomattavasti yksinkertaisempia ja kurinalaisempia, pohjaväristäkin oli tullut vihreä. (Kuva 31) Muona kokeili myös maljakkomallia, jossa hieman keskikohdan yläpuolella on suuri pullistuma. (Kuva 32) Mallissa voidaan periaatteessa nähdä muistumia Muonan keramiikkamaljakosta, jossa pullistumat vain olivat huomattavasti pienempiä. Muonan lasiluonnoksista löytyy myös hänen keramiikkatuotannostaan löytyvää maljakkomallia, jossa erittäin kapean keskikohdan alapuolella on suurin pullistuma ja sen yläpuolella hieman pienempi pullistuma. Keramiikkamaljakona malli on erittäin klassinen.

---

<sup>1</sup> “Kärkevä: Näyttelykierros” 1963, 10. Muonan merkitys kyseisessä näyttelyssä katsottiin kuitenkin sangen vähäiseksi, kritiikinkin mukaan sitä hallitsivat Kaj Franck ja Oiva Toikka, Muona lueteltiin samassa yhteydessä kuin lasinpuhaltajana paremmin tunnettu Jaakko Niemi.

<sup>2</sup> Decorative Art in Modern Interiors 1966/7, 142.

60-luvulla Muona ei ollut suinkaan ainoa muotoilija, joka yhdisti lasiinsa perinteisempiä muotoja. Oikeastaan koko taideteollisuuden alueella, kaikissa siihen luetuissa materiaaleissa, esiintyi töitä, joita voidaan nimittää lähinnä nostalgisoiviksi. Tämä muoti näkyi myös keramiikassa, esimerkiksi Aune Siimeksenkin viimeisissä töissä on nähty romantiikan ja perinteisempien mallien lisääntymistä.<sup>1</sup> Lasin puolelta voidaan mainita Helena Tynellin Biedermeier-sarja, jossa ajan kritiikki näki “muistumia barokin ja biedermeierin piirteistä”.<sup>2</sup>

60-luvun ensimmäisellä puoliskolla tuotiin Nuutajärvellä tuotantoon uudestaan filigraanilasia, jota siellä oli käytetty ensimmäisen kerran jo 1800-luvun puolella kertaustyylien yhteydessä.<sup>3</sup> Kaj Franck käytti tekniikkaa uudenslaisin lopputuloksien hieman myöhemmin, mutta Toini Muonan filigraanilasi pysyi ulkomuodoltaan yllättävän hillittynä. Väreinä hän käytti ainoastaan kirkasta ja valkoista. (Kuva 33) Ei Muona kuitenkaan täysin tyytynyt perusfiligraanin käyttöön, filigraanin vahvuus saattoi esimerkiksi vaihdella lähes läpinäkymättömästä vain hennosti raidoitettuun. Hän kokeili myös hieman spontaanimpaa mallia, jossa filigraaniraidoituksen muodostavien lasipuikkojen pituutta vaihdeltiin perusmallia epätasaisemmin.

Muona kokeili Nuutajärvellä myös uudestaan soodaliasia. Ehkä omintakeisimmillaan hän oli tällöin eräässä munamuodossa, jossa soodakuplista on aikaan saatu jään sisään puristuksiin jääneitä vesikuplia muistuttava kuvio. Lisäksi perinteisestä hän poikkesi myös käyttäessään sangen tummia värejä soodakuplien yhteydessä, tällöin kuitenkin esineen varsinainen ulkomuoto saattoi jäädä perinteelliseksi, näin kävi esimerkiksi hänen tummanharmaissa karahveissaan. Hänellä esiintyi myös tyypillisempää jo Brummerin 30-luvulla ja Nymanin 40-luvulla käyttämää soodakuplalin tyyliä.

Nuutajärven myyntikokouspöytäkirjoissa Muonaan yhdistetään edellä mainittujen lisäksi myös lampunjalkoja. Niistä on säilynyt muutama luonnos, mutta pöytäkirjojen mukaan hyllylle jätettyjä esineitä<sup>4</sup> ei ole säilynyt. Luonnoksista näkyy se, että ideoitaan kokeillut keraamikko saattoi eksyä lasille varsin harvinaisiinkin muotoihin. Esimerkkinä voidaan mainita luonnos, jossa kapean lampunjalan muotoon on tuotu vaihtelua lasille varsin terävillä kulmilla. (Kuva 34)

---

<sup>1</sup> Tiihonen 1990, 12. Tosin Tiihosen mukaan Siimeksen värit pysyivät hillitympinä kuin esimerkiksi Brykillä tai Kaipiaisella.

<sup>2</sup> Sievänen 1968, 42-43.

<sup>3</sup> Matiskainen 1994, 64.

<sup>4</sup> Myyntikokous 23.1-64

## 8. Tutkimuksen tuloksia ja ehdotuksia alan tutkimuksen tulevaisuutta varten

Muonan aktiiviuran aikaisesta suomalaisen taideteollisuuden kentästä kuvastuu hyvin se kuinka ajassa on aina liikkeellä erilaisia suuntauksia ja näin esimerkiksi joistakin kirjoituksista tai ilmiöistä rakentuva kuva ajasta voi olla erilainen kuin joistain toisista. Muonan aktiiviuran aikaisissa suomalaisissa taideteollisuuskirjoituksissa voi jopa saman kirjoituksenkin sisällä näkyä eri suunnista lähtöisin olevia piirteitä. Julkisuuskuva voi vaihdella myös kirjoittajasta toiseen. Muonan vuoden 1932 yksityisnäyttelystä sai jo lainaamastani Helsingin Sanomien arvostelusta kuvan varsin päämäärätietoisesta keraamisesta taiteilijasta. Uuden Suomen saman näyttelyn arvostelu kuuluu sen sijaan niihin harvinaisuuksiin Muonan tuotannosta tehdyissä arvosteluissa, jotka käsittelevät hänen esineitään naisellisina, jotka pääasiassa viehättävät.<sup>1</sup> Taiteilijan julkisuuskuva ei siis lyhyenkään ajanjakson aikana koostu täysin samanlaisista aineksista. Toini Muonaa pystyttiin saman vuoden aikana kuvaamaan intuitiiviseksi ja luontoonsamaistuvaksi, mutta myös käyttämään hänen esineitään esimerkkinä puhuttaessa ajan suomalaisen huippumuotoilun epäkäytännöllisyydestä.<sup>2</sup> Tässä tutkimuksessa esiintuomani Muonan tuotannon julkisuuskuvan osat ovat siis vain osakuvia.

Mihin sitten perustui käsitys luonnonläheisestä ja primitivismiä esineistään hakevasta Muonasta? Osasyynä tähän ovat ulkomaisten kriitikkojen mielipiteiden vaikutusvoima ja imagon tärkeyden tajunneen taiteilijan esiintyminen julkisuudessa, huolimatta luonnon todellisesta tärkeydestä taiteilija Muonalle. Toisaalta myös suomalaiset kriitikot suhtautuivat erillä tavoin samoihin piirteisiin Muonan tuotannossa. Kerttu Niilonen löysi ehdottomasti enemmän vertailukohtia luonnosta Muonan vuoden 1970 Arabian jäähyväisnäyttelyn arvostelussaan kuin muut kriitikot.<sup>3</sup> Muonan alku-uran aikana oli harvinaisempi luontoon vertailu kuvastanut jonkinlaista positiivista kauneutta. H.O. Gummerrus katsoi 50-luvulla primitiivisyyden yhdeksi keinoksi, jolla myydä suomalaista taideteollisuutta.<sup>4</sup> Kansainvälisellä kentällä luonnonläheisyys liitettiin kaikkien pohjoismaiden taideteollisuuteen. Tämä ei kuitenkaan rajannut Muonan kansainvälisiin näyttelyihin vietyjä esineitä tietyn mallin mukaiseksi, esimerkiksi abstraktisti kuvioituja sylinterimaljakoita vietiin vuoden 1957

---

<sup>1</sup> "Toini Muonan keramiikkanäyttely" 17.11.1932.

<sup>2</sup> Blomstedt 1955, 200. Tarkalleen Blomstedtin sanat kulkevat näin: "...niissä katkaistun sarven muotoisissa kaatuivissa maljakoissa, joita meille vuodesta vuoteen taideteollisuutena tarjoillaan". Tämän väitteen perustan siis sille, että Muonan "Heinät" olivat jo tuolloin niin tunnettuja, että taiteilijan nimeä ei tarvinnut mainita.

<sup>3</sup> Niilonen 15.5.1970.

<sup>4</sup> Kalha 1997, 164-165.

Triennaleen ja seuraavana vuonna Pariisiin. Luonnonläheisyys oli kuitenkin niin kiinnittynyt Muonan kansainväliseen julkisuuskuvaan, että vuonna 1982 Peter Anker käsitteli Muonan tuotannosta vain “Heiniä”.<sup>1</sup> Muonan tuotannon tarkastelijalla ei oikeastaan tarvitse olla mitään ennakoarviota hänen tuotantonsa muodoista, että hän näkisi Muonan tuotannosta todella löytyvän primitivististä muotokieltä, josta esimerkkinä voidaan mainita Muonan esineistä löytyvä karkea uurrekoristelu. “Heinien” kohdalla on kuitenkin kysyttävä, miten ympäröivä taidemaailma suhtautuisi niihin, jos niiden tekijä olisi esimerkiksi kansainvälisen tason surrealisti Salvador Dali.

Hiljainen kiinalaisvaikutteinen keramiikka pysyi 50-luvun vaihteen jälkeen kauan aikaa poissa Muonan julkisuuskuvasta, vaikka esimerkiksi Arabian tiedotusosastolla vuodesta 1963 työskennellyt Marjatta Pauloff kuvasi häntä juuri hiljaisten töiden tekijäksi.<sup>2</sup> Tässä on ehdottomasti oma osansa kansainvälisissä näyttelyissä harrastetulla imagolla, sillä kansainvälisten Triennale-mallisten näyttelyiden jälkeen 70-luvun vaihteessa Kiina tuotiin jälleen esiin tai sitten aikaisemmin kiinalaisina pidetyt vaikutteet olivat liittyneet perinteiseen suomalaiseen keramiikkaan.

Eila Pajastie kirjoitti ranskalaisen kuvanveiston näyttelyarvostelussaan kuinka suomalaiset kuvanveistäjät eivät hänen mukaansa ole paljoakaan uskaltaneet turvallisen figuratiivisen kuvanveiston ulkopuolelle. Ainoastaan taideteollisuudessa, lasissa ja keramiikassa, on uskaltanut hänen mukaansa tälle kokeilujen tielle.<sup>3</sup> Mieli jäi kuitenkin harvinaislaatuiseksi Muonan aktiiviuran aikaisessa Suomessa. Tässä tilanteessa on palautettava mieliin Howard Becker, jonka mukaan taidemaailman ulkopuolisten mielipiteillä ei ole väliä, jos taidemaailman edustajat itse pitävät toimintaansa taiteena. Ulkopuolisten mielipiteet voivat vaikuttaa heidän toimintansa muotoihin, vaikka vaikutus ei näkyisikään heidän taiteensa muotokielessä. Vuonna 1954 Lars Pettersson kirjoittaa, että Suomessa vallalla olevan estetiikan mukaan “nonfiguratiivinen sommitelma, öljyväreillä kankaalle maalattuna ja kehystettynä kuuluu taidenäyttelyyn”. Kudottua tai verhokankaalle painettua nonfiguratiivista sommitelmaa ei sitten enää Petterssonin mukaan lasketakaan “varsinaiseen taidenäyttelyyn”.<sup>4</sup> Tällöin taideteollisuuden kentällä toimineiden taiteilijoiden näkemykset, esimerkiksi pyrkimys nostattaa muotoilijoiden statusta näyttelyarkkitehtuurin kautta, jää taideteollisuuden kentän sisälle. Julkisuuden määrällähän voi olla negatiivinenkin vaikutus

---

<sup>1</sup> Anker 1982, 152.

<sup>2</sup> Pauloff 16.7.1997.

<sup>3</sup> E.P. 1.10.1955. Lindgrenin mukaan nimikirjainten taaksi kätkeytyy Pajastie 1996, 210.

<sup>4</sup> Pettersson 1954, 12-13.

tällaisessa tilanteessa. On myös kysyttävä pystyikö suomalaisen taideteollisuuden kenttä suhtautumaan työhönsä täysin perinteisen käsityksen mukaisen maalaustaiteen ja kuvanveistotaiteen veroisena? Arttu Brummer katsoi vuonna 1943 velvollisuudekseen korostaa, että suomalaiset saavat olla kiitollisia Akseli Gallen-Kallelalle, “joka - vaikkakin oli vapaa taiteilija, tarkemmin sanottuna maalari - kohdisti harrastuksensa myös usealle eri sovelletun taiteen eli taidekäsitteiden alalle”.<sup>1</sup> Omalta osaltaan Muonan aggressiivisen abstraktisuuden saama vähäinen huomio voidaan myös liittää tähän. Sillä abstraktia valkopohjaista laattaa (kuva 16) on aika vaikeaa saada sovitetuksi kiltin ja kauniin taideteollisuuden rajojen sisäpuolelle, sitä on vaikea saada sovitetuksi myös kauniin naisellisen taideteollisuuden sisäpuolelle. Abstrakti taide ei tuolloin ollut vielä muutenkaan täysin hyväksytty asia, joten Muonan laattaa ei välttämättä olisi hyväksytty vaikka sen olisi esittänyt taiteilija perinteisen käsityksen mukaisen kuvataiteen maailmasta. Olisiko sen nykyisin saama huomio erilainen? Pajastien kirjoitusta vanhempi Muonan työ on jyrkkälinjainen veistos vuodelta 1953. (Kuva 13) Lukiko Pajastie sen taideteollisuuden muodon uudistuksiin? Veistostahan ei välttämättä tuotu ajan julkisuuteen. Tällöin ei kyseessä kuitenkaan tarvitse olla käsitys naiskeraamikon muodoista vaan käsitys yleensäkin ajan taideteollisuuden materiaaleille sopivista muodoista, joihin ei muodon jyrkkyys erikoisemmin kuulunut. Esimerkiksi Sakari Vapaavuorenkin muodot olivat sangen pehmeitä.

Lasia ei oikeastaan liitetty omankaan aikansa julkisuudessa Muonan tuotantoon. Arts Décoratifs de la Finlande Actuelle -kirjassakin Muonaa käsiteltiin tekstissä täysin keraamikkona vaikka hänen lasimaljakkonsa kuva esitettiin myöhemmin samassa kirjassa. Huolimatta siitä, että hänen Nuutajärven lasituotantonsa esiteltiin englantilaisen Studion vuosikirjassakin “Decorative Art in Modern Interiors”, niin silti hänen Arabian jäähyväisnäyttelynsä arvosteluissa jää mainitsematta hänen lasituotantonsa vaikka taiteilija olikin puhunut lasista lehdille. Onko Muonan aktiiviurasta kulunut liian vähän aikaa, jotta Pierre Bourdieun esiintuoma tulevaisuuden yleisö olisi ehtinyt muodostua? Sillä sehän voi muodostua vaikka taiteilijat eivät itse kokisi olevansa mitään tulevaisuuden suurihmisiä. Vai vaatiiko tulevaisuuden yleisön muodostuminen joko sitä, että taideteoksia ympäröi menneisyydessä oma taidemaailmansa, joka kokonaisuudessaan odotti tulevaisuuden yleisöä tai täysin yksintoimivaa taiteilijaa. Muonaa lasitaiteilijana ei voida yhdistää Beckerin käsitykseen yksintoimivasta taiteilijasta, koska häntä ympäröi lasitaiteilijanakin taidemaailma, joka sai huomiota omalta ympäristöltään, vaikka Muona itse ei saanutkaan siltä huomiota. Muona ei oikeastaan olisi kyennyt eroamaan tästä taidemaailmasta vaikka olisi halunnutkin, lasitaiteen vaatimien

---

<sup>1</sup> Brummer 1943, 72.

taloudellisten uhrauksien takia. Toisaalta tieteellisen tutkimuksen tekohan on osa tulevaisuuden yleisön muodostumista.

Tulevaisuuden tutkimuksessa olisi hyvä löytää ennakkoluuloton suhtautuminen avointa muotoa kohtaan. Sillä vaikka Muonan tuotannosta löytyy paljon muutakin kuin avointa muotoa (muotoa, jolla on perustana astiamuoto), niin se kuitenkin vaikutti ja vaikuttaa hänen saamaansa kohteluun suomalaisessa taidemaailmassa. Huolimatta siitä, että Muonan kerrotaan suhtautuneen negatiivisesti laattatuotantoonsa, se on kuitenkin erittäin tutkimisen arvoinen alue, samoin kuin samanaikainen suomalainen laattatuotanto yleensäkin. Mitä sen ajan ihmiset näkivät keramiikkalaatoissa, niidenhän kerrotaan olleen varsin suosittuja. Tarkempi selvitys siitä, miten suomalainen taiteen kenttä yleensäkin suhtautui erilaisiin materiaaleihin olisi myös hyödyllinen. Tähän voisi kytkeytyä myös tarkempi selvitys pinnan alla vaikuttaneista nais- ja miesmuotoilijoiden eroista, sillä ne eivät missään nimessä ole yksiselitteisiä. Haluaisin myös tuoda esille Muonan kokeiluihin perustuneen tuotannon suuren määrän, on hyvinkin mahdollista keskittää tutkimus yhteen hänen tuotannon osaansa, jos vain saa tarpeeksi tietoja ja esineitä käsiinsä. Viimeisenä haluaisin tuoda esille mahdollisena tutkimuksen aiheena suomalaisen koko taiteen kentän periaatemaailman. Se olisi horisontaalisella tasolla hyvin suuri tutkimusalue, mutta jos sen rajaisi lyhyelle aikajanelle, niin mielestäni sen avulla voitaisiin saada uudistavia näkökulmia suomalaisen taiteen tutkimukseen. Sillä saman yhteiskunnan sisällä toimivat taiteen kentät tai taidemaailmat eivät voi olla vaikuttamatta toistensa toimintaan ja toistensa toimijoihin.

## KUVALUETTELO

- Kuva 1. Kuva Muonan esineistä, Arkkitehti nro 10 1944, 24. R.B.:n [Rafael Blomstedt] artikkelin “Birger Kaipiaisen ja Toini Muonan keramiikkanäyttely” yhteydessä.
- Kuva 2. “Mainos”, Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo Konstindustriförbundet i Finland 12. vuosikirja 1945, 69.
- Kuva 3. Rintamuotoja, posliinia, Toini Muona, 1969-1970. Esineet Arabian museon kokoelmissa. Kuvaaja: Aira Hannus, lokakuu, 1997.
- Kuva 4. Fallosmuotoja, Toini Muona, 1969-1970. Alkuperäinen negatiivi: Aarne Pietinen Oy 13.5.1970. Arabian museon omistuksessa.
- Kuva 5. Lampunjalka, posliinia, korkeus noin 17 cm, Toini Muona, luultavasti 1930-luvun alku. Esine Taideteollisuusmuseon kokoelmissa, esineen koko museon kokoelmatiedoista. Kuvaaja: Aira Hannus, toukokuu, 1997.
- Kuva 6. Kaksi vatisuunnitelmaa, Toini Muona, 20-luvun toinen puolisko. Alkuperäinen dia Taidekorkeakoulujen arkistossa, oppilastöistä koostuvassa diakokoelmassa.
- Kuva 7. Pullomaljakko (ja malja), Toini Muona, 30-luvun alku, Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja VI 1933, 19.
- Kuva 8. Pullomaljakko ja kannu (ja malja), Toini Muona, 30-luvun alku, Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja VI 1933, 20.
- Kuva 9. Suuri malja, häränverilasite, Toini Muona, 1930-luku. Esine Arabian museon kokoelmissa. Kuvaaja: Aira Hannus, 1997.
- Kuva 10. Malja, Toini Muona, 1954-56. Esine Arabian museon kokoelmissa. Kuvaaja: Aira Hannus, lokakuu, 1997.
- Kuva 11. Malja, Toini Muona, 30-luvun puoliväli, Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 8. vuosikirja 1936, 46.
- Kuva 12. Suurikokoinen uurna, posliinia, Toini Muona, 1930-luku. Esine Arabian museon kokoelmissa. Kuvaaja: Aira Hannus, lokakuu, 1997.
- Kuva 13. Veistos, posliinia (?), Toini Muona, 1950-luvun alku. Alkuperäinen kuva: Aarne Pietinen Oy 1953. Taideteollisuusmuseon omistuksessa.
- Kuva 14. Veistos, posliinia, Toini Muona, 1950-luvun alku. Alkuperäinen kuva: Aarne Pietinen Oy 1953. Taideteollisuusmuseon omistuksessa.
- Kuva 15. Seinälaatta, Toini Muona, 1950-luvun ensimmäinen puolisko ? Esine Arabian museon omistuksessa. Kuvaaja: Aira Hannus, 1997.



- Kuva 16. Seinälaatta, Toini Muona, 1950-luvun toinen puolisko. Alkuperäinen negatiivi: Aarne Pietinen Oy 8.5.1959. Arabian museon omistuksessa.
- Kuva 17. Maljakoita ja maljoja, Toini Muona, 1950-luvun toinen puolisko tai 1960-luvun alku. Alkuperäinen negatiivi: Aarne Pietinen Oy 12.10.1961. Arabian museon omistuksessa.
- Kuva 18. Vati, läpimitaltaan 48,5 cm, Toini Muona, 1960. Esine Taideteollisuusmuseon kokoelmassa, esineen ajoitus museon kokoelmatiedoista. Kuvaaja: Aira Hannus, toukokuu, 1997.
- Kuva 19. Vati, Toini Muona, 1950-luvun loppu? Esine Arabian museon kokoelmassa. Kuvaaja: Aira Hannus, toukokuu, 1997.
- Kuva 20. Malja, samottia, Toini Muona, 1960-luvun toinen puolisko. Esine Taideteollisuusmuseon kokoelmassa. Kuvaaja: Aira Hannus, toukokuu, 1997.
- Kuva 21. Vati, Toini Muona, 1960-luvun loppu. Esine Arabian museon kokoelmassa. Kuvaaja: Aira Hannus, 1997.
- Kuva 22. Maljakko, Toini Muona, 1960-luvun toinen puolisko. Esine Arabian museon kokoelmassa. Kuvaaja: Aira Hannus, 1997.
- Kuva 23. Lasimaljakko, Toini Muona, 1930-luvun puoliväli, Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 9. vuosikirja 1938, 28.
- Kuva 24. Lasimaljakko, Toini Muona, 1930-luvun toinen puolisko? Yksityinen kokoelma. Kuvaaja: Aira Hannus, kesäkuu, 1997.
- Kuva 25. Lasimalja, korkeus 11 cm, Toini Muona, 1949-51. Esine Suomen Lasimuseon kokoelmassa, esineen korkeus Riihimäen Lasin kahden myyntiluettelon tiedoista. Kuvaaja: Aira Hannus, lokakuu, 1997.
- Kuva 26. Lasimaljakko, korkeus luultavasti 24 cm, Toini Muona, 1949-51. Esine Suomen Lasimuseon kokoelmassa, esineen korkeus Riihimäen Lasin kahden myyntiluettelon tiedoista. Kuvaaja: Aira Hannus, lokakuu, 1997.
- Kuva 27. Yksi nimimerkki "Sekundan" Riihimäen Lasin vuoden 1949 lasisuunnittelukilpailuun lähettämistä luonnoksista. Alkuperäinen luonnos Suomen Lasimuseon arkistossa.
- Kuva 28. Yksi nimimerkki "Sekundan" Riihimäen Lasin vuoden 1949 lasisuunnittelukilpailuun lähettämistä luonnoksista. Alkuperäinen luonnos Suomen Lasimuseon arkistossa.
- Kuva 29. Lasimaljakko, korkeus 26,5 cm, Toini Muona, 1964. Esine Nuutajärven tehtaan museon kokoelmassa, esineen koko ja ajoitus museon kokoelmatiedoista. Kuvaaja: Aira Hannus, toukokuu, 1997.

- Kuva 30. Piirros lasimaljakkoja varten, Toini Muona, 1960-luvun ensimmäinen puolisko.  
Alkuperäinen piirros Nuutajärven tehtaan museon omistuksessa. Kuvaaja: Aira Hannus, lokakuu, 1997.
- Kuva 31. Lasimaljakko, korkeus 19 cm, Toini Muona, 1964. Esine Nuutajärven tehtaan museon kokoelmissa, esineen koko ja ajoitus museon kokoelmatiedoista. Kuvaaja: Aira Hannus, toukokuu, 1997.
- Kuva 32. Lasimaljakko, korkeus 32 cm, Toini Muona, 1964. Esine Nuutajärven tehtaan museon kokoelmissa, esineen koko ja ajoitus museon kokoelmatiedoista. Kuvaaja: Aira Hannus, toukokuu, 1997.
- Kuva 33. Lasivati, filigraanilasia, läpimitta 35 cm, Toini Muona, 1964. Esine Nuutajärven tehtaan museon kokoelmissa, esineen koko ja ajoitus museon kokoelmatiedoista. Kuvaaja: Aira Hannus, toukokuu, 1997.
- Kuva 34. Luonnos lasista lampunjalkaa varten, Toini Muona, 60-luvun ensimmäinen puolisko.  
Alkuperäinen luonnos Nuutajärven tehtaan museon omistuksessa. Kuvaaja: Aira Hannus, lokakuu, 1997.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### Painamattomat lähteet

Alvar Aalto -museo, Jyväskylä

Arkisto

“Alvar Aalto -museon vuosikertomus 1970” Alvar Aalto -museon vuosikertomukset 1967-1991, sidottu kappale

Alvar Aalto -säätö

Alvar Aallon arkisto

Dokumentit, 6 kpl kuoria, Pariisin maailmannäyttely, Suomen pavoljonki 1937 (pahvikansio)

Karhulan lähettämä kilpailukutsu Aallolle koskien maailmannäyttelyn koriste- ja käyttö lasimalleja

Päivämätön luettelo Suomen osallistujista Pariisin vuoden 1937 maailmannäyttelyyn

Arabian museo, Helsinki

Arkisto

“HISTORIA vanhoja lehtileikkeitä Fr. Nymanin muistelmat tehdasesitteitä”, kansio (HIS)

Kuvakokoelmat

Lehtileikekokoelmat (AML) (Kokoelman merkinnät voivat olla joskus vajanaisia, merkittynä voi olla esimerkiksi vain lehden nimi ja päivämäärä.)

“May we introduce” 1965, tiedotusmoniste

“May we introduce” 27th May 1968, tiedotusmoniste

Muona, Toini, tiedotteen käsikirjoitus, päivämätön

Toini Muonan luonnokset

“Toini Muona”, päivämätön tiedotusmoniste

Kokoelmat

Elinkeinoelämän keskusarkisto, Mikkeli

Ahlström Oy, Nuutajärven lasitehdas, arkisto

Myyntikokouspöytäkirjat

“Myyntikokous 23/1-64”

Nuutajärven tehtaan museo, Nuutajärvi

Kokoelmat

Suomen lasimuseo, Riihimäki

Arkisto

Riihimäen Lasi Oy Taidelasiuutuudet 18.8.1949

Riihimäen Lasi Oy Kristalli- ja taidelasit 15.3.1951

Riihimäen lasin pohjoismaiseen lasikilpailuun lähetetyt luonnokset

Kokoelmat

Taidekorkeakoulujen arkisto, Taideteollinen Korkeakoulu, Helsinki

Oppilastöistä koostuva diakokoelma

Taideteollisuus-Keskuskoulun matrikkelit

Taideteollisuusmuseo, Helsinki

Arkisto

Taideteollisuusmuseon lehtileikekokoelmat (TTM)

Kokoelmat

Kuva-arkisto

Taideteollisuusyhdistyksen arkisto, Helsinki

Taideteollisuusyhdistyksen päiväkirja 1933.

Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, Helsinki

Kalha, Harri 1990. Taidekeramiikka Suomessa 1920- ja 30-luvuilla. Pro gradu -tutkielma.

Kauppinen, Miina 1995. Suomi ja Milanon Triennalet 1930-luvulla. Pro gradu -tutkielma.

Kohtanen, Pirjo 1985. Keraamikko Toini Muona. Proseminaarityö.

Kumela, Marjut 1988 (gr). Kurt Ekholmin toiminta Arabiassa 1931-1948. Pro gradu -tutkielma.

Tervo, Tuija 1996 (gr). Michael Schilkinin keramiikkaveistokset Arabian taideosastolla 1936-1962. Taiteilijan ilmaisutavat sekä niiden suhde hänen toimintaympäristönsä ja taiteilija-asemansa muotoutumiseen. Pro gradu -tutkielma.

Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos, Jyväskylä

Kälviäinen, Mirja 1989. Greta-Lisa Jäderholm-Snellman. Arabian aika 1921-1937. Pro gradu -tutkielma.

Myllylä, Päivi 1996. Essi Renvallin kirjailijamuotokuvat. Pro gradu -tutkielma.

Tiihonen, Riitta-Liisa 1990. Keramiikkataiteilija Aune Siimes. Pro gradu -tutkielma.

## Suullisia tietoja antaneet

- Bergh, Erik, toiminut Turun taidemuseon intendenttinä, eläkkeellä, Turku. (puhelinhaastattelu)  
 Envalds, Paul, keraamikko, Helsinki.  
 Kallio, Kirsti, Toini Muonan sisarentytär, Helsinki.  
 Koivisto, Kaisa, Suomen lasimuseon amanuenssi, Riihimäki.  
 Kopisto, Sirkka, Museovirasto, Helsinki. (puhelinhaastattelu)  
 Oksala, Pellervo, yhteiskuntatieteiden lisensiaatti, toimi vanhassa Alvar Aalto -museossa, Helsinki.  
 (puhelinhaastattelu)  
 Pauloff, Marjatta, työskenteli Arabian tiedotusosastolla vuodesta 1963 lähtien, eläkkeellä, Helsinki.  
 Tynell, Helena, lasitaiteilija, Tuusula. (puhelinhaastattelu)

## Painetut lähteet ja kirjallisuus

(Joidenkin artikkeleiden perässä olevat lyhenteet viittaavat joko kirjoihin tai arkistoihin, joista artikkeli on löydetty)

- Aaltonen, Wäinö 1954. "Nykytaiteen ongelma: Vastaus". Arkkitehti nro 3-4. Helsinki. (LEM)  
 Aarnio, Rauha 1951. "Pro Arte Utili". Kuva nro 1. Helsinki.  
 Aav, Marianne - Kalin, Kaj 1986. Suomalainen muoto. Helsinki.  
 Aav, Marianne 1991 (a). "Taidelasia". Arttu Brummer. Taideteollisuuden tulisielu. Helsinki.  
 Aav, Marianne 1991 (b). "Unelma kauneudesta". Arttu Brummer. Taideteollisuuden tulisielu.  
 Helsinki.  
 Ahtola-Moorhouse, Leena 1990. "Kuvanveistotaide 1900-1950". Ars Suomen taide 5. Keuruu.  
 Ahtola-Moorhouse, Leena 1996. "Exotik, färger och detaljer. Michael Schilkins keramikreliefer i  
 anslutning till arkitektur." Michael Schilkin 1900-1962. Helsingfors.  
 "Alla XI Triennale di Milano". Domus novembre. Milano 1957.  
 Applied Art in Finland. Helsinki 1939.  
 Anker, Peter 1982. "Mid-century: Years of International Triumph". Scandinavian Modern Design  
 1880-1980. New Yourk.  
 Anttonen, Erkki 1990. "Taidegrafiikka 1895-1950". Ars Suomen taide 5. Keuruu.  
 Appelgren, Arne 1944. "Maisteri Arne Appelgren esittelee taideteollisuutta sodan aikana". Kotiliesi  
 nro 1. Helsinki.  
 Arabia, keraaminen suurteollisuus. Arkkitehti nro 7-8. Eripainos. Helsinki 1946. (HIS)

- “Arftan - and his orchestra”. Kuva nro 10. Helsinki 1953.
- Ars 69. Helsinki Kansainvälinen nykytaiteen näyttely. Helsinki 1969.
- Arts Décoratifs de la Finlande Actuelle. Helsinki 1938.
- Becker, Howard 1984. *Art Worlds*. Berkeley.
- Bierbauer, Virgil 1933. “Suomi Milanon näyttelyssä”. *Domus* nro 5. Helsinki.
- B.J. 1948. “Posliinia ennen ja nyt”. *Kaunis koti* nro 2. Helsinki.
- Blomstedt, Aulis 1955. “Taide-esine ja käyttöesine”. *Arkkitehti* nro 12. Helsinki.
- Blomstedt, Aulis 1957. “Abstrakteja tendenssejä nykyhetken taidekulttuurissa”. *Suomen Taide vuosikirja 1956-1957*. Helsinki.
- Blomstedt, Rafael 1927. “Suomen taideteollisuus ja Koristetaiteilijain Liitto Ornamo”. *Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja 1927*. Helsinki.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge.
- Bourdieu, Pierre 1993. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge.
- Brolin, Brent C. 1985. *Flight of Fancy. The Banishment and Return of Ornament*. London.
- Broude, Norma 1982. “Miriam Schapiro and 'Femmage': Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth Century Art”. *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York.
- Brummer, Arttu 1943. “Suomen käsityöstä ja taideteollisuudesta”. *Suomen taiteen vuosikirja*. Helsinki.
- Brummer, Arttu 1949. “Taideteollisuutemme taiteilijoita”. *Suomen koristetaidetta 13. vuosikirja*. Helsinki.
- Brummer, Arttu 1950. “Suomen Taideteollisuusyhdistys 75 vuotta”. *Kaunis koti* nro 4. Helsinki.
- Brummer, Arttu 1991. “Aikamme suuntauksia”. (Vuoden 1933 artikkelin uusintapainos.) Arttu Brummer. *Taideteollisuuden tulisielu*. Helsinki.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1925. “Taideteollisuusyhdistyksen riemujuhlanäyttely”. *Kotiteollisuus* nro 6. *Taideteollisuus. K.L. Ornamon joulujulkaisu*. Helsinki.
- BW 1948. “Taideteos ja aihe”. *Kaunis koti* nro 1a. Helsinki.
- Centralskolan för konstflit: Helsingfors. *Berättelse över skolans verksamhet 1928-1929*. Avgiven av rektor. Helsingfors.
- Cooke, Frederick 1986. *Glass. Twentieth-Century Design*. New York.
- “Da Karhula-Iittala, da Helsinki, da Oslo”. *Domus giugno*. Milano 1952.
- Dahlbäck Lutteman, Helena 1985 (a). “En Bakrund”. *Den Svenska Formen*. Uddevalla.
- Dahlbäck Lutteman, Helena 1985 (b). *Svensk 1900-tals keramik: stengods, porslin, flintgods*. Västerås.
- Decorative Art in Modern interiors 1966/7*. Moody, Ella (ed.). London 1966.
- Defries, A. 1938. *Purpose in Design. A Survey of the New Movement Seen in Studios and Factories and at the Exposition Internationale des Arts et Techniques Appliquées a la Vie Moderne Paris 1937*. Glasgow.
- Doschka, Roland 1985. “Picasso ceramics”. *Picasso keramik ceramics keramik ceramique*. s’Hertogenbosch: Museum Het Kruithuis.
- Eidelberg, Martin 1991 (a). “Alvar Aalto”. *Design 1935-65. What Modern Was*. New York.

- Eidelberg, Martin 1991 (b). "Biomorphic Modern". Design 1935-1965. What Modern Was. New York.
- Eidelberg, Martin 1991 (c). "Ettore Sottsass". Design 1935-1965. What Modern Was. New York.
- Eidelberg, Martin 1991 (d). "Salvatore Meli". Design 1935-1965. What Modern Was. New York.
- "Finlandia". Domus giugno. Milano 1951.
- Finnish Designers, Zilliacus, Benedict (toim.). Helsinki 1955.
- "Formes Scandinaves". Arkkitehti nro 12. Helsinki 1958.
- Fowler, Bridget 1997. Pierre Bourdieu and Cultural Theory. Critical Invections. Cambridge.
- Franck, Kaj 1951. "Taiteilija arvostelee taideteollisuusnäyttelyä". Kotiliesi nro 1. Helsinki.
- Franck, Kaj 1949. "Taideteollisuutemme esittäytyy". Kaunis koti nro 1. Helsinki.
- Hipeli, Mirja-Kaisa 1989. Friedl Kjellberg. Porvoo.
- Honour Hugh - Fleming, John 1992. Maailman taiteen historia. Helsinki.
- Hyvönen, Heikki 1983. Suomalaista keramiikkaa. Porvoo.
- Hyvönen, Heikki 1994. "Lyhyt katsaus kiinalaiseen posliiniin". Kiinalaista keramiikkaa. Thomax-kokoelma. Turku.
- Hård af Segerstad, Ulf 1957. "Elfte Triennalen i Milano". Form Svenska Slöjdföreningen nro 6/7. Stockholm.
- Hård af Segerstad, Ulf 1968. Finskt konsthantverk. Stockholm.
- Ivalo, Ellinor 1924. "Taideteollisuusyhdistyksen näyttely". Kotiliesi tammikuun toinen numero. Helsinki.
- Jii-Jii 1952. "Italialaisen inspiraation alkulähteistä". Taiteen maailma nro 3. Helsinki.
- Kalha, Harri 1992. "Pioneers - Ideals and their Application. Studio Pottery in Finland". Scandinavian Journal Of Design History volume 2. Copenhagen.
- Kalha, Harri 1993. "Modernismin klassinen kieli: itä-aasialaiset vaikutteet ja Suomen keramiikka taide 1900-1960". Kultaa, Mirhamia: 10 kirjoitusta taidehistoriasta. Helsinki.
- Kalha, Harri 1994. "Taideteollisuuden arkea ja unelmia - Arabian 1950-luku". Sankaruus ja arki - Suomen 50-luvun miljö. Helsinki.
- Kalha, Harri 1996 (a). "A.W. Finchin aika 1902-1930". Ruukuntekijästä multimediatäiteilijään. Suomalaisen keraamikon ammatillinen ja taiteellinen identiteetti 1902-1995. Helsinki.
- Kalha, Harri 1996 (b). "Elsa Eleniuksen aika 1930-1962". Ruukuntekijästä multimediatäiteilijään. Suomalaisen keraamikon ammatillinen ja taiteellinen identiteetti 1902- 1995. Helsinki.
- Kalha, Harri 1996 (c). "Keramikkonstnär". Michael Schilkin 1900-1962. Helsinki.
- Kalha, Harri 1996 (d). "Lopuksi". Ruukuntekijästä multimediatäiteilijään. Suomalaisen keraamikon ammatillinen ja taiteellinen identiteetti 1902-1995. Helsinki.
- Kalha, Harri 1997. Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit. Helsinki. (MMP)
- Kalin, Kaj 1986. Sarpaneva. Keuruu.
- Kaplan, Wendy 1991. "The Arts and Crafts Movement on the Continent". The Arts and Crafts Movement. London.

- Keinänen, Timo 1988. Alvar ja Aino Aalto lasin muotoilijoina: Näyttely Iittalan lasimuseossa 28.4.1988 alkaen. Iittala.
- “Kieriväinen: Ornamo jakoi stipendejä”. Kaunis koti nro 1. Helsinki 1971.
- “Kieriväinen: Punasavea”. Kaunis koti nro 8. Helsinki 1968.
- Kirkham, Pat 1989. “’If you have no sons’: Furniture-making in Britain”. A View from the Interior. Feminism, Women and Design. London.
- Koivisto, Kaisa 1993. “Maailma löytää lasikylän”. Nuutajärvi 200 vuotta suomalaista lasia. 200 Years of Finnish Glass. Tampere.
- Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja 1927. Helsinki 1927.
- K.N. 1955. “Herkkyyttä ja voimaa”. Kaunis koti nro 1. Helsinki.
- Krebs, Nathalie 1945. Arabias utställning på NK. Stockholm. (HIS)
- Kruskopf, Erik 1989. Suomen taideteollisuus. Porvoo.
- Kumela, Marjut 1987. “Koriste-esineitä”. Arabia. Helsinki.
- Kumela, Marjut 1988. Toini Muona Arabia 1931-1970. Helsinki.
- Kumela, Marjut (Anderberg, Rolf) 1993. Kurt Ekholm Arabia 1931-1948. Helsinki.
- Kumela, Marjut 1994. “Kiinalaisia piirteitä Arabian keramiikassa”. Kiinalaista keramiikkaa. Thomax kokoelma. Turku.
- Kämäräinen, Eija 1995. Suomen taiteen klassikot. Porvoo.
- “Kärkevä: Näyttelykierros”. Kaunis koti nro 6. Helsinki 1963.
- “La Finlandia alla X Triennale”. Domus novembre. Milano 1954.
- Laurén, Tamara 1935. “Keramiikkaa kodin sisustukseen sovellettuna”. Kotiliesi nro 2. Helsinki.
- Leppänen, Helena 1996. “Kyllikki Salmenhaaran aika 1963-1981”. Ruukuntekijästä multimediatäiteilijään. Suomalaisen keraamikon ammatillinen ja taiteellinen identiteetti 1902-1995. Helsinki.
- Lindberg, Carolus 1927. Koristetaide. Porvoo.
- Lindgren, Liisa 1996. Elävä muoto. Traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa. Helsinki. (LEM)
- Lloyd Jones, Peter 1991. Taste Today. The Role of Appreciation in Consumerism and Design. Oxford.
- Lundgren, Tyra 1946. Lera och eld. Ett keramiskt vagabondage i Europa. Stockholm.
- “Luominen”. Kuva nro 2. Helsinki 1954.
- “Maallikko katselee taideteollisuusnäyttelyä”. Omin käsin nro 1. Helsinki 1949.
- “Mainos”. Kaunis koti nro 1. Helsinki 1955.
- “Mainos”. Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja 1927. Helsinki 1927.
- “Mainos”. Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo Konstindustriförbundet i Finland 12. vuosikirja. Helsinki 1945.
- Marcetta 1949. “Taideteollisuutta ja ateljeerinäyttelyitä”. Taiteen maailma nro 1. Helsinki.
- Matiskainen, Heikki 1994. Suomalaisen lasin historia. Riihimäki.
- Maunula, Leena 1990. “Taideteollisuuden funktionalismin synty 1910-1940”. Ars Suomen taide 5. Keuruu.
- Medley, Margaret 1989 (ens. painos 1976). The Chinese Potter. A Practical History of Chinese Ceramics. Oxford.



- M.O. 1933. "Uutta taideteollisuutta". Kotiliesi nro 1. Helsinki.
- Moi, Toril 1991. "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture". *New Literary History* 22. Charlottesville.
- Nyberg, Annika 1991. "Opettaja". Arttu Brummer. Taideteollisuuden tulisielu. Helsinki.
- Pajamies, Esko 1963. "Taideteollisuudesta teollisuustaitteisiin". *Arkkitehti* nro 6. Helsinki.
- Peltonen, Jarno 1991. "Taideteollisuusmuseon intendentti". Arttu Brummer. Taideteollisuuden tulisielu. Helsinki.
- Priha, Päikki 1991. Pyhä kaunistus. Kirkkoteistiilit Suomen Käsiyön Ystävien toiminnassa 1904-1950. Jyväskylä.
- R.B.[Rafael Blomstedt] 1932. "Taideteollisuusnäyttely". *Arkkitehti* nro 12. Helsinki.
- R.B.[Rafael Blomstedt] 1944. "Birger Kaipiaisen ja Toini Muonan keramiikkanäyttely". *Arkkitehti* nro 10. Helsinki.
- Renoir, Jean 1985 (2. painos). Renoir, isäni. Helsinki.
- "Riihimäen lasi Oy kutsuu Suomen, Ruotsin, Tanskan ja Norjan taiteilijoita ottamaan osaa piirustus kilpailuun uusien lasimallien aikaansaamiseksi tehtaan tuotantoa varten". *Arkkitehti* nro 10-11. Helsinki 1948.
- Rothschild, Henry W. 1960. "British Potters Today:1". Studio May. London.
- Sievänen, Ritva 1968. "Lasin uusi ilme". *Kaunis koti* nro 1. Helsinki.
- Sirelius U.T. 1924. Suomen ryijyt. Tekstiilihistoriallinen tutkimus. Helsinki.
- Smeds, Kerstin 1993. "The Image of Finland at the World Exhibitions 1900-1992". the Finland pavilions. Finland at the Universal Expositions 1900-1992. Tampere.
- Strengell, Gustaf 1935. "Taideteollisuutemme vuosikatselmus". Kotiliesi nro 1. Helsinki.
- Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja II. Helsinki 1927.
- Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo vuosikirja VI. Helsinki 1933.
- Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 8.vuosikirja. Helsinki 1936.
- Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 9.vuosikirja. Helsinki 1937.
- Suomen Koristetaiteilijain Liitto Ornamo 10.vuosikirja. Helsinki 1938.
- Suomen Taideteollisuusyhdistyksen vuosikirja 1964. Helsinki.
- Suomen Taideteollisuusyhdistys 100-vuotisnäyttely 1875-1975. Helsinki 1975.
- "Suomi Pariisin maailmannäyttelyssä". *Arkkitehti* nro 9. Helsinki 1937.
- Supinen, Marja 1993. A.B. Iris. Suuri Yritys. Sulkava.
- Taide ja työ. Finnish Designers of Today. Savi lanka lasi suomalaisen taiteilijan kädessä, Mäki, Oili (toim.). Porvoo 1954.
- "Taideosasto - kukka isä Arabian napinlävessä Toini Muona". *Saviseppo* nro 3. Helsinki 1948.
- "Taideteollisuusnäyttely". *Kaunis koti* nro 1. Helsinki 1948.
- "Taiteellisuus ja käytännöllisyys kohtaavat kodissa". Kotiliesi jouluku. Helsinki 1946.
- "Tavallinen perheenemäntä: Löytöni taideteollisuusnäyttelystä". Kotiliesi jouluku. Helsinki 1937.
- Tervo, Tuija 1996. "Ett oändligt ymighetshorn av olika uttrycksätt". Michael Schilkin 1900-1962. Helsingfors.
- Tiainen, Jouko 1994. "Kiinalaisen keramiikan esteettiset arvot". Kiinalaista keramiikkaa Thomax kokoelma. Turku.
- Tikkanen, Birgitta 1950. "Maallikko taideteollisuusnäyttelyssä". *Kaunis koti* nro 1. Helsinki.

Toikka-Karvonen, Annikki 1971. Ryijy. Helsinki.

“Yleinen taideteollisuusnäyttely - tarpeettomaksi käynyt traditio?” Kaunis koti nro 6. Helsinki 1963.

Wilson, Richard Guy, 1986. “Machine Aesthetics”. The Machine Age in America 1918-1941. New York.

Zilliacus, Benedict 1961. “Suomen käyttötaide”. Kotien käyttötaidetta. Pohjoismainen taidekäsityö ja taideteollisuus. Porvoo.

Zolberg, Vera L. 1990. Constructing a Sociology of the Arts. Cambridge.

Ålander, Kyösti 1953. “Taideteollisuusnäyttely 1953”. Arkkitehti nro 12. Helsinki.

### Sanomalehtiartikkelit

A. Jura. “Yleinen taideteollisuusnäyttely Taidehallissa I Tehdastaide”. Helsingin Sanomat 1.12.1935.

Arosilta, Liisa. “Pönkkä verannalle ja hyvästit kesätuvalle”. Savon Sanomat 29.8.1971. (TTM)

Brummer, Arttu. “Toini Muonas och Birger Kaipiaens utställning”. Hufvudstadsbladet 8.11.1944. (MMP)

E.P. [Eila Pajastie].”Skulptur från Paris i Konsthallen”. Nya Pressen 1.10.1955. (LEM)

E.R. -t [Edmund Richter]. “Kaunista keramiikkaa”. Helsingin Sanomat 6.11.1944.

E.R. -r [Edmund Richter]. “Maanpuolustusnäyttely avattu”. Helsingin Sanomat 5.11.1939.

Falck, Ole. “Keramik smeksam för ögat”. Hufvudstadsbladet 22.5.1970. (TTM)

H.H.H. “Toini Muonan taidekeramiikkinäyttely”. Helsingin Sanomat 16.11.1932.

“I 40 år har Toini Muona gjort keramik - och ändå har glass stått hennes hjärtä närmast”. Nya Pressen 14.5.1970. (TTM)

K.N. [Kerttu Niilonen]. “Toini Muona 50-vuotias”. Uusi Suomi 19.11.1954.

Koponen, Kyösti. “Shaahittaren hovihankkija viettää lomaa Leppävirralla”. Warkauden lehti 4.7.1970. (AML)

Laine, Osmo. “Taideteollisuuden huippu”. Turun Sanomat 16.8.1970. (AML)

Laine, Osmo. “Toini Muona”. Turun Sanomat 30.5.1970. (TTM)

Maunula, Leena. “Saven taide elämäntyönä”. Helsingin Sanomat 26.8.1988.

Maunula, Leena. “Suomen taideteollisuus kerskailutavaraa keikareille”. Helsingin Sanomat 11.7.1967.(AML)

Marianna. “Taideteollisuutemme juhlaparaati alkoi”. Helsingin Sanomat 26.11.1950.

Merja. “Taideteollisuusnäyttely”. Helsingin Sanomat 17.11.1946.

Niilonen, Kerttu. “Menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta 50-vuotiaan Ornamon juhlanäyttelyssä”. Uusi Suomi 27.9.1961. (AML)

Niilonen, Kerttu. “Mustaa, valkoista ja platinaa”. Uusi Suomi 15.5.1970. (TTM)

N.J-u-r-o. “Taideteollisuusnäyttely Taidehallissa II taidekäsityö”. Helsingin Sanomat 8.12.1935.

O.L. “Keramiikkaa ja kuvakudosta”. Turun Sanomat 20.10.1957.

O.O. -n. “Keramiikkanäyttely Toini Muona ja Birger Kaipiainen”. Uusi Suomi 8.11.1944.

- Parko, Severi. "Taideteollisuuden juhlanäyttely". Suomen Sosiaalidemokraatti 30.9.1961.
- Petronius. "Taideteollisuusnäyttely Taidehallissa". Helsingin Sanomat 4.11.1934.
- "Prof. A.W. Finch avaa tänään näyttelyn". Helsingin Sanomat 9.11.1929.
- P -s. [Petronius?]. "Taideteollisuusnäyttely Taidehallissa". Helsingin Sanomat 19.11.1933.
- Rebecka. "Finska keramikens kring en korridor". Dagens Nyheter 21.10.1962. (AML)
- Riitta. "Arabia lähettää Pariisiin näyttelyyn puolentoistasataa taideteollisuusesinettä". Helsingin Sanomat 7.3.1937.
- Riitta. "Taideteollisuusnäyttely". Helsingin Sanomat 1.12.1943.
- Riitta. "Taideteollisuusnäyttely avattiin eilen edustavan kutsuvierasjoukon läsnäollessa". Helsingin Sanomat 15.11.1936.
- Riitta. "Taidetta Taidehallissa jälleen salin täydeltä". Helsingin Sanomat 21.11.1937.
- Saarikivi, Sakari. "Michael Schilkin". Helsingin Sanomat 22.11.1952.
- "Sotamuistonäyttely" (mainos). Helsingin Sanomat 19.10.1941.
- "Suomen taideteollisuusyhdistyksen vuosinäyttely ja arpajaiset". Helsingin Sanomat 14.10.1926. Stockholmstidningen 24.9.1958. (AML)
- "Taideteollisuusnäyttely". Uusi Suomi 16.11.1947.
- "Taideteollisuusnäyttely avattiin eilen". Uusi Suomi 5.12.1953.
- "Taideteollisuusnäyttely avattiin eilen Taidehallissa". Helsingin Sanomat 28.11.1948.
- "Taideteollisuusnäyttely avattiin eilen Taidehallissa". Uusi Suomi 15.11.1936.
- "Taiteilijat avustavat sisarkodin syntyä". Helsingin Sanomat 21.11.1952.
- Toikka-Karvonen, Annikki. "Taideteollisuusyhdistyksen 80-vuotisnäyttely". Helsingin Sanomat 18.11.1955.
- "Toini Muonan keramiikkanäyttely". Uusi Suomi 17.11.1932.