

**TILKKUTYÖT TAITEENA SOVELLUS
ITTENIN VÄRIRINNASTUKSIIN**

**Pro gradu –tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taidekasvatus
Kevät 2000
Ulla Meskanen**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta
HUMANISTINEN

Laitos
TAIDEKASVATUS

Tekijä
ULLA MESKANEN

Työn nimi
TILKKUTYÖT TAITEENA SOVELLUS ITTENIN VÄRIRINNASTUKSIIN

Oppiaine
TAIDEKASVATUS

Työn laji
PRO GRADU

Aika
KEVÄT 2000

Sivumäärä
102

TIIVISTELMÄ – ABSTRACT

Tutkimukseni käsittelee Johannes Ittenin väririnnastuksia, jotka olen soveltanut tilkkutöihin. Kankaat sisältävät aina jotain väriä ja ovat siten luonnollinen materiaali väritarkasteluille. Rinnastettavat kangaspalat rakentuvat perinteisesti käsityötekniikassa tilkkutyökokonaisuudeksi.

Tutkimukseni taustalle otan käsityön uudet yhteydet Weimarin aikaisessa Bauhaussa, jossa Johannes Itten oli ollut opettajana. Käsityön muutos kohti taiteen kenttää alkoi varsinaisesti vasta 1960-luvulla. Materiaalinen vapaus ja kokeilevat taiteet ottivat perinteiset käsityömuodot ilmaisun välineiksi. Näin myös tilkkutyö nousi sängyltä seinälle ja varsinkin feministisen taiteen ilmaisuksi.

Kulttuurimme ja yhteiskuntamme muutoksen myötä laajenee myös käsityön käsite. Vien tutkimuksessani käsityötä, tilkkutyötä, kohti taiteen arvoja ja määritelmiä. Tilkkutaiteen ymmärtämiseen sopivat myös nykytaiteen tarkastelutavat. Niin myös taidekasvatus on alkanut käyttää tilkkutöitä erilaisten asioiden esittämiseen ja luovaan itseilmaisuun.

Johannes Ittenin materiaali- ja teksturiopetus oli luova prosessi, jossa käsityömateriaalit, kuten kankaat, saivat toimia opetusvälineenä. Itten ei kuitenkaan käyttänyt kankaita väriopetuksessa, vaan hän perusti väririnnastukset puhtaiden värien maalaamiseen. Olenkin lähtenyt työssäni kokeilemaan kankaiden mahdollisuutta osoittaa väririnnastusten luonteita ja ilmiöitä. Valmistamani tilkkutyöt havainnollistavat väriopetusta ja Ittenin väririnnastuksia. Kankaisten tilkkutöiden kautta pohdin väririnnastusten ominaisuuksia ja luonteita. Mielenkiintoisella tavalla yhdistyvät näin tilkkutaide ja taidekasvatuksellinen toiminta.

Asiasanat TILKKUTYÖ, ITTENIN VÄRIOPPI, TILKKUTAIDE
Säilytyspaikka TAIDEKASVATUKSEN LAITOS

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO

2. BAUHAUS –KOULUSTA LÄHTENEET KÄSITYÖN UUDET YHTEYDET

Ittenin aikainen Bauhaus käsityön ja taiteen yhdistäjänä	5
Käsityön mahdollisuus muuttua taiteeksi	12
Käsityksiä taidekäsityöstä	18

3. TILKKUTYÖ NYKYTAITEEN ILMAISUSSA

Käsityön luova prosessi ja taiteen vaatimukset	23
Tilkkutäkki taidekokemuksena ja abstraktina esityksenä	31
Tilkkutyö kantaaottavana taiteena	35
Ruma nykytaide vai kaunis tilkkutäkki	40
Tilkkujen intertekstuaalisuus	43

4. JOHANNES ITTEN JA TEKSTIILIT TAITEEN MATERIAALINA

Lähtökohtana Ittenin materiaali- ja tekstuuriopetus	46
Kankaat taiteilijan väripaletina	53

5. ITTENIN VÄRIRINNASTUKSET TILKKUTAITEEN ILMAISUSSA

Värien ominaisuudet	61
Värisävyjen rinnastus	61
Vaalea- ja tummarinnastus	65
Värien vaikutelmia ja tunnelmia	70
Kylmä-lämmin –rinnastus	71
Vastaväririnnastus	74
Kylläisyysrinnastus	76
Samanaikaisuusrinnastus	80
Värien ulottuvuuksia tilassa ja valossa	82

6. PÄÄTÄNTÄ

KUVAT 1. – 13.

LÄHDEKIRJALLISUUS

1. JOHDANTO

Värit ovat kankaissa ne minua kiinnostava ja kiehtova ominaisuus, joka laittaa mielikuvituksen ja luovuuden liikkeelle. Tekstiilien sisältämät väritunnelmat asettavat haasteen yhdistellä lisää muita kankaisia materiaaleja ja rakentaa niistä yhtenäinen ja persoonallinen kokonaisuus. Tällaista kangaspaloista ommeltua kokonaisuutta kutsutaan arkisesti vain tilkkutyöksi. Kankaiden yhdistelmissä niiden värit muuttuvat ja muodostavat lisää uusia merkityksiä ja tunnelmia. Värimuutoksien selittäminen ja havainnollistaminen tilkkutyöopetuksessa, johti minut etsimään väriteorioita ja soveltamaan niitä omaan materiaaliini, kankaisiin. Tähän sopi Johannes Ittenin väriteoria, joka korostaa värien näkemistä ja ymmärtämistä taiteilijan itseilmaisuuksiin johtavana toimintana.

Viime vuosisadan alussa perustettiin Bauhaus -koulu Weimarin Saksaan. Sen aloitusmanifesti antoi ymmärtää koulun tavoitteiden olevan yhdistää käsityö ja taide. Johannes Ittenistä tuli yksi sen merkittävimmistä opettajista ja esikurssijärjestelmän suunnittelijoista. Esikursseihin kuului myös väriteoria, jonka persoonallisena opettajana ja väriopetuksen kehittäjänä toimi Johannes Itten. Hän pohti värejä rinnastuksina, joiden avulla ymmärrettäisiin värien aineellisen tarkastelun lisäksi myös niiden ilmaisullinen ulottuvuus. Johannes Ittenin opetuksen tavoitteet olivat persoonallisessa itseilmaisussa ja subjektiivisessa havainnoinnissa. Hänen opetusmenetelmänsä perustuivat erilaisille rinnastuksille, joissa opittiin vastakohtaparien avulla havaitsemaan materiaalisia vaikutelmia, esimerkiksi tekstuurisista pintavaikutelmista. Kankaisten tilkkupalojen kollaasit olivatkin yksi Bauhausin pedagoginen keino etsiä uusia yhteyksiä ja luoda materiaalista muutosta taiteeseen. Bauhausin merkitys on tässä työssäni olla lähtökohtana Johannes Ittenin itseilmaisulliseen opetukseen ja väriteorian kehittymiseen.

Taiteen modernismi ja Bauhausin perintönä vaikuttaneet taideteolliset suuntaukset ilmenivät pitkään taiteen valtakulttuurissa. Käsityön esiinnousu tapahtuikin vasta 1960-luvulla. Ittenin opetus oli alkua käsityön muutokselle kohti taiteellista ja persoonallista itseilmaisua. Perinteiseksi ajatellun käsityön funktionaalinen muutos kuitenkin keskeytyi ja käsityöstä tuli vain menetelmä taideteollisuuden kokeiluille. Taiteen uusien aiheiden etsintä ja yksilöllisyyttä korostanut ajattelutapa 1960-luvulla nosti esiin

perinteiset käsityötavat kertomaan elämästä. Silloin alkanut taiteen kokeilevien materiaalien ja tekniikoiden aikakausi oli jälleen täynnä vapaata ja voimakasta itseilmaisua. Nykyinen postmoderni aika käsittelee laajemmalla tasolla monia eri aihealueita, kuten tilkkutöitäkin. Nykyaikaisen ilmaisussa tilkkutyöt saavat monenlaisia yhteyksiä niin yhteiskunnallisena, ajallisena kuin kulttuurisenaakin ilmiönä. Tilkkutyöt puhuttelevat yleisöä merkitysten kuvaajina ja viestien välittäjinä monin eri tavoin. Tilkkutaide käyttää hyväkseen materiaalista kierrätystä, muistojen keräämistä ja usein naisten elämästä kertovia asioita. Ne rakentuvat arkisista materiaaleista, kankaista, tekstiileistä. Samalla ne välittävät tekijänsä yksilöllistä näkemystä ja kerrontaa eri aiheista ja asioista. Väreillä on oma merkityksensä ja näkökulmansa aiheiden käsittelyssä. Nykyaikaiset eivät puhu tilkkutyön merkityksistä kuitenkaan värien näkökulmasta, vaan ottavat tarkasteluun tilkkutyöhön ladatut viestit, muistot, merkitykset. Tilkkutyöt nähdään yksilöllisenä ilmaisuna ja persoonallisena tuotoksena tai tietyn yhteisön toiminnallisena muotona. Käsityökasvatuksella ja taidekasvatuksella on käytössä niitä samoja käsityöllisiä menetelmiä, mutta niiden toimintatavoitteet ovat monella tavoin erilaiset. Tilkkutyöt ovat laajentuneet niin taiteeksi kuin taiteentutkimuksen kohteeksi.

Taiteen uudet arvot ja yhteiskunta kritiikki nostivat esiin ”toiseuden” eli vallitsevasta kulttuurista poikkeavat ryhmät ja sukupuolikysymyksen. Yhdysvalloissa feministinen koulukunta otti lähinnä naisten harrastamat käsityöt yhdeksi taiteen keinokseen soveltaen niitä omiin merkityksiinsä ja päämääriinsä. Tällöin myös tilkkutyöt saivat taiteellisen huomion osakseen, mikä ulottui aina kansanperinnepeittoihin asti. Tilkkutyöt tulivat vahvasti esiin tulkitsemaan niitä naistaiteilijoiden tuntoja monikerroksisen merkitystaustansa vuoksi. Tilkkutyöt ovat olleet erityisesti amerikkalaisten naisten harjoittamaa yhteisöllistä ja perinteistä käsityötoimintaa. Tutkimukseni aiheen takia, niin käsityön kuin tilkkutyön, en ole voinut välttää naisnäkökulmasta eri asioiden yhteydessä.

Lähdemateriaalit ja kirjallisuus käsittelevät tilkkutöitä tai tilkkutaidetta lähes ainoastaan naisten tekemänä taiteena. Osittain tämä johtuu siitä, että tutkijat sekä artikkelien kirjoittajat ovat olleet naisia, eikä tilkkutaidetta ole pohdittu kovinkaan paljon muusta näkökulmasta kuin naisten harjoittamana käsityönä. Myöskään taidehistoriallisessa mielessä tilkkutyöt eivät ole nousseet selkeästi tarkastelun

kohteeksi, vaan ne ovat usein marginaalisesti mukana, kuten tullaan huomaamaan. Suomalaiset tutkijat, joiden käsityöteoreettisia pohdintoja olen käyttänyt lähteinä, ottavat esiin käsityössä tapahtuneita muutoksia. Heidän tutkimukset kuvaavat käsityötä yleisellä tasolla määritellen sen taiteellisuutta ja siihen sisältyviä käsitteellisiä seikkoja. Tilkkutyö toimii tässä yhdistävänä ajatuksena liittäen Ittenin harjoittaman ilmaisullisen väriopetuksen ja käsityön luovuutta korostavan toiminnan yhteen. Tutkimuksessani käytettyjä tilkkutaiteen esimerkkejä on ollut esillä nykytaiteen näkökulmasta kootuissa näyttelyissä meillä Suomessa vuosina 1990 – 1997. Lisäksi olen käyttänyt lähteenä myös internetsivuilla eli nettigallerioissa sekä tekstiilitaiteenjulkaisuissa olleita kuvia ja artikkeleita.

Tilkkutaiteen (contemporary quilt) käsite ei ole itsestäänselvyys, vaikka tilkkutyöt sekoittavat eri materiaaleja ja luovat niillä merkityksiä nykytaiteen tapaan. Käsityön muutos kohti taiteen kenttää on hyvin monien asiakokonaisuuksien vyyhti. Johtaakseni tutkimuksen käytännön aiheen, tilkkutyön (quilt, patchwork), kohti taiteen näkökulmaa ja osaksi nykytaiteen ilmaisua, minun on tuotava esiin taiteelliseksi katsotun käsityön määritelmiä. Käsityön käsite ja sen prosessit näkyvät ajassa tapahtuvana käsitysten muutoksena. Perinteisiä käsityömenetelmiä käyttäneet taideteokset (fiberart, craft) ymmärretään niin kokeilevien kuin soveltavien taiteiden alueelle. Käsitteiden esiin tuominen tässä yhteydessä laajentaa suomenkielistä tilkkutyö-sanaa ja sen ymmärtämistä taiteen yhteyteen. Tutkimukseni esittää tilkkutyön yhtenä nykytaiteen ilmaisullisena tapana ja taidekasvatuksen toiminnallisena keinona. Käsityölle on siis löydettävä muitakin olemassaolon määreitä kuin perinteisesti asetettuja arvoja ja kulttuurisia näkemyksiä. Yleiset käsityölliset toimintatavat ovat paljolti kiinni traditionaalisesti määriteltyissä säännöissä ja tavalliselle käsityölle mielletyissä käyttöfunktioissa. Käsityön toiminta ja muodot on nähtävä vain yksinkertaisesti yhtenä luovana prosessina, jossa tekijä voi toteuttaa itseään kohti taiteellisestikin asetettuja päämääriä. Käsityölle tavallisesti kuviteltu käytännöllisen tuotteen määritelmä voi olla mukana yhtenä osana työskentelyä, mutta se ei määritä varsinaisesti luovaa käsityöprosessia ja sen suuntaa. Tilkkutyö voi olla peittona hyvinkin persoonallinen, moderni ja abstrakti esitys tai mielipiteitä esittävä seinävaate.

Tutkimukseni tarkoitus on käsitellä Johannes Ittenin väriteorian seitsemää väririnnastusta tilkkutaiteen näkökulmasta. Johannes Ittenin väririnnastukset perustuvat samanlaiseen värien ymmärtämiseen niiden ominaisuuksista ja havaitsemiseen muuttuvista väriyhdistelmistä kuin tilkkutöiden tekeminen. Tilkkutyöt rakentuvat värillisten kangaspalojen yhtenäisestä kokonaisuudesta. Materiaalina tekstiilit, kankaat, joiden kudottu tekstuuri on käsin kosketeltavaa, sisältävät aina jotain väriä ja värisävyjä. Kankainen materiaali luo värien voimalla tunnelmia sekä muistikuvia tekijälleen, joista syntyy hänen oma ilmaisullinen tapaansa kuvata asioita tilkkutyöhön. Tilkkutyöt ovat tässä värioppia soveltava luova käsityömenetelmä, joka kokeilee ja etsii väririnnastusten ilmiöitä itseilmaisun välineeksi tilkkutaiteeseen. Väitän, että tilkkutyöt ovat yhtäläillä väriabstraktisia geometrinen muotojen sommitelmia kuin viime vuosisadan alun modernit maalaukset tai Bauhausin tekstuuriset kollaasiharjoitukset. Värit olivat silloin voimakkaasti mukana taiteen pelkistetyissä esteettisissä esityksissä. Olen liittänyt tutkimukseen kankaisista materiaaleista valmistettuja tilkkutöitäni, joissa pohdin väririnnastusten toimivuutta ja havainnollisuutta. Tutkimuksen tavoitteena on löytää toisenlainen näkökulma väri-ilmaisullisiin kokemuksiin, jossa kankaat olisivat se käytännön konkreettinen värimateriaali.

2. BAUHAUS –KOULUSTA LÄHTENEET KÄSITYÖN UUDET YHTEYDET

Moderni aika 1900-luvun alussa toi tullessaan kaikkialle teollisuuden ja koneiden valtakunnan. Käsityö oli siihen asti ollut varsin perinteisillä linjoilla: kaikki tehtiin yksilöllisesti ja käsin. Viime vuosisadan vaihteessa englantilainen Arts & crafts –liike suhtautui käsityöhön varsin perinteisin ja nostalgisin ajatuksin. Hieman myöhemmin Saksaan perustettu Bauhaus –koulu (1919 – 1933) lupasi manifestissään yhdistää taiteen ja käsityön. Bauhausin piirissä onnistuttiin aluksi luomaan ympäristö, jonka atmosfääri innosti ja rohkaisi opiskelijoita persoonalliseen ilmaisuun.¹ Koulun taidekasvatukselliset keinot yhteisen päämäärän toteutumiseksi olivat halu kokeilla uusia materiaaleja. Se johti käsityön ja taiteen muutoksiin vuosisadan alussa. Bauhausin monet ongelmat sekä vaihtuneet opetussuuntaukset ovat antaneet vaikutteita juuri taidekasvatuksen instituutioon tällä vuosisadalla.² Lähtösysteysi käsityön funktionaaliseen muutokseen alkoi Weimarin Bauhausta. Johannes Ittenin aloittama opetus itseilmaisulliseen toimintaan ja persoonalliseen tuotokseen tähtäävillä esikursseilla yhdisti uudella tavalla käsityön ja taiteen. Käsityö lainasi tekniikoita ja materiaaleja opetuksenvälineeksi kehittämään uusia ajatuksia taiteeseen.

Käsityön hyväksyminen itsenäisenä työtapana kokeilevien taiteiden kentälle tapahtui vasta 1950-luvun jälkeen. Esimerkkinä tästä on naisten valmistamien tilkkuteosten hyväksyminen mukaan taidenäyttelyihin. Näkökulma käsityön muutoksen tarkastelussa on kohdennettu niihin yhteyksiin, jotka vievät käsityötä kohti taiteellista ja esteettistä esitystä.

ITTENIN AIKAINEN BAUHAUS KÄSITYÖN JA TAITEEN YHDISTÄJÄNÄ

Ensimmäinen maailmansota oli sekoittanut Eurooppaa ja tuli aika uudistuksille kohti parempaa tulevaisuutta. Walter Gropius saattoi nyt toteuttaa unelmansa ja perustaa valtiollisen Bauhaus -koulun Weimarin Saksaan entisen taidekäsityökoulun tiloihin.

¹ Welge 1993, 58.

² Usvamaa-Routila 1989, 14.

Hänen ajatuksensa oli yhdistää taiteet ja käsityö yhtenäiseksi taideteollisuutta tukevaksi koulutukseksi mutta eri pohjalta kuin Art & crafts -liike oli tehnyt Englannissa³. Hän julisti avausmanifestissaan idean Bauhausista uutena, taiteellisena järjestyksenä, jossa eri taiteenlajit yhteistyössä rakentaisivat tulevaisuuden talon.⁴

”Architekten, Bildhauer, Mahler, wir alle müssen zum Handwerk zurück....Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerks...Bilden wir also eine Zunft der Handwerker....

Arkkitehdit, kuvanveistäjät ja maalarit! Meidän kaikkien on palattava takaisin käsityön pariin.... Ei ole olemuksellista eroa taiteilijan ja käsityöläisen välillä. Taiteilija on vain käsityöläisen huipentuma...luokaamme uusi käsityöläisten ammattikunta.”⁵

Walter Gropiuksen manifestissaan julistamat teesit voidaan ymmärtää laajempaan kokonaisuutena. Nykyisin teesit käsitettäisiin sellaisena esteettisenä ympäristönä, joka syntyy käsityötaidon osaamisen kautta. Bauhausin koko taidekasvatusmenetelmän peruskategoria perustui käsityön kautta rakennetun esteettisen kokonaisuuden luomiseen eli yhteiseen päämäärään, ”suureen rakennukseen”. Tällaista ideaa, joka sitoisi taideopetuksen teoreettiseen ja samalla konkreettiseen käytännön työpajaan, ei oltu aiemmin yhdistetty samassa koulutuksessa.⁶ Tästä syntyi myös monenlaisia käytännön ongelmia. Walter Gropiuksen kollektiivisen päämäärän toteuttamiseksi oli löydettävä sopivia ja samalla myös päteviä alanopettajia. Käsityöopettajat olivat liian sidoksissa perinteisiin opetusmenetelmiin. Toisaalta myöskään taiteilijat eivät olleet suuntautuneita opettajiksi. Gropius oli kuullut Johannes Ittenin opetuksesta ja kutsui hänet opettajaksi Bauhausiin alkaneena vuonna 1919. Weimarissa alkaneen koulutuksen yleisestä esikurssiopetuksesta ja taideteoreettisesta opetuksesta huolehtivat nuoret taiteilijat eli muodonmestarit. Käsityön tekninen opetus kuului puolestaan käsityöalojenopettajille eli heistä tuli *työpajojen* mestareita.⁷ Opetus toimi näin kaksoisopetuksena, jonka piti olla myös luovaa yhteistyötä opettajien sekä oppilaiden välillä. Itten toimi muodonmestarina

³ Art & crafts –liikkeen perustavoitteet olivat ”korkealaatuisessa käsityössä ja kaikkien tuotteiden samanaikaisesti esteettisessä ja ekonomisessa suunnittelussa.” Usvamaa-Routila 1989, 23.

⁴ Weltge 1993, 16.

⁵ Usvamaa-Routila 1989, 7.

⁶ Ibid. 15 – 28.

⁷ Wingler 1969, 32 - 33.

sekä kudontatyöpajan virallistumisen jälkeen sen vastaavana mestarina vuosina 1921 - 1923.⁸

Bauhaus koulutuksen keskeinen osa olivat *työpajat*. Niiden vaikutus ja yleistymisen on näkynyt taidekasvatuksellisessa toiminnassa myös myöhemmin vuosikymmeninä.⁹ Ensimmäisenä *työpaja* -idea käytti Robert Ashbee jo vuonna 1895. Hän tutustutti työpaja -menetelmällä oppilaat materiaaleihin ja työvälineisiin.¹⁰ Nykyisin eri museoilla, kuten taidemuseoilla, on uutena trendinä tapahtumapäiviä ja työpajoja. Työpajat sisältävät nimenomaan nopeita materiaalisia tutustumishetkiä, jotka yhdistyvät esillä oleviin näyttelyihin. Usein kuulee yleisemminkin puhuttavan kädentaidosta ja työpajasta vanhan askartelu-sanan merkityksessä. Käsityössä työpajan merkitys on olla kokeileva materiaallinen laboratorio, jossa ei ole varsinaista käsityötekniistä opetusta tai teoreettisia perusteita työskentelyn päämääräksi.

Bauhausissa käyttöön otetut esikurssit olivat yleinen reformistinen suuntaus sen ajan eurooppalaisissa taidekouluissa. Avaintermi ”reformi” merkitsi aikomusta uudesta, itsevarmasta vakaudesta koulujen taiteelliseen meriittiin ja korkeakulttuuriseen luokitukseen.¹¹ Weimarin Bauhaus -pedagogiikassa esikurssit nousivat korostetusti esiin. Esikurssit personifioituivat vahvasti Johannes Itteniin ja hänen tapaansa opettaa ”yksilöllisen tahdon profiilia”.¹² Droste vertailee Gropiuksen ja Ittenin välisiä eroja. Gropiuksen ajatukset olivat Bauhaus -koulun opetuksellisessa suuntautumisessa kohti teollisuuden palvelusta ja kone-esteettistä suunnittelua. Tällaiset päämäärät olivat ristiriidassa Ittenin opettaman ekspressionistisen yksilöilmaisun kanssa. Itten korosti ennemminkin tuotteiden yksilöllistä ja käsityöllistä suunnittelua, Gropiusta taas houkuttivat teollisuuden rahoitus sekä tilaustyöt. Nämä edistäisivät laajaa koul uudistusta selkeästi taideteolliseen suuntaan.¹³ Gropiuksen ja Ittenin välille syntyi siis oppiriita, joka kärjistyi Ittenin lähtöön Bauhausista vuonna 1923.¹⁴ Vaikka ei voida todistaa Gropiuksen ja Ittenin välisestä henkilökohtaisesta näkemyserosta, on mahdollista, että Ittenin vaikuttava karisma ja merkillinen elämänkatsomus olivat liikaa Gropiukselle.¹⁵ Vuonna 1923 pidetty näyttely Taide ja teknologia – uusi yhteys sisälsi

⁸ Weltge 1993, 54.

⁹ Usvamaa-Routila 1989, 16.

¹⁰ Scheindig 1967, 8 – 9.

¹¹ Muthesius 1998, 88.

¹² Wick 1982, 78.

¹³ Dorste 1991, 46.

¹⁴ Wingler 1969, 51 - 52.

¹⁵ Usvamaa-Routila 1989, 15 - 18.

myös Gropiuksen uuden manifestin Bauhaus -koulun opetuksellisesta linjauksesta. Suunta oli nyt pois Ittenin aloittamasta yksilöllisestä taiteenilmaisusta kohti teollista suunnittelua. Käsiyöläisistä ei enää valmistunutkaan yksilöllisesti suunnittelevia taidekäsiyöläisiä tai taiteilijoita vaan suunnittelijoita teollisuuden palvelukseen. Gropiuksen uusi manifesti otti nyt selkeästi esille hänen tarkoittamansa tavoitteet teollisuuden suuntaan. Tosiasiassa käsiyön merkitys ja sen sanan käyttö oli Gropiukselle ”- - abstrakti käsite, johon hän kasaa taidekasvatusteorianansa keskeisiä opinkappaleita.” Teoreettis-eettisenä käsitteenä käsiyö muuttuu työpajaopetuksessa keinoksi kouluttaa taideteollisia suunnittelijoita. Gropius oli jo aiemmin nimennyt heidät ”uudeksi käsiyöläisammattikunnaksi”.¹⁶ Ittenin aloittamia esikursseja jatkettiin uusien mestareiden, kuten Paul Kleen, Wassily Kandinskyn ja Josef Albersin toimesta. Painopiste oli muuttunut pois ekspressionismista kohti tärkeämmäksi koettuja muotoilun perusteita, kuten tuotteiden tyyppi- ja käyttötarkoituksen korostamista. Teolliseen suunnitteluun tähtäävät yhteiset perusasiat, kuten perusvärit ja -muodot, tulivat hallitseviksi ja ne johtivat uuteen tyyliin, kone-estetiikkaan.¹⁷

Taidekasvatuksellisesti ajatellen esikurssijärjestelmä alkoi toteuttaa nyt formaalis-esteettistä osaamista. Esikurssit olivat kiinteästi yhteydessä työtaidolliseen osaamiseen eli käsiyöpajaan.¹⁸ Käsiyön muutos oli kääntynyt kohti teollisuutta. Käsiyönpajoissa ei enää tehty studio- ja laboratoriotyöskentelyä yksilöllisesti vaan avain menestykseen oli yhteistyö ja yhteiset strategiat. Teollisesti tuotettavat tekstiilit tarvitsivat suunnitelmat, jotka voitiin toteuttaa vaihtoehtoisin värein samasta mallista. Bauhaus loi käsitettä uudesta hyvästä designista, joka sopisi jokaiseen moderniin kotiin. ”Uusi design” perustui puhtaaseen esteettiseen suunnitteluun. Bauhaus –koulutuksen päämäärä tarkentui nyt kohti taideteollisuuden kehittämistä ja pedagoginen tavoite oli tuottaa suunnittelijoita uudelle teollisuudelle.¹⁹

¹⁶ Ibid. 32 – 36.

¹⁷ Droste 1991, 51 - 58.

¹⁸ Usvamaa-Routila 1989, 57.

¹⁹ Vuonna 1925 Bauhaus joutui siirtymään Dessauhun, jossa korostui entisestään kone-estetiikka. Dessau edusti sen ajan modernia ja kosmopoliittista kaupunkia, joka oli myös suuren teollisuuden ympäröimänä. Wingler 1969, 109.

Oma kiinnostukseni Bauhaus -pedagogiikassa kohdistuu lähinnä yksilöllisesti valmistetun käsityön ja taiteen väliseen yhteyteen. Johannes Ittenin harjoittama esikurssiopetus hyödynsi käsityöstä lähtevää ajatusta käyttäen uusia materiaaleja taiteelliseen ilmaisuun. Seuraavaksi olen ottanut esille niitä asioita, jotka erottivat tai yhdistivät taidetta, käsityötä ja näistä syntyvää taideteollisuutta. Myöhemmin käsiteltävissä kappaleissa tulen palaamaan Johannes Ittenin opetuksen ideaan ja tekemään siitä yhteyksiä tilkkutaiteeseen.

Bauhaus ei muuttanut varsinaisesti käsityökoulutusta tai opettanut käsityöläisiä uusiin taidemuotoihin. Jo ennen Bauhausin olemassaoloa Euroopan johtavissa tekstiilikouluissa oli vahva järjestelmä tekstiiliteknologiasta yhtä hyvin kuin väriteoriasta. Esimerkiksi Krefelt oli jo 1700 - 1800-luvuilla Euroopan johtava tekstiilikeskus. Bauhausin kudontatyöpajassa ei tehty niinkään uusia opetussuunnitelmia käsityölle vaan ennemminkin siellä kehittyi uudenlaisia yhdistelmiä esimerkiksi teollisuuden käytettäväksi. Tällainen koulutus oli idealismia kohti uutta yhteistä tulevaisuutta.²⁰ Käsityökoulutus oli siinä ajassa varsin perinteisiin sidottua opetusta mutta muutoksen vaiheessa. Bauhausin naisopiskelijoita kävi muissa käsityöalan oppilaitoksissa, kuten Krefeltissä, opiskelemaan erilaisia perustekniikoita mm. värjäystä. Bauhaus -koulun huono rahatilanne ja pyrkimykset teollisuuden suuntaan eivät suoneet mahdollisuutta naisten harjoittamien käsitöiden laajentumiseen ja kehittämiseen. Näin ollen kirjonnin poistuessa opetussuunnitelmista, ei naisilla ollut valittavana muuta kuin kudonnan työpaja.²¹ Esimerkiksi kirjansidonta ja kirjonta olivat sellaisia käsin tehtäviä työmuotoja, jotka eivät kiinnostaneet Gropiusta hänen pyrkimyksissään teolliseen suunnitteluun. Bauhaus -koulun uusi opetussuunnitelman päämäärä oli kehittää käsityöllisiä muotoja kohti teollisesti tehtäviä tuotteita. Kudonnan suunnittelun periaatteet olivat nyt suunnattu pelkistettyjä muotoja suosivaan sarjatuotantoon. Käsityö ja teollisuussuunnittelu olivat siis jatkuvassa konfliktissa. Uudistusten vaikeutena oli se, että kutojaopiskelijat olivat vielä tiukasti orientoituneina Weimarin työpajaan.²²

²⁰ Weltge 1993, 44.

²¹ Ibid. 54 - 58.

²² Weltge 1993, 97 - 98.

Sigrid Weltgen mukaan ei ole epäselvää, etteikö Ittenillä olisi ollut merkittävä vaikutus lähinnä kutojiin yhtä hyvin materiaalikokeilujen innoittajana kuin väriteorian opettajana. Ittenin aloittamat materiaali- ja tekstuurikokeilut loivat pohjaa myös taidekäsityön syntyyn.²³ Kutojaopiskelijat olivat tottuneet Ittenin opetukseen etsiä itseilmaisullisia muotoja ja olivat innostuneita kokeilevasta työskentelytavasta. Pragmaattinen suuntautuminen teolliseen tuotantoon ja puhdas formaalis-esteettinen suunnittelu tuottivat heille vaikeuksia. Weltgen mukaan kehitys kohti teollista kangastuotantoa oli hidasta, eikä laissez-faire -opetuksellinen²⁴ asenne ei tuottanut aina niin taloudellisesti hyvää tai tehokasta tulosta. Bauhausin ilmapiiri ei muutenkaan ollut naisille kovin vieraanvaraista: vain harvat naiset saattoivat saada huomiota luokassa tai valita muun kuin kudontatyöpajan.²⁵ Esikurssien teoreettiset perusteet koskivat taidetta ja suunnittelua mutta eivät kutomista. Yhteisössä taiteen ja käsityön välinen keskustelu sekä työskentelytapa samansuuntaiseen näkemykseen tekstiileistä oli kadoksissa.²⁶ Käsityö ei enää saanut olla uutta luova itseilmaisullinen keino kohti taiteellista muutosta. Kehitys eteni uusien kutomakoneiden, jacquart -kangaspuiden, ja Gunta Stölzlin²⁷ tekemien opetussuunnitelmien avulla. Kudontatyöpajasta tuli nyt vihdoin taloudellisesti kannattava ja siksi myös pysyvä opetusmuoto Dessaun Bauhausissa.²⁸ Näin kudonnantyöpaja jatkoi uusilla linjoilla. Se osoitti uudenlaista käsiteollista suuntaa designlaboratoriona tekemällä kankaista prototyyppejä teollisuudelle.²⁹ Kudontatyöpajasta oli oikeastaan tullut tilauskutomo, jonka opiskelijat (naiset) saivat iltaisin teoreettista muoto- ja värisommitteluopetusta.

Kirjallisuus antaa kovin vähän varsinaista tietoa, tutkimusta tai opetusmateriaalisia esimerkkejä alkuvaiheen yksilöllisestä käsityöopetuksesta Bauhausissa. Radewaldt on tarkastellut tutkimuksessaan³⁰ Bauhaus -tekstiilien merkitystä tekstiilitaiteessa ja

²³ Ibid. 28.

²⁴ Laissez-faire eli ”antaa mennä -tyyli” on pedagogisesti täysin vapaa menetelmä. Siinä ei ole asetettu tavoitteita tai päämääriä eikä opetuksen johtajuutta ole määritelty.

²⁵ Weltge 1993, 42 - 45.

²⁶ Ibid. 45.

²⁷ Gunta Stölzl tuli opiskelijaksi Bauhausiin ja toimi myöhemmin kudontatyöpajan vastaavana opettajana Helene Börnerin jälkeen. Hän oli opiskellut Ittenin johdolla Bauhausissa sekä myöhemmin värjäysoppia Krefeldissä. Heidän yhteistyö jatkui myös yhteisen kudontatyöpajan perustamiseen Zürichin lähelle. Gunta Stölzl oli kuuluisa tekstiilitaiteilija ja myös kudonnan taideteollinen uudistaja.

²⁸ Weltge 1993, 90 - 97.

²⁹ Ibid. 10.

³⁰ Ks. Radewaldt 1986.

teollisessa suunnittelussa. Sen tarkastelun näkökulma vertaa Bauhaus -tekstiileitä lähinnä kuitenkin teolliseen design-tuotteeseen kuin yksilölliseen tekstiilitaiteeseen. Bauhausin tekstiilisuunnittelijoista tunnetaan parhaiten Ida Kerkovius ja Gunta Stözl. Heidän suunnittelemaansa tekstiileitä on ollut esillä eri aikoina näyttelyissä, joiden näkökulma on ollut Bauhausin tekstiilidesignerit ja taideteollisuuden syntyminen. Usvamaa-Routila täsmentääkin, kuinka Gropiuksen työtaidolliset työpajat olivat keino koko työn ykseyden ymmärtämiseen eikä siten yksittäisten asioiden esiin nostamista.³¹ Gropiuksen ajatuksena ei todellisuudessa ollut käsityön edistäminen vaan käsityön käyttäminen opetuksen välineenä taidekoulutuksessa.³² Perinteisesti koetun käsityön uusi funktionaalinen muutos loi sille uudet tehtävät ja päämäärät. Näitä Gropiuksen käsityksiä käsityön muutoksesta Bauhausissa käytetään edelleen yhdenlaisena näkökulmana tarkastella käsityötä ja sen suhdetta taiteeseen sekä taideteollisuuteen.

Pirkko Anttila kirjoittaa, kuinka taidekäsityö eroaa taideteollisuudesta juuri ainutkertaisuudessaan tuottaen uniikkikappaleita. Hän huomauttaa myös, että taidekäsityö toimii tutkimus- ja kokeiluvälineenä, joka siten hyödyttää taideteollisuutta.³³ Weimarin jälkeisessä Bauhausissa käsityöllä oli juuri tällainen välineellinen arvo. Se oli yksi keino kehittää modernia yhteiskuntaa tuottamalla teollisesti suunniteltuja tekstiileitä. Samalla se toi mukanaan persoonattomuuden ja esteettisesti pelkistetyin olemuksen kankaisiin. Bauhausin perinnöksi onkin muodostunut taidekäsityön ymmärtäminen hyvin esteettis-formaalisin arvoin. Sally Markowitz kirjoittaa Bauhausin ja craft -liikkeiden vaikutuksesta taidekäsityön nykyiseen käsitteelliseen merkitykseen: Käsityön edellytetään olevan hyvin tehtyä ja esteettisesti miellyttävää jokapäiväistä käyttötuotetta. Käsityöläiselle ei ole myöskään sopivaa korostua yli käyttämänsä materiaalin, eikä itseilmaisulla pidä häiritä tuotteen funktiota. Näin ollen useimmat käsityöläiset ovat liiaksi sidoksissa luonnon- ja materiaalin kunnioittamiseen.³⁴ Inkeri Sava pohtii käsityön muutosta kohti taiteen päämääriä: ”- - jos ne ylipäänsä säilyttävät kulttuurisen elävyytensä – tulee väistämättä muita funktioita. Alkaa muuttuminen puhtaasti pragmaattisesta kohti esteettistä tai semanttista

³¹ Usvamaa-Ruotila 1989, 36.

³² Ibid. 31.

³³ Anttila 1993, 29.

³⁴ Markowitz 1994, 63.

kontemplaatiota.”³⁵ Käsityön puhdasta pragmaattisuutta on vaikea kuvitella täysin erillisenä osana sen kokonaisuutta, johon usein liittyy jokin koristeellisuuden elementti. Käsityön ja taiteen välisessä kirjoituksessaan Sally Markowitz tarkastelee taiteeseen johtavia eroja juuri käsityön esteettisen ja semanttisen luonteen avulla. Jos käsityötä halutaan tarkastella formaalis-esteettisenä esityksenä niin suunnittelun lähtökohdaksi on asetettava nimenomaan toiminnallisuus eikä pelkästään puhtaat formaaliset muodot ja värit.³⁶ Bauhaus Ittenin jälkeisessä opetuksessaan kiinnitti huomiota juuri näihin seikkoihin kehittäessään käsityöstä ja taideteollisuutta.

Toisena taiteen kriteerinä Sally Markowitz erittelee käsityölle semanttisen näkökulman. Siinä käsityön suunnittelu perustuu esteettisiin funktioihin tai niiden ympärille. Puhdas toiminta ei ole nyt tuotteen päämäärä tai edes vaatimus. Käsityön semanttista luonnetta voidaan tarkastella myös siinä esiintyvien tulkinnallisten osien mukaan. Käsityön ajattelun ja havainnoinnin ongelmaksi nousee kuitenkin se, että tuotteet ovat usein käyttötavaraa. Me ymmärrämme tavallisesti käsityön käyttötuotteeksi, joka ei siten vaadi mitään erityistä muunlaista tulkintaa.³⁷ Markowitz esittämät näkökulmat käsityön tulkittavuudesta tulevat uudelleen esiin tarkasteltaessa käsityötä taiteena. Itten ei opetuksessaan ottanut päämääräksi muuta kuin luovan ilmaisullisuuden ja omien näkemysten löytämisen. Hänen tavoitteensa olivat semanttisessa itseilmaisussa. Tulen tutkimuksessani tarkastelemaan Johannes Ittenin väriopin rinnastuksia, jotka olen vienyt hyvin konkreettiseen materiaaliin ja käsityön perinteiseen muotoon, tilkkutöihin. Näitä tilkkutöitä ei tässä työssä tulla tarkastelemaan käyttötuotteen funktiona, vaan tulkinnallisuus kohdentuu värien käyttöön osana taiteen ilmaisua.

KÄSITYÖN MAHDOLLISUUS MUUTTUA TAITEEKSI

Käsityön funktionaalinen muutos synnytti tekstiiliteollisuuden ja tekstiilisuunnittelijoiden uuden ammattikunnan. Käsityön varsinainen muutos kohti

³⁵ Sava 1995, 39.

³⁶ Markowitz 1994, 58 – 59.

³⁷ Markowitz 1994, 60 – 63.

taidetta odotti vielä tulemista. Johannes Ittenin taidekasvatukselliset ajatukset saivat kannatusta myöhemmin 1960-luvulla, jolloin käsityön materiaalit ja perinteiset tekniikat otettiin uudelleen taiteen kokeilujen kentälle. Uudet taidesuuntaukset löysivät käsitöistä sen kerronnallisuuden ja moninaiset materiaaliset mahdollisuudet.

Taiteen uudenlaisten materiaalien käyttöönotto oli alkua muutokselle kohti nykytaiteen moninaisuutta. Samalla mahdollistui myös tilkkutyön esiin nousu yhtenä taiteenlajina. Bauhausin aikana tehdyt materiaaliset muutokset ja taiteiden uudet yhteydet tähtäsivät lopulta tietynlaisen tyylin rakentamiseen. Tämän modernin tyylin tuotteita valmistettiin teollisesti. Johannes Ittenin aloittamaa yksilöllistä ja persoonallista ilmaisuopetusta ei enää käytetty niissä taidemuodoissa, jotka säilyivät koulun opetusohjelmassa. Taiteen uudenlaiset materiaaliset yhdistelmät antoivat vielä odottaa. Toisenlainen muutos vaihtelevien, moninaisten ja perinteisesti käsityö-askartelussa käytettyjen materiaalien ja tekniikoiden hyödyntäminen tapahtui vasta 1950-luvulla. Catherine S. Amidon kritikoit sitä, kuinka Amerikassa innostus Bauhausiin ja sen tuottamaan ”hyvään designiin” näkyi olennaisesti vielä pitkään kudonta- ja tekstiilitaiteessa. Tämän menneen taideteollisen tyylin vuoksi uudenlaiset *fiberart* -teokset ohitettiin taidenäyttelyistä vuosina 1950 – 1955.³⁸

Sana *fiber* tarkoittaa käsityönlajia, jonka työskentelyssä on käytetty kuituja. Tekninen työskentely tapahtuu siten, että pitkittäin ja poikittain asetetut kuidut sitoutuvat yhteen. Tällaisia ovat mm. koripunokset, huovutetut työt, paperinvalmistus, kudotut kankaat ja neuleet. Tilkkutyö voidaan myös käsittää *kuitutaiteena* siinä ommeltujen tai sidottujen kankaiden mukaan. Sanaa *fiberart* näkyy käytetyn vaihtelevasti tilkkutyö-kirjallisuudessa, lähinnä amerikkalaisissa lehdissä sekä kirjoissa.

Catherine S. Amidon pohtii vaikutteita *fiberart* -teosten nousuun, kun vanha ateljeesysteemi oli tuhoutunut Euroopassa: Moderni taide oli vallannut instituutiot hyväksyttynä taiteena ja näin akatemisoitunut sekä museoitunut. Avantgarden maalaukset ja veistokset dominoivat taidemaailman gallerioita sekä taidetapahtumia. Se, mikä oli ollut Johannes Ittenin aikana Bauhausin yksilöllisten kokeilujen ja ideoiden kehittelyn tarkoituksena toteutui vasta myöhemmin. ”Vuodesta 1970 kenttä oli vapaa jossakin taiteen ja designin välissä; täynnä monikulttuurisia vaikutteita - - naisten

³⁸ Amidon 1997, 43. Catherine S. Amidon toimii Ph.D., assistentti professorina Kansas City Art Instituutissa.

dominoimassa taiteessa kasvoivat ekspressiiviset ideat ja aiheet, joita ei nähty päävirtauksessa modernismissa.”³⁹ Ittenin opettamat materiaaliset tutkielmat ja persoonalliset, luovat ideoinnit pääsivät nyt siis valloilleen. Käsityö ja tällä kertaa myös askartelu työskentelynä olivat itsessään jo taiteellista toimintaa kokeilevina taiteenmuotoina. Käsityön tekniikoilla tehdyt tuotokset tai teokset pääsivät kehittymään vapaasti kohti taiteellisen ilmaisun arvoja. Amidon jatkaa, että fiberart -teoksille asetettu määritelmä 1960-luvulla on jatkuvasti muuttumassa: Fiberart ei ole veistos, se on kaksiulotteinen tekstiili, pehmeä, dekoratiivinen ja joskus jopa narratiivinen työ.⁴⁰ Nykyiset fiberart teokset lähenevät kohti arkkitehtuurisia installaatioita, minimaalisia rakenteita ja tilankäsitteitä. Taiteilijoiden materiaalina on usein puuta, metallia ja tietokoneita. Fiberartiksi kutsutut työt ovat edelleenkin enemmän naisten tekemää taidetta. Fiberart -töissä toistuvat loputtomasti aiheet tekijöiden omasta henkilökohtaisesta historiasta ja muistoista. Tekstiilien kuvioihin ja yksityiskohtiin on sommiteltu massatuotteita kitschin tapaan kertomaan dekoratiivisesti tekijänsä tarinaa.⁴¹ Tällaisia tarinoita ja tulkinnallisia viestejä on käytetty naisten tekemissä tilkkupeitoissa aina eri aikoina. Tilkkutyöt nousivatkin yhdeksi merkittäväksi osaksi feministisen taiteen ilmaisua. Tälläkin hetkellä suurin osa tilkkutaiteilijoista on naisia. Heidän taiteellinen ilmaisunsa luo tilkkutöihin persoonallisia ja hyvin erilaisia muotoja. Tilkkutyöt eivät välttämättä aina käsittele feministisiä aiheita vaan yksinkertaisesti leikkivät väreillä ja tekstiilien sommitelmilla.

Alison Britton⁴² kirjoittaa vastaavasti *craft -taiteesta*: ”Uusi synteesi taiteen designin ja craftsin yhteistyöstä nähdään vastauksena yhteisön ajan tarpeisiin, kuten Bauhaus -koulun henki oli ollut 1920 - 1930-luvuilla. Modernismin aikana ”craft” sai olla vain energiantuottaja ja siten marginaalisessa ryhmässä. Vasta 1960-luvun individualismi ja teknologianvastaisuus inspiroi ihmisiä itse tekemään ja kokeilemaan.”⁴³

Craft -sana on yleisnimike sellaiselle kädentaidolliselle tai taiteelliselle työlle, joka ei ole tehty perinteisistä taiteen materiaaleista. Suomalainen sana ”*käsityö*” on kuitenkin yleisempi ja ymmärretään kokonaisvaltaisemmin kuin sen tavallisesti käännetty englanninkielen

³⁹ Amidon 1997, 43.

⁴⁰ Ibid. 46.

⁴¹ Amidon 1997, 45 – 47.

⁴² Alison Britton on keraamikko sekä toimii opettajana The Royal College of Art Lontoossa.

⁴³ Britton 1991, 10.

”*handicraft*” -sana. Käsityö –sana on meillä säilyttänyt alkuperäisen muodon. Toisin kuin craft, joka voi merkitä hyvin erilaisia taitoja, kuten ruuanlaittoa. Craft –sana kuvaa erilaisia käsin tehtyjä töitä aina käsitöihin asti. ”*Contemporary craft*” -sana jakautuu nykyisin ”*avantgarde craft*” ja ”*ordinary craft*” tuotteisiin. Viimeisin mainittu sisältää kaikki traditionaaliseen, tavanomaiseen tai tavalliseen ”crafts” viittaaviin töihin ja tuotteisiin.⁴⁴ Vertaisin craft –sanaa meillä yleisesti käytettyihin sanoihin perinteiset ja tavalliset käsityöt tai askartelutyöt. ”*Craft is on result of various forms developed into different handwork to handicraft*”⁴⁵

”*Craft is a means to an end and is not really anything in itself. It consists in doing something properly, and it is a basis of recognition of values and skills and methods and knowledge of materials. It has no real substances or meaning without one or other these learnings: the design world and the art world have equal need of it.*”⁴⁶

Suomalaisessa kädentaitokulttuurissa tehtiin paljon kerhoaskarteluja 1960 – 1970-luvuilla. Ne olivat crafts -tyylisiä muunneltuja perinne-käsitöitä, puhdetyötä tai askarteluja, jossa luovuudella ei ollut rajoja. Kädentaitojen yhdenlaisesta kulttuurisesta muutoksesta on esimerkkinä ”Italian craft works”. Ne käsittivät olki-, lastu- yms. työtä, joita tehtiin aikanaan kansantaitteessa iloksi, leluiksi ja koristeiksi. Toisen maailmansodan jälkeen nämä käsityöt saivat uuden kaupallisen turistimerkityksen.⁴⁷ Crafts -sanalla tarkoitetaan töitä, jotka ovat toisaalta kiinnittyneet vahvasti esteettiseen traditioon sekä toisaalta muutokseen kokeilemalla erilaisia tekniikoita. Näin Alison Britton liittää sanan myös nykytaiteen kokeilevaan alueeseen.⁴⁸ Yksilöllisyys korostui nyt vapaaksi ja luovaksi persoonallisuuden kehittämiseksi erilaisten kädentaitojen ja kokeilevien taiteiden kautta. Teknologiaavastaisuus näkyi materiaalien käytössä, kuten luonnonmateriaalien, kierrätystavaroiden ja jätemateriaalien hyödyntämisessä. Kierrätys on tullut mukaan ottamaan jälleen käsittelyyn vanhat ja poistetut tuotteet ja tavarat. Yksilöllisesti käsin tehdyt tuotteet leikkivät värien ja muotojen yhdistelmillä ja kokeilevat materiaalisia yhteyksiä postmoderniin tapaan.

Käsityön tutut, perinteiset muodot eivät olleet ainoita lähtökohtia muutokseen. Muutokseen liittyi myös uusia yhteyksiä toisista kulttuureista. 1970-luvun sukupolvi

⁴⁴ Ihatsu 1998, 150 - 162.

⁴⁵ Ibid. 162.

⁴⁶ Britton 1991,14.

⁴⁷ Spake 1999, 60 – 62.

⁴⁸ Britton 1991, 11.

lähti omille poluilleen etsimään tekniikoita ja epätavallisia materiaaleja. Se aloitti kokeilut kaikissa värien sävyissä ja niiden yhdistelmissä. Tavallisesti 70-lukulaisilla oli takanaan perinteiset taidot työskennellä käsityöläisenä.⁴⁹ Tämä taiteilijasukupolvi oli siis matkustellut kulttuurisesti erilaisissa paikoissa, kuten Intiassa, Nepalissa, Afrikassa tai Meksikossa. Uudet kulttuuriset vaikutteet lisäsivät toisenlaista estetiikkaa sekä uusia materiaalilähteitä taiteelliseen työskentelyyn.⁵⁰ Kangas tai vaate on varsin näkyvä materiaali, jonka esteettinen olemus ja tunnusomainen värien käyttö herättää katsojissa tunnelmia ja mielikuvia eri kulttuureista. Tilkkutöissä yhdistyvät luontevasti nämä kallisarvoiset, erityiset ja eksoottiset kankaat kerronnallisiksi kokonaisuudeksi tai muistojen lähteeksi.

Materiaalinen ”toiseus” taiteessa oli vain ulkoista muutosta. Monikulttuuriset vaikutteet toivat myös taiteen sisällölliseen kerrontaan rotukysymyksiä ja huomion vähemmistöinä oleviin ryhmiin. Kokeilevien taiteiden alueella ovat varsinkin naistaiteilijat pohtineet omaa elämäänsä perinteisesti tehtyjen käsityöteostensa kautta. Heidän teoksensa eivät olleet pelkästään käsityön materiaalista kokeilua ilman taiteellista ilmaisua, vaan ne sisälsivät viestiä ja sanomaa. Näin oli toisenlainen muutos syntymässä naisten osallistumisessa taiteentekijöinä ja taiteilijoina, vaikka tämä muutos vei hyvinkin pitkän ajan. ”Taidehistoria ei ole kiinnittänyt mitään huomiota ei-länsimaisiin taiteilijoihin, naistaiteilijoihin tai anonyymeihin kansantaiteilijoihin. Kaikki he muodostavat ryhmän ”toiset”⁵¹ kirjoittavat Melissa Meyer ja Miriam Schapiro. Taiteen naiseuteen liittyvien asioiden käsittely ja naisten tekemä taide tutkimuksena nousivat esiin vasta 1970-luvun puolella. ”Vuosituhansia naiset ovat käsitöillään ilmaisseet itseään omista lähtökohdistaan. Se, että nuo lähtökohdat ovat olleet naisen historian eri vaiheissa kovin kapeat, ei oikeuta hylkäämään naisten luomaa kulttuuria tekstiilitaiteessakaan.”⁵²

Mielenkiintoinen asia yhteys on naisopiskelijoiden kouluttautumisessa Bauhausissa. Droste kirjoittaa, kuinka vuosisadan alussa akatemit eivät enää voineet kieltää naisten

⁴⁹ Ibid. 12 - 13.

⁵⁰ Amidon 1997, 43.

⁵¹ Schapiro ja Meyer 1977 – 1978, 152.

⁵² Isaksson 1990, 121 – 122.

kouluttautumista taiteenalalle, koska lakia oli sodan jälkeen muutettu.⁵³ Naisten asema oli muuttunut autonomiseksi, itsenäiseksi. He halusivat pois käsityöläisen amatööriasemasta ansaitsemaan elantonsa suunnittelun ammattilaisina. Bauhaus lupasi tehdä tulevaisuuden suunnittelijoita, jotka hallitsivat esteettiset ja tekniset taidot. Gropiuksen mukaan opiskelu olisi taiteellista yhteistyötä.⁵⁴ Naisia tuli Bauhausiin yhtä paljon kuin miehiä. Naisten pääsyä muihin työpajoihin kuitenkin vaikeutettiin ja heidät sijoitettiin esikurssien jälkeen suoraan kutomoon, vaikka Gropius olikin puhunut tasa-arvosta sekä yhteisestä päämäärästä. Miehet pelkäsivät arkkitehtuurin olevan vaarassa ja siksi he halusivat rajata naisilta pääsyä tältä osin taiteeseen.⁵⁵

Naisten valmistamat käsityöt ovat olleet sidottuja traditioon vuosituhansien ajan. Kädentaitojen opettelu ja hallinta liittyivät oleellisina sekä välttämättöminä asioina naiseuteen. Silloisissa olosuhteissa ei ollut tarkoituksenmukaista tai edes kannustettavaa suunnitella yksilöllistä käsityötä. Aika on tuonut aina muutoksia mukanaan, mutta käsityöllä on ollut hyvin vahvat juuret perinteessä käytännöllisen päämääränsä vuoksi. Vasta 1970-luvulla syntyneen feministitaiteen ja samalla fiberart -taiteiden myötä pääsivät naisten tekemät työt esille gallerioihin ja mukaan taidenäyttelyihin. Tilkkutaiteilijoista Nancy Crow, Françoise Bows, Virginia Rundles ja Michael James pitivät ensimmäisen tilkkutaiteen näyttelyn USA:ssa vuonna 1974. Catherine S. Amidon kirjoittaa artikkelissaan: toinen sukupuoli (naiset) tulevat esille taiteeseen varustautuneina erilaisilla, monen tyyllisillä fiber-töillä. Nämä työt ja tekniikat ovat tuhansia vuosia olleet anonyymejä fiber-töitä. Esimerkiksi kudonta ja kirjonta ovat kirjoittaneet yhä uudelleen kulttuurihistoriaa ja taidehistoriaa kelpaamatta kuitenkaan taiteenmaailmaan. Fiber -taiteen alue on edelleen naisvaltaista ja töiden aiheet käsittelevät usein tasa-arvoon liittyviä kysymyksiä. Nykyiset taideteokset laittavat katsojan pohtimaan niiden sisällön yhteyksiä ja toiminnan suhteita elämän arvoihin ja naiseuden olemassaoloon. Teokset herättävät vakaviakin kysymyksiä vastaanottajissa.⁵⁶ Naisten käsitöiden taidearvon kasvu on yhteydessä 1960 – 1970-lukujen feminismiin nousuun ja naistietoisuuden vahvistumiseen. Naisten tekemiä käsitöitä ei arvioida enää

⁵³ Droste 1991, 40.

⁵⁴ Welge 1993, 41.

⁵⁵ Droste 1991, 40.

⁵⁶ Amidon 1997, 43 – 45.

pelkästään ideoinnin lähteinä taideteollisuudelle. Käsityö on kehittynyt itsenäiseksi alueeksi kohti taiteenarvoja.

KÄSITYKSIÄ TAIDEKÄSITYÖSTÄ

Suomalaiset eivät pohdi yleensä käsityössä sen naiseutta tai sitä, miksi juuri craft, fiberart tai taidekäsityö on usein naisten valmistamaa käsityötä. Usein päädytään vain toteamaan, kuinka ”käsityön on mitä suuremmissa määrin monifunktioista ja monien erilaisten merkitysten kyllästävä. Käsityö liittyy monin eri tavoin naisen arkielämään. Se on osa heidän persoonallisuutta. On vaikea jäljittää, millä tavalla ja missä vaiheessa käsityö sitoutuu osaksi naisten identiteettiä.”⁵⁷ Suhteellisen vähäiset kirjoittelut ja tutkimukset käsittelevät hyvin yleisellä tasolla taiteen, käsityön ja taidekäsityön muutoksien problematiikkaa tai käsityön merkitystä. Aikakauden muutokset ovat muuttaneet myös käsityö –sanan merkitystaustoja yhtäläillä kuin sen toiminnan ymmärtämistä. Päinvastoin kuin käsityön perinne hyödyllisenä tuotoksena edellytti, käytti Bauhaus käsityötä opetuskeinona taiteellisiin päämääriin. Suomessa taidekäsityön ja yleensä käsityön tutkimusalue on noussut esiin voimakkaammin 1990-luvulla. Käsityö on nyt akatemisoitunut ja itsenäistynyt omaksi käsityötiedettä harjoittavaksi tieteenalaksi. Seuraavaksi tuon esiin eräitä asioita, jotka laajentavat käsityötä kohti taiteellisia ja esteettisiä päämääriä. Kun käsityö-käsite on merkityssisällöltään laajentunut, niin voimme tarkastella käsityön tuotoksia myös taiteellisina teoksina tai etsiä niiden taiteellisia arvoja.

Anna-Maija Ihatsu pohtii muutosten ongelmaa, joka koskettaa meitä kaikkia; tarvitaan kaikenlaisia voimia, jotka yrittävät pitää kiinni menneestä tai rikkoa traditiota tai luoda uutta. ”Craft”-käsitteen tilanne on tälläkin hetkellä muutoksen ja pysyvyyden kamppailua, kuten se oli siis jo vuosisadan alussa.⁵⁸ Viime vuosisadan vaihteessa käsityötä määrittävien käsitteiden sekavuus ei ole juuri selkeytynyt nykyiseenkään aikaan verrattuna. Sanojen käyttö ja niiden ymmärtäminen muuttuvat ajassa vallitsevan

⁵⁷ Heikkinen 1997, 87.

⁵⁸ Ihatsu 1998, 159.

kulttuurin mukaan.⁵⁹ Kun teollisuuden, teknologian ja tieteen synnyttämät muutokset ja uudet ammattiryhmät tuovat jatkuvasti lisää käsitteitä, joudutaan miettimään uusia määritteitä käsityön, designin ja taiteen välille. ”Käsityön prosessi on kaikilta osiltaan sidoksissa vallitsevan kulttuurin arvoihin, sen traditioon ja muotokieleen. Käsityötä arvioidaan ympäristön taloudellisten ja sosiokulttuuristen tekijöiden mukaan.”⁶⁰ Tarkasteltaessa yleisesti käsityön merkitystä ja tarkoitusta voidaan todeta, että tämän päivän suomalaiset käsityöt eroavat 1960-luvulla tehdyistä käsitöistä.

Kaija Heikkinen käyttää kulttuuriantropologista näkökulmaa tarkastellessaan naisten käsityötä. Käsityö on hänen mukaansa kansan taidollista ja käytännöllistä toimintaa. Se saa myös kansantaiteen muodon. Tässä voisi pohtia sitä, miten käsityö on kokonaisvaltaista tekijäkohtaista toimintaa, jonka tarkoituksena on persoonallinen kehitys: Käsityön tekeminen tuottaa tyydytystä ja kohottaa itsetuntoa. Sitä tarkastellaan taitona ja siitä etsitään yhä vaikeampia teknisiä muotoja. Näistä koostuu käsityötuotoksen arvostuksen mitta. Käsityö on tavoitteellista toimintaa ja sillä on päämäärä. Käsityön prosessia on vaikea erottaa produktiosta.⁶¹ Käsityötä tarkastellaan näin ollen vain tekijän henkilökohtaisena kokemuksena ja itsekkäänä toimintana. Käsityölle varataan usein jokin käyttöfunktio ja harrastuksena mielihyvää tuottava merkitys. ”Käsityötuotteella on praktisia tai utilitaristisia funktioita, kun taas taideobjekteista ei objekteina sinänsä ole yleensä mitään hyötyä. Niille on ”vain” esteettistä käyttöä. Taide-esine edellyttää kontemplaatiota, kun taas käsityöprodukti on tekemisissä enemmän ”maallisen”, fyysisen aktiviteetin kanssa.”⁶²

Käsityölle annetaan edelleen kovin mustavalkoinen asema olla joko käytännöllistä tuotetta ja hyödyllistä toimintaa mutta eri tavoin ajateltuna kuin aiemmin. Asioiden tarkemman erittelyn ja ymmärtämisen ongelmaksi Anna-Maija Ihatsun mukaan muodostuu se, että meillä ei ole tarpeeksi yleistä käsityötä eritteleviä sanoja. Sanojen tarkemmat merkitykset laajentaisivat käsitystämme ja tarkentaisivat puheemme

⁵⁹ Käsityö sanojen Handwerk/kunsth Handwerk merkityksen muutoksesta suhteessa vuosisadanalun yhteiskuntaan on kirjoittanut Stefan Muthesius. Sanoja vertaillaan myös vastaaviin englanninkielisiin sanoihin. *Journal of Design History* Vol. 11, No.1 1998.

⁶⁰ Anttila 1993, 32.

⁶¹ Heikkinen 1997, 87 – 88.

⁶² Sava 1995, 37.

tarkoitusta. Tätä ei myöskään pohdita Suomessa siinä määrin kuin esim. Britanniassa.⁶³ Syntyy siis usein väärinkäsityksiä, kun samoilla sanoilla on monenlaisia mielikuvia. Esimerkkinä sana tilkkutyö, josta jokainen voi ymmärtää eri asioiden yhteyksissä mitä mielikuvituksellisempia asioita. Sanalla tilkkutaide alkaa jo vähän kerrassaan olla vakiintunut asema meidän kielessämme ja kulttuurissamme.

Anna-Maija Ihatsun mukaan suomalaiset sanat ”käsityö” ja ”taidekäsityö” eivät eroa paljonkaan toisistaan. Britanniassa taas ”art” ja ”artistic craft”(= taidekäsityö) -sanat ovat aivan jotain muuta kuin ”handicraft” (= käsityö). Ihatsun mielestä suomalainen taidekäsityö ei ole saavuttanut itsenäisyyttä palvellessaan edelleen asiakkaita eli ollessaan vielä sidoksissa käytännölliseen tekemiseen. Se ei ole myöskään ehtinyt erottaa itseään 1950-luvun suomalaisesta designistä kohti vapaampaa taiteen sallivuutta ja itsenäisyyttä. Taidekäsityö on edelleenkin lähempänä traditiota ja siten rajoitusten alaisena, esimerkiksi materiaalien suhteen, toisin kuin ”art-craft” Britanniassa. Erilaisuus on siinä, että meillä taidekäsityöt ovat käytännön tuotteita aina taideteollisuuden standarteihin asti. Toisena asiana voi olla se, että artist-craftspeople – sana on lanseerattu tekstiilitaiteilijaksi tai tekstiilidesigneriksi. Tämän vuoksi taidemuseot ja taidegalleriat epäröivät ehkä hyväksyä ja sijoittaa tekstiilitaidetta yhtäläisesti muiden taidemuotojen joukkoon.⁶⁴

Kaija Heikkisen mukaan käsityön kohottaminen taiteen piiriin merkitsee sitä, että sen täytyisi luopua paljolti käyttöfunktioistaan. Tekstiilistä tulisi silloin ”- - vain taiteen materiaalia. Taiteen status takaa tekstiilituotteelle pääsyn taiteelle varattuihin paikkoihin ja saman tien suojaan ja piiloon suurimmalta osalta ihmisiä.”⁶⁵ Tutkija asettaa yllättävän institutionaalisen aseman taiteelle ja kategorisoi sen omaan lokeroon erilliseksi ilmiöksi elämästä. Tässä ei nähdä perinteistä käsityötä muuttavana ilmiönä. Tekstiilitaidetta käytetään nykyään julkisissa tiloissa, kirkoissa, katunäkymissä ja näyteikkunoissa. Tutkimuksessa ei ole huomioitu käsityötä kansantaiteen ilmiönä kulttuurisesta ja taiteellisesta merkityksestä taiteen näkökulmasta. Taidekasvattajana haluan kiinnittää

⁶³ Ihatsu 1998, 162 – 165.

⁶⁴ Ihatsu 1998, 165 - 166. Ks. Kaaviot sanojen vastaavuuksista ja käsitteiden merkityksistä. Ihatsu 1998, 156, 173.

⁶⁵ Heikkinen 1997, 89.

huomiota yleisökasvatukseen, joka laajentaisi käsitystämme perinteisestä käsityöstä kokeilevaan käsityöhön ja taiteeseen. Tekstiilitaide on meidän kulttuurissamme vielä lähellä käsityön ymmärrettäviä muotoja niin, että se saavuttaa kyllä helposti ”suuren yleisön”. Vuokko Isaksson toteaa kirjassaan: ”Tekstiilitaide on naisten taidetta, jolla on juurensa kaukana menneisyydessä. Sitä ei tarvitse hävetä, ujostella eikä kieltää. Tradition ei tarvitse merkitä kaavamaista tekniikkaa tai sitoutumista vanhoihin muotoihin. Tradition näkeminen uudella tavalla, naisten silmin, merkitsee mahdollisuuksien kaivoa, josta ammennettavaa löytyy loputtomasti.”⁶⁶ Nykytaiteen monet merkitykset etsitäänkin juuri perinteen luomista kuvista ja tavoista. Siirrettyinä, kierrätettyinä, uudenlaisina ilmiöinä ne asettuvat monenlaisiin tarkoituksiin taiteen alueella. Tästä myöhemmin esitettävät esimerkit edustavat niin feminististä taidetta kuin taidekasvatuksen käyttämää tapaa käsitellä taiteen ilmiöitä.

Mirja Kälviäisen tutkimus paljastaa, miten vähän taidekäsityö on muuttunut tai pohtinut olemassa oloaan Suomessa 1980-luvulla. Vasta näihin aikoihin on aloitettu keskustelu muutoksesta ja rajojen murtamisesta taiteen suuntaan. Taidekäsityössä on kyllä tapahtunut rajojen rikkomista perinteisempiin aiheisiin nähden. Tällaisia tuotteita, teoksia on kyseenalaistettu taidekäsityön sisältäpäin sen omasta ammattipiiristä. Kälviäisen tutkimuksen mukaan taidekäsityössä ei ollut havaittavissa postmodernia, populismia eikä pinnallisuutta, jolloin siinä koetut suuntaukset eivät tukeneet historismia. Yhteistä 1980-luvun modernille avantgardelle ja taidekäsityölle oli usko yhteen arvoon. Taidekäsityö liittyy siis ennemminkin moderniin avantgardeen kuin postmoderniin, päättelee Mirja Kälviäinen. Perusteluina hänellä ovat taidekäsityön porvarilliskulttuuriset ja traditionaalisesti hierarkkiset arvot, mitkä suosivat eliittistä taidetta.⁶⁷ Sally Markowitz pohtii sitä, miksi taide nostetaan eliittisellä merkityksellään käsityön yläpuolelle. Tällainen elitistinen perustelu käsityön ja taiteen välille on vain väittämää ja sosiaalisten statusten ylläpitämä näkökulma. Me itse teemme elitistisen taidekäsitteen. Sillä on juurensa meidän sosiaalisessa historiassamme.⁶⁸

⁶⁶ Isaksson 1990, 121.

⁶⁷ Kälviäinen 1996, 67 - 151. Ks. Väitöskirja sisältää myös selventävän kaavion taidekäsityön merkityksestä sivulla 68.

⁶⁸ Markowitz 1994, 66 - 69.

Nykypäivänä tehtävä tutkimus saattaisi nostaa esiin jo taidekäsitöiden postmodernit lainaukset ja toistot. Taidekäsiyö on tullut lainaamaan nykytaiteen muotoja. Esimerkkeinä vaikka surrealistiseen tyyliin valmistetut veistokset, jotka koostuvat kierrätysmateriaaleista, kuten raastinraudoista, lusikoista, rautalangasta ja kimaltavista helmistä yms. Moninaiseen materiaaliseen käyttöön on meillä päästy nyt 1990-luvulla. Yleiseen muotiin tullut kierrätys on tuonut mukanaan materiaaliset innovaatiot tehdä käytännöllisestä käsityöstä hassua ja esteettisen iloista. Suomen käsityömuseo on koonnut mm. matkalaukkunäyttelyitä, joissa käsintehtyjen tuotteiden idea perustuu materiaalin yllättävään ja uudenaiseen funktionaaliseen muutokseen. Sally Markowitz kysyykin lopuksi, miksi meidän täytyy aina asettaa dualistinen näkökulma, jossa objektille annetaan joko käytännössä fyysisesti toimiva tai mietiskelevä esteettinen kokemus. Hän antaa selityksen tälle dualismille: Se minkälaiset ovat meidän käsityksemme ja sosiaaliset erityispiirteemme ovat ne perusteet, jotka määrittävät ymmärrystämme taiteesta ja käsityöstä.⁶⁹ Yhteiskunnassa vallitsevat arvot ja käsityökulttuurin sisällä olevat arvostukset luovat uusia tai säilyttävät vanhoja käsitteitä. Funktionaalisuuden muutos käsityössä ja sen mukana tullut käsitteiden muuttuminen on vaatinut nimenomaan myös perinteisen käsityöopetuksen pedagogiseen muutokseen. Käsityön perinteisyyden vaaliminen on jo ymmärretty aivan eri asiaksi kuin sen tarjoama mahdollisuus luovuuteen ja taiteellisuuteen. Opetuskeinot ovat yksi väline ymmärtää uusia yhteyksiä ja laajentaa ajatustamme käsityön nykyisestä olemuksesta. Taiteellisesti kiinnostavana ilmiönä käsityö ilmentää aikaa, sen muutosta tai muuttumattomuutta. Taidekasvatus avaa katsomaan ja käyttämään käsitöitä uudenaisiin yhteyksiin.

3. TILKKUTYÖ NYKYTAITEEN ILMAISUSSA

Tifaifai on tahitilainen tikattu peitto. Peittoja on pidetty erityisesti näiden saarten perinne-käsityönä. Tekniikka opittiin kuitenkin ranskalaisilta lähetyssaarnaajilta vuosisadan alussa. Tahitilaiset naiset sovelsivat peittojen kuvioihin aiheita luonnonkukista, kasveista ja koralleista. Tifaifain kuviot ovat aina olleet monimuotoisen koristeellisia ja tiukkaa symmetriaa noudattavia. Ne kertovat myös tunnusmaisesti peiton tekijästä. Naiset loivat uudenlaista ja

⁶⁹ Ibid. 69.

paikallisesti erittäin arvostettua vain naisten tekemää taidetta. Työt eivät välttämättä olleet käytettäviä peitteitä. Ne olivat rituaalien tunnuksia sekä koristeellisia seinävaatteita. 1930-luvulla Henry Matisse vieraili Tahitilla ja sai idean käyttää samanlaista paperinleikkausmenetelmää kuin paikalliset Tifaifai-tekijät.⁷⁰ Matissen maalauksissa ja paperitapettimalleissa näkyvät niin korallit kuin eksoottiset kasvit. Niiden muodot ovat pelkistettyjä päinvastoin kuin kuvioinnit tifaifai -peitteissä. Värit siirtyivät kirkkaina perusväreinä myös Matissen tauluihin.

Käsityölle annetaan erilaisia määreitä ja arvoja riippuen siitä millaisessa kontekstissa sitä tarkastellaan. Tutkimuksessani pohdin käsityön merkitystä olla osana taidetta, niin materiaalisesti kuin taiteellisenä tarkastelun kohteena eli teoksena. Tässä kappaleessa otan esiin seikkoja, jotka vievät käsityötä kohti vapaata materiaalista kokeilua. Tilkkutyö, joka on tutkimukseni käytännön aihe, voidaan ymmärtää tekoprosessina perinteisiin peittomalleihin yhtä hyvin kuin vapaaseen materiaalliseen kokeiluun. Tifaifai peitot ja niiden kuviot olivat luova käsityöprosessi tekijöilleen ja inspiroiva idea Matissen maalauksiin.

KÄSITYÖN LUOVA PROSESSI JA TAITEEN VAATIMUKSET

Tavalliseksi käsityöksi katsotaan Jorma Heikkilän mukaan sellaista käsityön tekemistä, jonka työskentelyjärjestys, tekniikka ja päämäärä ovat etukäteen tarkoin määriteltäviä.⁷¹ Tilkkutöiden erilaiset mallit ovat toteutettavissa juuri tavallisena käsityön tekemisenä. Tällaisten tilkkutyömallien ompeluvaiheessa toteutetaan traditionaalisia keinoja ja tavoitteena on kaunis ja käytännöllinen käsityötuote, tilkkutäkki.

Suomen kielen *tilkkutyö*-sana on merkitykseltään hyvin yleispätevä. Se kattaa laajasti erilaisista teksteistä koostettuja töitä. Myös applikaatiot ja muut pienet kankaiset kirjontatyöt voidaan käsittää tilkkutyöksi. Kansanomaisesti tilkkutäkin tekemisellä tarkoitetaan erilaisista paloista koottavaa kokonaisuutta, kuten maantieteellisestä paikasta, sekavista ohjeista tai paperien kirjavuudesta jne. Tilkku-sanaa leimaa monenlaisten tai kirjavien asioiden yhtenäisyys eli sekava tilkkutäkki. Suomenkielen käyttöön ei ole kiinnittynyt kovinkaan hyvin sana tilkkutaide.

⁷⁰ Klein 1997, 59 – 89.

⁷¹ Heikkilä 1987, 25.

Tavallisena käsityönä voidaan pitää tilkkutyömalleja, jotka ovat perinteisesti kopioituneet sukupolvelta toiselle. Traditionaaliset mallit ovat pysyneet muuttumattomina ja niiden peruskuviointi näkyy väreissä sekä kankaiden valinnoissa. Esimerkkinä hirsimökki-mallin (ks. kuva 5.) keskuspala on perinteisesti ollut kodinlieden punainen väri. Jorma Heikkilän määritelmä tavallisesta käsityöstä kävisi tähän varsin selkeästi, siinä ”- - toteutetaan ratkaistua ongelmaa tai ongelma annetaan suljettuna, johon on vain yksi oikea ratkaisu.”⁷² Hirsimökin käsityötekniikka on aina sama ja punainen väri on ennalta määrätty. Tilkkutöiden tekeminen on vaatinut tekijältään tiettyjen sääntöjen, kuten vanutikkaamisen⁷³ tuntemista. Usein tällaiset traditioihin perustuvat säännöt tulevat rajoitteiksi ja taiteellisen suunnittelun ahdistukseksi. Vanutikkaaminen perustuu käytännöllisen käsityön toimivuuteen. Peittoihin tuleva vanu on kiinnitettävä tikkipistoin, jotta se pysyy peitteessä tasaisena täyteenä. Mikäli tikkauksilla ei ole muuta merkitystä, esimerkiksi kolmiulotteisen muodon lisäämisenä tai olla muuna tehokeinona, se ei ole taiteelliselta näkökulmalta merkityksellistä. Kun lähdetään pois traditionaalisesta käsityöperinteestä, tavallisesta käsityön taidosta tulee silloin vain välineellinen taito materiaalien työstämiseen. Vapaasti valittavat kankaiden värit tulevat nyt voimakkaammin vaatimaan tekijältä omaa luonnetta työhön. Hänen on silloin tunnettava käyttämiensä materiaalien värivoima eikä pelkästään hallittava materiaaleja teknisenä taito-osaamisena. Taiteellinen tarkkailu pitäisi suunnata teoksen ilmaisulliseen voimaan ja tunnelmaan. Tekijällä on tällöin vapaus toteuttaa omia persoonallisia mieltymyksiään ja luovaa näkemystään.

Kansantaiteen käsite antaa käsityölle taiteellisia arvoja ja pääsyn taiteen muuntuvalle kentälle: ”- - Käsite kansantaide, jolla tarkoitetaan muodollista koulutusta vailla olevien ihmisten valmistamia, kauniiksi luokiteltuja esineitä aina varhaishistoriasta nykypäivään asti. Kysymyksessä on tällöin juuri esineiden jaottelua taiteeksi ja ei-taiteeksi niiden esteettisen arvon perusteella.”⁷⁴ Tällaisessa käsityössä on oltava jotain muutakin kuin jäljittelemisen tapaan työstettyä materiaalia tavalliseksi koetun käsityömallin mukaan.

⁷² Heikkilä 1987, 36.

⁷³ Vanutikkaamisella tarkoitetaan päälliskankaan, vanun tai muun sisälle tulevan ”täyteen” ja vuorikankaan tikkaamista joko käsin tai koneella yhteen. Tasainen tikkaaminen luo kolmiulotteisuuden. Tikkaamisella on mahdollista tehdä myös työhön pintakuvioita.

⁷⁴ Kojonkoski-Rännäli 1995, 87.

Vanhojen tilkkutöiden tai palojen käyttö osana uutta taideteosta kertoo omaa merkitystään ja saa tulkinnallisia muotoja tai yhteyksiä nykyiseen hetkeen. Perinteisiä käsityömuotoja ja malleja hyödynnetään paljon osana nykytaidetta. Perinteisiltä malleilta voi lainata erilaisia osia, aiheita ja jopa valmiita tilkkutäkin paloja merkitykseksi uutta tilkkukokonaisuutta. Tilkkutyö nähdään silloin ilmaisullisena esityksenä eikä enää käytännöllisenä tuotteena. Sally Markowitzin esimerkki käsityön semanttisesta tarkastelusta on naisten harjoittaman kirjontatyö, josta on tullut yksi feminististen nykytaiteilijoiden käyttämä tekniikka. He kirjoivat vanhoja traditionaalisia malleja mutta tulkitsevat niitä uudella, toisella tavalla. Taiteentekijöinä he ovat siirtäneet aiheita uusiin yhteyksiin.⁷⁵ Vastaavia perinteistä lähteviä toteutuksia voidaan nähdä myös tilkkutaiteen piirissä. Lainaukset ja erilaiset merkitykset käsityötaiteessa johtavat mm. intertekstuaaliseen tulkintatapaan. Tilkkutöitä kutsutaan usein näyttelyluetteloissa ”*contemporary*”, jolloin ne eritellään pois perinteisistä ja vanhoista tilkkutöistä. Näin luokittelu muuttaa myös tilkkutyöskentelyn uuteen vaiheeseen. Nykytaiteen laajempi käsite tuo esiin nämä ennen niin nimettöminä pidetyt työt.

”*Luovassa käsityössä* kohdataan avoin ongelma, johon on useita erilaisia ratkaisuja. Sen sijaan *taidekäsityössä* ja *kokeilevassa käsityössä* ongelma muotoutuu yleensä prosessin aikana tai suorastaan ääritapauksena etsitään ratkaistavaa ongelmaa.” Näin Jorma Heikkilä Käsityökasvatuksen teorian rakennusaineiksia –tutkimuksessaan määrittelee käsityö –käsitetä sen työskentelyssä tapahtuvan prosessin mukaan. Kokeilevalla ja taidekäsityöllä ei ole suunniteltua päämäärää vaan tuotos syntyy tekemisen aikana tulleiden ideaintentioiden ja uusien oivallusten saattamana.⁷⁶ Tavallinen käsityö on muuttunut ongelmaratkaisutilanteessa luovaksi toiminnaksi kohti uusia tekoprosesseja ja itseilmaisunmuotoja. Asioiden havaitseminen ja näkeminen uudella tavalla johtaa käsityötekoprosessin laajentumiseen. Bauhausissa työpajojen tavoitteena oli juuri tällaisten uusien asia yhteyksien laajentaminen. Johannes Ittenin harjoittamat materiaaliset kokeilut olivat yksi pedagoginen keino muuttaa ajattelua kohti luovaa suunnittelua. Taiteilijalle materiaalit ovat väline toteuttaa taiteellista ilmaisuaan. Jo aiemmin tuli todettua, kuinka taiteiden vapautuminen 1960-luvulta alkaen salli käsityötekniikoiden vapautua perinteisistä vaatimuksistaan. Perinteisiksi koetut käsityöt

⁷⁵ Markowitz 1994, 65.

alkoivat muuttua niin merkityksiltään kuin materiaalisilta esityksiltään. Catherine S. Amidon kirjoittaa esimerkkinä amerikkalaisen Kyoung Ae Chon nykyisestä tilkkutaiteesta: Toiminnalliset laatuvaatimukset määräävät yleensä täysin esteettiset ja materiaaliset valinnat tilkkutyössä. Lisäksi kysymys on suhteesta tilkkutyön traditioon. Entä sitten, kun tilkkutyö ei toimi enää ainakaan fyysisesti vaan käsitteellisesti? Mitä sitten tilkkutyö merkitsee?⁷⁷ Kyoung Ae Cho tekee materiaalista analogiaa yhdistämällä tilkkutaiteessaan vanhaa ja kuollutta puuta sekä vanhoja ja käytettyjä kankaita. Tämä teos on nimeltään ”Quilt !” Se muistuttaa erehdyttävästi tilkkutäkkiä mutta lähemmin tarkasteltuna se koostuu neliönmuotoisista puulevyistä. Levyt on tikattu kiinni kuin tekstiilitilkut vanhoihin pellavakankaisiin. Onko tämä siis *Quilt*?

Englannin kielessä määritellään kahdenlaista tilkkutyötä; *Patchwork* ja *Quilt*, joista ensimmäistä voidaan pitää pienenä ja usein käytännöllisenä tilkkutyönä tai tilkkutäkkinä. Patchwork, ei välttämättä vaadi ja sisällä vanua tikkauksineen. Quilt on varsinaisesti pääsana, joka kattaa tikkauksin tehdyn ja tilkuista koostetun suuremman tilkkutyön. Quilt voi tarkoittaa aivan tavallistakin vanutäkkiä esimerkiksi sellaisia, joita meillä Suomessakin ennen valmistettiin käsin eli tikattuja vanupeittoja. Tilkkutyö määritellään quilt –sanana materiaalisin ja teknisin perustein eli kolme materiaalista kerrosta sekä niiden kiinnittämisen yhteen ompelupistoin. *Quilt Art* tai *Art Quilt* -sana on yleistymässä moniin kansainvälisiin kieliin näyttelyiden ja taidemuseoiden kautta, niin myös meillä Suomessa. Kuriositeettina huomauttaisin myös, kuinka englannin kielessäkin voidaan kuvainnollisesti sanoa: Patching (paloista kootaan) erilaisia teorioita yhteen tiukaksi tikatuksi Quilt täkiksi = Patching quilt kuvasti eräässä kirjassa otsikossa eri tutkimusten keräämistä yhteen.

Kokeileva käsityö rupeaa soveltamaan erilaisia tekniikoita ja materiaaleja yhteen. Tekijällä on tällaisessa käsityöprosessissa mahdollisesti jokin idea, joka syntyy tuotoksen yhteydessä. Kokeileva käsityö lähtee etsimään taiteen muuttuvia muotoja. Näitä teoksia kutsutaan toisinaan sovellettaviksi taiteiksi, ”applied art” koska ne käyttävät tavallisuudesta poikkeavia materiaaleja. Arto Haapalan artikkelissa ”Esteettiset ja taiteelliset arvot” määritellään sovellettava taide hyvinkin esteettisesti miellyttäväksi esityksiksi tai tuotteiksi. Hänen mukaansa niissä oleva taiteellisuus on juuri esteettisyyttä. ”Näyttää siltä, että ne vahvat reunaehdot, jotka tekevät sovelletusta taiteesta sovellettua, jossakin määrin estävät käsitteellisten komponenttien mukaan

⁷⁶ Heikkilä 1987, 33 – 36.

⁷⁷ Amidon 1997, 45 – 46.

tuloa.”⁷⁸ Käsityössä reunaehdoiksi muotoutuvat perinteisistä malleista ja tekniikoista tulevat säännöt. Perinteet pitävät taidekäsityötä sovelletun taiteen rajoissa ja esteettisenä tuotteena. Haapalan tarkoittamat käsitteelliset komponentit ovat puhtaita käsitteitä, filosofisia kysymyksiä uskonnosta, moraalista yms. Taide on tullut reflektoiduksi ja kyseenalaistaa itseään esityksissä. Kun nämä uudet elementit rikkovat käytettävyyden periaatteen, niin craft-objekti muuttuu nyt art-objektiksi. Objekti ei ole enää käteen sopiva (zuhanden), vaan se muuttuu edessä olevaksi (vorhanden) eli katsottavaksi ja tulkittavaksi objektiksi.⁷⁹ Jos tilkkutyö vieroittaa pois vanhat perinteet ja ottaa esitykseensä käsitteellisiä komponentteja, niin se muuttuu taideteokseksi eli objektiksi. Kuten edellisellä sivulla esitetty teos ”Quilt ?!”, joka sisälsi materiaaliltaan epäkäytännöllisiä puuneliöitä osana tilkkukokonaisuutta.

Tällä tavalla tulkittaessa ei olisi sovellettavia taiteita, koska taidekäsityö muuttuu suoraan taiteen alueelle eikä se ole enää missään suhteessa käsityötä. Mirja Kälviäinen ehdottaakin, että joudumme takaisin pohtimaan taiteen olemassaoloa: ”Sovellettavien taiteiden alueen hyötytuote ja taidetuotteen raja on vaikea määrittää.”⁸⁰ Puhuttaessa sovelletusta taiteesta, *applied art*, tarkoitetaan mahdollisesti käsityön muodoista, tekniikoista tai materiaaleista esiin nousevia erilaisia taidemuotoja, joiden käytännöllisen käsityön funktio on jäänyt pois. Sovelletut taiteet voivat käyttää ready made -tuotteita, valmismateriaaleja, mutta taiteilija itse valmistaa teoksen osittain käsityöllisin menetelmin. Kyse on siis valmismateriaalien ja käsityötekniikoiden soveltamisesta uudeksi yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Taiteilijalle vaihtoehdot työmuodot antavat vapaat mahdollisuudet ilmaista itseään ja kehittää käsityötä kohti taidekäsityötä. Inkeri Sava jatkaakin miten: ”Käsityön tekeminen transformoituu aiempaa useammin taiteellis-esteettiseksi toiminnaksi.”⁸¹ Vastaavasti taas nykytaiteen teokset sisältävät yhä enemmän käsityöllisiä tekniikoita ja valmiita käsityötuotoksia osana taiteellista kokonaisuutta. Kuten nykytaiteen museon Kiasman näyttelyiden värjätyt posliiniastiat tai tilkkutäkit.

⁷⁸ Haapala 1990, 55 – 56.

⁷⁹ Ibid. 56 – 58.

⁸⁰ Kälviäinen 1996, 220.

⁸¹ Sava 1995, 39.

Esteettisyys on yksi taiteen elementti. Sen arvo voi olla mielihyvää tuottava tai esteettisesti epämiellyttävä esitys. Taidekasvatus pyrkii toiminnallaan luomaan erilaisia esteettisen elämyksen kokemuksia taiteen tarkasteluissaan. Jyri Vuorinen etsii taiteen käsitettä nykypäivän muotona ja ilmentymänä: ”Esteettisesti erinomaiset ihmisluomukset ovat taidetta, taiteesta on kyse siellä, missä päämääränä on esteettinen arvo.”⁸² Kun Bostonin yliopiston taidegalleria koosti uudenaikaisten tilkkutöiden Contemporary Quilts, USA - näyttelyn kiertämään Eurooppaa, se halusi kiinnittää huomiota nimenomaan teosten taiteelliseen esteettisyyteen ja uutta luovaan esitykseen. Näyttelyn kokoojat toteavat tilkkutaiteen olevan edelleen varsin tuntematonta tekstiilitaidetta, vaikka se voisi yhtä hyvin liittyä kuvataiteiden joukkoon materiaalisten kokeilujensa vuoksi ja esteettisinä kokonaisuuksina.⁸³ Tämä näyttely kiersi myös vuonna 1990 Suomessa ja edusti meillä nähtyjä ensimmäisiä nykyaikaisen tilkkutaiteen teoksia.

Taiteen ja käsityön rajaa päädytään pohtimaan esteettisenä toimintana ja tuotoksena. Inkeri Sava käyttää kirjoituksessaan vain käsitteitä käsityö ja taide: ”Käsityö on luettavissa taideobjektiksi niin kauan, kuin sen luomisessa ja valmiissa tuotoksessa formaalisilla esteettisillä kvaliteeteilla on keskeinen sijansa.”⁸⁴ Sally Markowitz pitää outona määrittää taidetta puhtaiden esteettisten arvojen mukaan. Käsityöobjektit voivat päteviytyä yhtä hyvin taideobjektina, niin pitkään kuin niillä on esteettisiä arvoja, jotka ovat itsenäisiä hyödyllisyyden funktiosta. ” - - *craft objects may qualify as art objects as long as they possess formal aesthetic qualities, qualities that are independent of utilitarian function.* ” Hän asettaakin käytännöllisen käsityön tarkastelulle vaatimuksen olla toimivaa esteettistä laatua eikä pelkästään puhtaan formaalista.⁸⁵ Taidekäsityössä pyrkimys on lähestulkoon aina kauniiseen esteettiseen lopputulokseen. Esteettisyys nähdään ja arvostellaan siis kauneuden kautta mutta onko rumaksi ja inhottavaksi tarkoituksella tehty käsityötuotos taidetta? Vai nähdäänkö ruma-tekele huonona ja epäonnistuneena käsityötuotteena? Taiteen rumuutta ja epämiellyttävyyttä pohdin myöhemmin tulevassa kappaleessa. Mielenkiintoinen ajatus on myös koetella väririnnastuksia ja tuottaa niistä rumaksi tarkoitettu tai iljettäväksi koettu tilkkutyö.

⁸² Vuorinen 1995, 12.

⁸³ Contemporary Quilts USA 1990. Boston University Art Galleryn näyttelyjulkaisu.

⁸⁴ Sava 1995, 37.

⁸⁵ Markowitz 1994, 58 – 59.

Taiteelliseen päämäärään tarvitaan myös muita ilmentymiä kuin esteettisiä kvaliteetteja. Jorma Heikkilä pohtii taidekäsityön keskeistä toteutumaa: se muodostuu idean prosessoinnista, persoonallisesta kehittelystä ja viimein tuotoksen konkretisoinnista. Hänen mukaansa esteettisyyden kriteeri voi olla taidekäsityössä sen dekoratiivisuus. Silti taiteelliseksi arvoitettava tuotos vaatii jotain merkittävyyttä, esimerkiksi tekijän oman elämän todellisuudesta.⁸⁶ Heikkilä ei aseta etusijalle käsityölle yleensä annettua käyttöfunktioita vaan käsityön merkittävyyden ilmaisullisena arvona. Hänen mukaansa tekijä ei ole tavoitellut pelkästään esteettistä näkemystä vaan ilmaisee jotain omasta elämästään tai oman kokemuksensa kautta. Johannes Ittenin opetuksen idea oli tuottaa juuri näitä persoonallisuuden ilmentymiä materiaalien ja värien yhdistelmissä. Sally Markowitzin semanttisessa tarkastelutavassa etsitään myös taidekäsityön merkitystasoja ja tulkinnallisia näkemyksiä. Kun tekijällä on jotain tärkeää, originaalista sanottavaa, niin teos kommunikoi yleisön kanssa.⁸⁷ Tällaiseen kommunikointiin pyrkii myös nykytaiteen suuntaukset. Käsityöntekijä ei aina ole ollut anonymi ja tavallisen käsityön tuottaja. Tilkkutyöt ovat olleet yksi taiteen kanava puhutella katsojaa.

Samalla tavoin kuin Jorma Heikkilä on määritellyt taidekäsityö ja kokeilevan käsityö, antaa amerikkalainen tilkkuasiantuntija Penny McMorris vastaavanlaiset merkitykset käsityöläisille taiteentekijöinä. Hän jakaa tilkkutöiden tekijät neljään kategoriaan, joista kaksi kuvaa tilkkutaiteilijoita: Ensinnäkin ne, jotka perustavat työnsä traditionaalisiin malleihin mutta yhdistävät aiheita ja värejä uudella tavalla sisäistäen sommittelun (adapters). Ja toisena ne, jotka luovat originaalista designia ja työskentelevät tuottaen taidetta (innovators). Toiset heistä saavat innovaatioita muilta tilkkutyön tekijöiltä ja toiset luovat totaalisesti yksilöinä. Heistä käytetään nimikettä ”fine” artists mutta heidän taiteen mediumina on tekstiili. Kirjoittaja huomauttaa vielä, että taiteilijoiden töitä ei ole huomioitu paljoakaan tilkkumailman ulkopuolella.⁸⁸

⁸⁶ Heikkilä 1987, 56.

⁸⁷ Markowitz 1994, 60 – 63.

⁸⁸ Tonge 1995, Quilt Art 24/60 All Square Exhibition -näyttelyjulkaisu.

Käsityöprosessissa muuttujaksi nousee tekijä, jolta vaaditaan persoonallista otetta työhön. Seija Kojonkoski-Rännäli erottaa taiteilijan selkeästi käsityöläisestä. Taiteilija suunnittelussaan tuo esiin persoonallisuutensa ja henkisen leiman työhön, muttei kädenjälkeä käsityöläisen tavoin. Kojonkoski-Rännäli tekee vertauksen ready made – taiteeseen, jossa ei näy kädenjälkeä vaan teoksen taiteellinen idea.⁸⁹ Käsityöläisen leima syntyy siis siitä, kun tekijä on kiinni materiaalissaan. Materiaalikeskeinen ajattelutapa innostaa kehittämään materiaalista tuotosta ja näkemään materiaalin kautta omat kädenjäljet. Työn persoonallisuus ja tunnelma jäävät materiaalisen ajattelun varjoon. Jorma Heikkilä ei poista käsityöläisen leimaa vaan pohtii taidekäsityölle annettavaa vapautusta välineellisestä arvosta. Käsityöläinen voisi silloin ”- - heittää koko persoonansa aistimaan todellisuutta rajoituksetta.” Taiteilijan tavoin hän voisi spontaanisti ja vapaasti toteuttaa etsimäänsä aihetta, jolloin taidekäsityöllä olisi arvo sinänsä.⁹⁰ Käsityö saisi oman itsenäisen arvon olla merkittävää ja taiteellista toteutumaa. Vapautus koskisi myös Bauhausin aikaista ajattelutapaa käyttää käsityötä vain välineellisenä arvona. Markku Graae on artikkelissaan pohtinut käsityöläisen ongelmaa siitä, miksi kaiken pitäisi olla jotain taiteellista. Käsityöläisen identiteetti on kadoksissa, jos hän yrittää kaikin keinoin pyrkiä taiteilijaksi. Käsityöläisen on löydettävä persoonallinen ote eikä siihen tarvita mitään illuusiota. Meidän on ymmärrettävä taiteilijan ja käsityöläisen periaatteellinen ero: taiteilija pyrkii kommunikoimaan, antamaan elämyksiä, illuusioita ja vaikutelmia teoksillaan. Käsityöläisen osaaminen on taidossa ja tuotoksen laadussa.⁹¹ Graaen luokitteluun välimaastoon kuuluvat mahdollisesti ne taidekäsityöläiset, jotka perinteisiä käsityömenetelmiä soveltaen ja materiaaleja käyttäen ilmaisevat itseään. He kommunikoivat taiteilijoiden tavoin omilla käsityöllisillä teoksillaan. Käsityöläinen luo omia väritunnelmallisia näkemyksiään ja välittää sisäistä sanomaa omassa materiaalisessa työskentelyssään. Johannes Ittenin väriopetuksen tavoitteet olivat juuri subjektiivisten näkemysten esille tuomista siitä omasta materiaalistaan. Siksi olen ottanut kokeiltavaksi juuri perinteiseksi käsityötavaksi tunnetun tilkkutyön ja sen soveltamisen Ittenin väririnnastuksiin.

⁸⁹ Kojonkoski-Rännäli 1995, 95.

⁹⁰ Heikkilä 1987, 57 – 58.

⁹¹ Graae 1993, 51 – 53.

Taidekäsityötä on tarkasteltava kokonaisena prosessina alusta lopputulokseen asti. Se eroaa tavallisesta käsityöstä, perinteisestä käsityötä, kokonaisena ja luovana prosessina, jonka kohteena voi olla poikkeavat materiaalit ja sovelletut tekniikat. Usein tämä tuotos saa kohdalleen jonkin käytännöllisen, hassun tai kuvitellun käyttöfunktion.

Tutkimuksessaan ammatillisen taidekäsityön arvoista 1980-luvulla Suomessa Mirja Kälviäinen kirjoittaa, kuinka ”taidekäsityön arvottamisessa on kyseessä intuitiivinen, kokonaisvaltainen, toiminnan sisäisiin intresseihin sitoutunut arvottamistapahtuma, jossa kokonaisuus on enemmän kuin osien summa.”⁹² Taidekasvatuksen menetelmissä tilkkutyö muodostaa tällaisen luovan prosessin. Siinä kankaiset materiaalit toimivat mm. väritunnelmien muodostajina ja luovaprosessi johtaa lopulta ilmaisulliseen kokonaisteokseen. Ajatuksenani on kiinnittää huomiota väreihin ja väririnnastuksiin, jotka johtaisivat mahdollisesti tilkkutyön näkemiseen kokonaisena teoksena ennemminkin kuin käsityöllisen taidon ja tekniikan tarkasteluna. Taidekäsityö on ymmärrettävissä tai ajateltavissa myös pelkkänä esteettisenä objektina ilman käytännöllistä käsityön arvoa ja päämäärää. Silloin se tulkitaan taideteoksena.

TILKUT TAIDEKOKEMUKSENA JA ABSTRAKTINA ESITYKSENÄ

Taiteen vastaanotto ei ole enää pelkästään passiivista vaeltelua pitkin näyttelysalia, vaan se on aktiivista suhdetta teoksiin. Tilkkutaide ei ole vielä vaikeasti ymmärrettävää ja tulkittavaa käsitetäidettä. Sen esitys perustuu yleensä helpommin saavutettaviin tunnelmiin ja mielikuviin. Tilkkutöiden vaihtelevat ja pehmeät tekstuuripinnat välittävät erilaista tunnelmaa kuin maalauksien kovat ja rosoiset väritasot. Kokemuksena tekstiilinen taideteos välittyy katsojille siis hyvin eri tyyllisenä kuin perinteiset maalaukset. Kankaiset värit ja tekstuuriset mielikuvat yhdistyvät tilkkutaiteessa tuttuun ja arkipäiväiseen materiaaliin, kankaaseen. Näitä tekstuurisia kokemuksia ja niistä välittyviä merkityksiä Johannes Itten käytti opetuksessaan hyväksi. Taidekasvatus etsii keinoja ja luo toimintatapoja, jotka tuovat taidekokemuksia lähemmäksi tavallista yleisöä. Taidekasvatuksessa on kiinnitetty yhä enemmän huomiota kokemukselliseen itseilmaisuun luovana työskentelynä eikä pelkästään tiedollisena opetuksena. Esteettiset

⁹² Kälviäinen 1996, 215.

elämykset nousevat taiteen vastaanoton yhdeksi kokemusalueeksi, josta yksi voisi olla tilkkutaide.⁹³ Otan esille tässä erilaisia näkemyksiä taiteesta, jotka avaavat tilkkutöitä nykytaiteen ilmaisuna ja taidekasvatuksellisen aiheena.

Tarkastehtaessa tilkkutöitä taideteoksen näkökulmasta ne saavat toisenlaisia merkityksiä ja uusia tulkintatapoja. Sally Markowitz kysyy, miksi meillä on taipumus eritellä objekti ja kokemus toisistaan. Tällainen näkemys jakaa työt käytännössä fyysisesti toimiviin ja ei-toimiviin esineisiin. Miksi me huomaamme aina kokonaisuudesta muodot ennen arvoja?⁹⁴ Taidekäsityönä tehty ”villapaita” tai ”tilkkukimono” voisi yhtä hyvin olla monumentaalinen kolmiulotteinen veistos, mikäli näemme sen ja koemme sen taiteellisena tarkastelun objektina. Teoksen mahdollinen hyödyllisyyden funktio ei saisi estää meitä katsomasta töitä taiteellisin arvoin. Esimerkkinä Miriam Schapiron näyttely *Anatomy of a Kimono* (1976), joka koostui monumentaalisisista seinä kiertävistä tilkkuteoksista.⁹⁵ Jyri Vuorinen käsittelee taiteen määritelmää avoimesti asettaen sille erilaisia ehtoja. Taide ei ole kahlittuna vain tiettyihin kaanoneihin. Taidetta voidaan käsitellä avoimesti ja ehdottaa sille erilaisia tapoja, jolla sanaa voitaisiin käyttää.⁹⁶

Taiteen tulkinta lähtee taidemaailmasta, jonka objektit ovat taideteoksia jos ne ovat sellaisiksi tulkittavia.⁹⁷ Kysymys onkin siitä, miten ja missä kontekstissa taidetta tunnistetaan ja katsotaan. Esimerkiksi vanhan tilkkutäkin riekaleita voitaisiin esittää arvokkaina kappaleina lasikuvun alla taidehistoriallisessa museossa. Silloin ne kertoisivat vanhasta menneestä kulttuurista. Tilkkupalat muuttuisivat merkitykseltään ja tulkinnaltaan täysin, jos ne roikkuisivat riekaleisina rätteinä osana taiteellista kokonaisuutta nykytaiteen museossa. Silloin täkin kappaleet herättäisivät kysymyksiä ja keskustelisivat katsojan kanssa riekaleisella olemassaolollaan. Yleensä tällaiset vanhat ja hyödyttömäksi koetut tekstiilipalaset saavat arkisen käytön, kuten lämmittimenä autonkonepellin päällä. Seija Kojonkoski-Rännäli päätyy pohtimaan käsityön ja taiteen tekemisen moninaisuutta. Taitavasti tehtyä ja taiteellista työtä on vaikeampi

⁹³ Pääjoki 1999, 76 – 79.

⁹⁴ Markowitz 1994, 60.

⁹⁵ Broude 1982, 324 – 327.

⁹⁶ Vuorinen 1995, 17 - 18.

⁹⁷ Shusterman 1992, 41.

vastaanottaa kuin valmiiksi työstettyä ready made –taidetta. ”Taiteen vastaanottamisprosessi tapahtuu ihmisen persoonallisuudessa kapeammalla sektorilla kuin käsintehdyn taiteen vastaanottamisen ollessa kysymyksessä.”⁹⁸ Ja hän jatkaa ”taiteen konkreettinen perusta voi olla käsityötuotos. Taideteokseksi se voi muuttua vastaanottoprosessissa (jolloin vastaanottaja voi olla myös itse tekijä), jossa henkisyys asettuu konkreettiseen.”⁹⁹ Katsojan rooli on olla mukana aktiivisesti omien tunteiden pohjalta ja reflektoida näkemäänsä tilkkutaidetta. Tavalliseksi koettuun käsityöhön on tullut lisää viestejä. Viestit ja tulkinnat on löydettävissä työn tunnelmasta ja sen esityksen sisältä.

Tilkkutäkki saa uudenlaisen ulottuvuuden taide-esityksenä tai elämästä kertovana todellisuuden fragmenttina, mikäli ajattelussamme rikotaan tavalliseksi luokiteltuja käsityösääntöjä. Silloin tilkkutyötä ei katsota enää pelkästään taitosuorituksena tai toimivana käyttötuotteena. Se kertoo silloin aivan jostain muusta kuin materiaalin käyttöominaisuuksista. ”Hannah Stockton, newjerseyläinen nainen vuonna 1830, heitti pois traditionaaliset tilkkutyömallit ja loi toisenlaisen komposition applikoidessaan pienistä paloista tilkkutyön.”¹⁰⁰ Värien voima ja niiden rinnastukset voivat nostattaa esiin peitteen taiteellisen ja esteettisen kokonaisuuden. Mahtoiko tämä olla yksi niistä ensimmäisistä abstraktisista *kollaaseista*, ennen Picassoa ja Braqueta? Kansantaiteen käsitettä käsittelemme jo aiemmin. Myös sen määritelmän sopisi näkökulmaksi tutkia Hannah Stocktonin tilkkutyötä yhtä hyvin kuin abstraktitaide.

Kollaasi koostuu todellisuuden fragmenteista, kuten tapeteista, sanomalehtien palasista, kankaista. Todellisuudesta kerättyjä materiaaleja käytetään kubistisen maalaustekniikan abstraktioina. Näin tekivät mm. Braque ja Picasso teoksiinsa. Kysymyksessä on siis jonkinlainen maalaus. Näiden ”- - todellisuuden fragmenttien käyttöä on sanottu myös arkistamiseksi – arkiseksi tekemiseksi - - kollaasi-ajattelun ydin on jonkin jo olemassa olevan uudelleen omiminen. Kollaasissa juuri allegorisuus tekee siitä välineen puhua julkisesti kätkeytyin merkityksin - -. Varsinaiseksi taideteokseksi koostettua esineryhmää, joka on kollaasin kolmiulotteinen vastine kutsutaan *assemblaasiksi*.”¹⁰¹ Kollaasia (collage) vastaavassa merkityksessä Miriam Schapiro kutsuu töitään *Femmage* – sanalla. Taideteoksen tekijänä ja arkisten materiaalikappaleiden kerääjänä

⁹⁸ Kojonkoski-Rännäli 1995, 91.

⁹⁹ Kojonkoski-Rännäli 1995, 86.

¹⁰⁰ Schapiro & Meyer 1977 – 1978, 151.

¹⁰¹ Sederholm 1996, 95.

on ollut silloin nainen ja teoksen merkitykset kasautuvat naisen näkökulmasta. Näissä töissä on käytetty perinteisesti naisten harjoittamia käsityöllisiä menetelmiä, kuten ompelua, tikkausta, kirjontaa, koukkuamista yms.¹⁰²

Abstraktin taiteen synty on voinut lähteä liikkeelle myös naisten tekemistä tuotteista, taiteesta, käsityöstä. Monissa taidekirjoissakin esitelty Sonia Delaunayn tekemä tilkkutyö oli varsinaisesti peitto heidän pojalleen. Se valmistui vuonna 1911. Sonia Delaunayn ja hänen miehensä monet taiteilijavieraat ovat pitäneet juuri tuota peittoa varhaisimpana kollaasikokeiluna ja abstraktina taideteoksena ennen Picasson ja Braquen töitä.¹⁰³ Sonian tekemät värikokeilut satiinikankaista ovat saattaneet vaikuttaa myös Johannes Ittenin opetukseen ja hänen omaan satiiniapplikaatioonsa¹⁰⁴. Vuonna 1912 Delaunayn vierailijoiden joukossa oli ollut myös Paul Klee. Hänen abstraktiset maalauksensa ovat mahdollisesti saaneet vaikutteita tästä samasta ja keskustelujen kohteena olleesta abstraktisesta tilkkupeitteestä. Sonia Delaunay itse sanoo tehneensä peiton pienistä kankaanpaloista koostaen, kuten hän oli nähnyt valmistettavan kotonaan Venäjällä.¹⁰⁵ Mielenkiintoinen yhteys on myös Paul Kleen Bauhausin Dessausissa, vuodesta 1927 alkaen, aloittamien tekstiilisuunnitteluun liittyvien kokeilutöiden ja Sonia Delaunayn tekemien applikaatioiden välillä.

Taiteen abstraktinen esitystapa on ollut kiinni omassa ajassaan. Se on ollut mukana monissa taiteellisissa kokeiluissa ja työskentelytavoissa, joista voidaan johtaa monenlaisia esimerkkejä ja yhteyksiä. Sonia Delaunay jatkoi töitään koko pitkän elämänsä ajan suunnitellen tekstiilitaiteen abstraktisia applikaatioita kuuluisiin lampunvarjostimiin ja taiteellisiin kirjankansiin (applied art –tuotteita). Hän tuotti paljon myös painokuviomalleja taideteollisuuden käyttöön. Häneltä pyydettiin jopa värisuunnittelut kahteen Citroen-automalliin, jotka sointuivat hänen suunnittelemiensa tilkkumaisiin muotivaatteisiin.¹⁰⁶ ”It has frequently been stated that the quilt was both a springbord for future experiments in collage by the Delaunays and a catapult wich launched their art into abstraction.”¹⁰⁷ Tilkkumaiset applikaatiot olivat siis esillä siinä

¹⁰² Broude 1982, 320.

¹⁰³ Delaunay 1980, 25.

¹⁰⁴ Ks. Ittenin satiiniapplikaatiotyö vuodelta 1920. Weltge 1993, 30.

¹⁰⁵ Cohen 1988, 49 - 50.

¹⁰⁶ Delaunay 1980, 71 - 79

¹⁰⁷ Delaunay 1980, 27.

ajassa vastaavanlaisina teoksina kuin abstraktiset, kubistiset ja konstruktiviset maalaukset. Silti näiden tekstiilitaiteiden arvostus tai myöhempi taidehistoriallinen huomio ei ole noussut kuvataiteiden rinnalle. Tilkkutyö oli tehnyt saman värikokeilun kuin maalaustaide. Perinteiset maisemat tai tilkuissa perinteiset mallit olivat vaihtuneet värien vapaisiin sommitelmiin. Kankaiset tilkkukollaasit saivat välineellisen arvon kokeilla väririnnastuksia ja väritoteutumia. Varsinaisina tauluina tai taideteoksina näitä tilkkutöitä ei ole koskaan pidetty.

Tilkkutöiden rakenne perustuu lähes aina abstrakteihin kuvioihin, kuten neliö, kolmio ja ympyrä, pelkästään jo kankaiden teknisen toteutuksen vuoksi. Tilkkutöiden käyttämät materiaalit ovat kollaaseista tuttuja todellisuuden fragmentteja, kuten kankaanpaloja, pitsejä, nauhoja ja lankoja. Tilkkutaiteessa käytetyt ehkä pelkästään kankaiset materiaalit vievät katsojan helposti tarkastelemaan ”taitavasti tehtyä” käsityötä. Mirja Kälviäinen toteaaakin, vaikka taidekäsityötä helpotti pääsy taiteen kentälle juuri käsitetaiteen yleistyminen. Sen ongelmaksi tulikin jo menneitten aikojen materiaalien käyttö, työstäminen, tekninen taitaminen ja esteettiset normit. Materiaalisten traditioiden merkitys ei ollut muuttunut: ”- - Mikä tahansa materiaali ei ollut ominaista taidekäsityölle 1980-luvulla”¹⁰⁸ Vaikka abstraktitaide oli lainannut todellisuuden fragmentteja kollaasiteoksiin niin tilkkutaide oli pysynyt aina samassa materiaalissa. Tilkut ovat kaikkien tuntema materiaali, jonka tiedetään olevan konkreettista ainetta, kudottua kangasta. Tästä materiaalista tehdään yleensä käyttötekstiileitä. Ne luovat ensimmäisen tiedon katsojalle. Tilkuista tehty työ on yhtä kuin tilkkutäkki ja sen funktio on olla peitteenä sängyn päällä. Tällä tavoin ajateltuna se sijoittuu jälleen takaisin käsityön perinteiseen asemaan, jota pohdittiin aiemmissa kappaleissa.

TILKKUTYÖ KANTAAOTTAVANA TAITEENA

Taiteen moninaisuuteen johti postmodernismi 1960 - 1970-luvuilla, jolloin se muutti taidetta reflektoimaan ”todellista maailmaa” (Felshin, 1995). Yhteiskunnallisiin ja yhteisöllisiin asioihin otettiin kantaa mitä erilaisin taiteen keinoin. Felshin on koonnut

¹⁰⁸ Kälviäinen 1996, 227.

kirjaansa aktiivitaiteilijoiden analyysyjä taiteen olemassaolosta ja merkityksestä heidän teoksissaan nykyajasta katsottuna.¹⁰⁹ Helena Sederholm kirjoittaa nykytaiteen tarkoituksesta olla poliittista taidetta, jolloin sen on esityksessään tuotettava ainakin jonkinlaista reaktiota ihmisille. Kysymyksenä onkin ollut se, kuinka suoraan on reaktioita herätetty tämän vuosisadan taiteilijoiden toimesta. Näin päästäänkin keskusteluun taiteen kauneudesta tai rumuudesta, tai siitä, miten pragmaattisen kokemuksellista taiteen pitäisi olla säväyttääkseen katselijoita.¹¹⁰ Taideteoksen edessä odotetaan jo tapahtuvaksi jonkinlaista mieleen ja tunteisiin koskettavaa liikahdusta. Ajatuksiin herää kysymys voidaanko taidokkaalla tekemisellä, kuten erinomaisen hyvin valmistetulla käsityötuotteella, saavuttaa yhtä kokemuksellista tunnelmaa kuin taidekäsityössä. Värien ja materiaalien luoma esteettisesti taiteellinen olemus välittyvät teoksesta katsojalle hänen omien tunnekokemustensa avulla. Tilkkuteosten käyttämä materiaali, kankaat ja arkiset ompelutarvikkeet, ovat toisaalta niin tuttua elämään kuuluvaa osaa, että ne kokemuksina aukeavat jokaiselle mutta erilaisina näkemyksinä.

Kankaiset tilkkutyöt toimivat yhtä hyvin välineenä taiteeseen. Kaikki riippuu kuitenkin tavasta, jolla materiaalia on käytetty. Aktiivisen ja poliittisen taiteen tarkoitus on koota mahdollinen materiaali ja organisoida se niin, että siitä tuleva kokonaisuus koskettaa emotionaalisesti. Lähtökohta taiteeseen on siis emootiot, ja niiden yhteydet ovat usein myös hyvin yksilöllisiä, kirjoittaa Helena Sederholm.¹¹¹ Kantaaottavana poliittisena taiteena, ehkä tässä tapauksessa myös performatiivisena taide-esityksenä, voitaisiin pitää aids-kuolemista kertovia muistotöitä. Ne olivat yksittäisiä muistopeitteitä (memory quilts)¹¹², jotka levitettiin valtavaksi the Capitol Mallin viherkenttää peittäväksi tilkkumatoksi vuonna 1989 Washingtonissa. Rauha, kodittomuus ja lapset ovat olleet myös nykyisten kantaaottavien tilkkuteosten aiheina.¹¹³

Tilkkutaide käyttää usein ”löytämäänsä” materiaaleja, liittää niitä yhteen käsityön menetelmin ja esittää kokonaisuuden taiteena. Materiaalit suodattuvat silloin tekijän itsensä kautta valikoituina ja tietyllä tapaa valittuina kokonaisuuteen. Kankaiset

¹⁰⁹ Felshin 1995, 10.

¹¹⁰ Sederholm 1998, 240.

¹¹¹ Ibid. 241.

¹¹² Muistopeitteen ovat osa amerikkalaista tilkkuperinnettä.

¹¹³ Houck 1991, 38.

materiaalit ovat siis osa elämän palasia, mutta uudelleen ehkä monin merkityksin rakennettuina ne kertovat toisenlaisesta todellisuudesta. Tällainen oli sopivaa postmodernille -ajattelulle, joka suosi perinteisiä käsityömuotoja teoksissaan. Modernismi oli aikoinaan hylännyt juuri käsityötaiteen vain naisten arkipäiväisenä työnä, ei-taiteena. ”Monet postmodernit ovat sitä mieltä, ettei arkea ja taidetta enää voi erottaa. Baudrillardin mukaan taide on sulautunut todellisuuteen ja maailman estetisoituminen on täydellistynyt.”¹¹⁴ Varsinaisena taiteenlajina tilkkutyö nousi esiin vasta 1970-luvulla Yhdysvalloissa, jolloin kuvataidetta kritisoitiin monin erilaisin feministitaiteen keinoin. Feministitaide -liikkeenä nousi esiin puolustamaan niitä ”toisia”, jotka olivat jääneet valtakulttuurissa vallitsevan taidekäsityksen arvostuksen taakse. Samalla nousivat esiin tilkkutyöt kantaaottavana taiteena juuri Yhdysvalloissa, jossa sitä oli pidetty perinteisenä naisten harrastamana käsityönä. Suomessa 1970-luvulla muotiin tulleet modernit ja uudet tilkkutyöt olivat sidoksissa tavallisen käsityön käyttötarkoituksiin eli funktioon olla kodin käyttötekstiileitä. Esimerkkejä löytyy monista naisten kuvalehdistä, kuten Suomessa vuonna 1972 ilmestyneestä Tilkkutäkkejä ja paljon muuta tilkkuvakasta -lehdessä.¹¹⁵

Naisten elämään liittyy tekoina ja tapahtumina erilaisia asioita, joita voidaan hyvin tulkita heidän tekemistään käsitöistä, kuten tilkkuteoksista. Näyttely ”USA NYT - USA TODAY” vuonna 1993 saattoi olla Suomessa hätkähdyttävä, kuten kirjoittaja Kaarina Peltonen sitä kuvaa. Näyttely toi fiberart -teoksia esille monissa erilaisissa taiteen lajeissa, jopa performanssin yhteydessä. Meillä ei oltu totuttu näkemään tilkkutöissä niin voimakkaita erilaisia kantaaottavia esityksiä kuin tämän näyttelyn työt edustivat. Kirjoittaja ottaa esimerkkejä joistakin teoksista: ”Näyttelyn toinen feministi Bonnie Lucas kokoaa lempeän ironisesti pastellinvärisiin collegetöihinsä amerikkalaisen keskiluokan naisen elämän vertauskuvia - - ”¹¹⁶ Hänen työnsä toteutustapa oli tilkkuapplikaatio, joka kokosi kollaasimaisesti yhdistellen vaaleanpunaista pitsiä, satiinia, yms. sekä erilaisia arkipäivää kuvaavia pikku esineitä herttaiseksi kokonaisuudeksi. ”*Women have always collected things and recycled them because*

¹¹⁴ Sederholm 1996, 168 – 169.

¹¹⁵ Ks. ”Tilkku täkkejä ja paljon muuta tilkkuvakasta” julkaisijana Verlagpresse Zürich and Yhtyneet kuvalehdet oy 1972.

¹¹⁶ Peltonen 1993, 38 - 39.

leftovers yielded nourishment in new forms.” Miriam Schapiro ja Melissa Meyer kirjoittavat naisten kulttuurisessa juuri keräily, säästäminen ja materiaallinen uudelleen yhdistäminen edustavat naisten omanlaista henkistä olemassaoloa. Naisten valmistamat dekoratiiviset käytännön käsityöt, kuten neuleet, tilkkutyöt, matot ja luonnoskirjat puhuvat muistoista, ne ovat eräänlaista kerrontaa ja salaista tietoa.¹¹⁷ Tilkkutaiteilija Erva Kuryluk kertoo omasta materiaalistaan: ”*Cloth, as it is folded and unfolded, stored away and unrolled, seems suitable for representing memory.*”¹¹⁸ Vaatteilla on erityinen rooli arkipäiväisessä elämässä. Ne kaikki ovat silti yksilöitävissä olevia kankaan palasia. Tekstiilit kiinnostavat, koska niillä on todellinen suhde muistojen historiaan.¹¹⁹ Tätä samaa vaateen ja yksilön yhteyttä voidaan pohtia nykytaiteen museossa Kiasmassa olleessa Christian Boltanskin taideteoksessa: ”Monument” (1989). Siinä lattialle pinotuista vaatteista lähtevät valojohdot kiinnittyvät lasten kasvoja esittäviin valokuviin.¹²⁰ Erilaisia naisten elämäntarinoita voidaan lukea, ymmärtää ja tulkita myös suomalaisen Milla Lindströmin ”Le Jardin” (1986) ja Judith Vierow`n ”The Child Within” (1991) tilkkutaiteen teoksista. Ne olivat esillä taideteollisuuseumuseossa Helsingissä pidetyssä Tilkkuja ja tärkkejä -näyttelyssä.¹²¹

Waste not, want not: American Novelty Quilts overall Quilt –aiheotsikon alla ideoidaan taidekasvatuksen opetusteemaksi tilkkutyöt muistojen kerääjinä ja olemassa olevan historian säilyttäjinä. Pois heitetyt materiaalit, kuten vaatteet ja kangastilkut, ovat resurssina kekseliäisyydelle ja luovuudelle. Luovassa ongelmanratkaisutilanteessa nämä menneen ajan palaset ja uudelleen kierrätettävät materiaalit opettavat omakohtaisesti ymmärtämään eri elämän asioita. Keskusteluiden pohjalla on tilkkutöiden tekeminen, naisten yhteinen harrastus, suhde historiaan ja vaatteisiin sekä niiden kierrätykseen.¹²² Nykyiset tilkkuteokset eivät vain kerää yksittäisiä muistojen kappaleita tilkkutöihinsä vaan ne rakentavat näkyville historian tapahtumia. Sana ”*fabricated histories*” kuvaa hyvin sitä, kuinka historia on jättänyt jälkeensä painettuja tekstiilipaloja, amerikkalaista puuvillaa, siirtomaista tuotettuja kankaita yms. Niissä

¹¹⁷ Schapiro ja Meyer 1977-78, 153.

¹¹⁸ Ferries 1999, 52.

¹¹⁹ Ferries 1999, 52 – 56.

¹²⁰ Ks. Kiasma -kokoelma 18.6. – 28.11.1999 esittelylehtinen.

¹²¹ Tilkkuja ja tärkkejä 1994. Taideteollisuuseumuseon näyttelyjulkaisu.

¹²² Gomez 1999, 26 – 38.

näky todellisuuden dokumentteja menneestä kulttuurista. Valokuvien siirtämien kankaalle on osa todistettua yksilöitävää dokumentointia.¹²³

Judy Chicago halusi kunnioittaa naisia ja heidän töitään teoksellaan ”The Dinnerparty” (1979). Teoksen tarkoituksena oli heijastaa naisten taiteen ilmaisukeinoja ja heidän elämäkokemuksia taiteessa. Hän kutsui naiset yhteiselle ”viimeiselle aterialle”, jolle voidaan tulkita taiteellisessa analyysissä monia symbolisia merkityksiä. Nämä naiset eivät tulleet kuitenkaan perinteisen arkisesti tikkaamaan täkkejä rannalle, vaan keskustelemaan yhteisesti naisten asemasta taiteessa. Vastaavanlaisia kokemuksia etsii Rita Irwin tilkkutöistä, jotka hän näkee paremminkin kuuntelijakeskeiseksi (listener – centered) taiteeksi kuin katselijakeskeiseksi (vision – centered). Taidekasvatuksellisena näkemyksenä tilkkutöitä käsitellään siinä dialogisena, interaktiivisena ja yhteisöllisenä työskentelynä, jossa naisten keskinäinen toiminta luo suhdetta toisiinsa. Tilkkutyö on toteutumana installaatio. Kankaat sisältävät symbolisia merkityksiä ja attribuutit ovat feministisessä pedagogiikassa. Eri sukupolvia edustavat naiset valmistavat yhteistyössä käsityöprosessia, johon sisältyy vallitsevan yhteiskunnan määreet ja sosiaalikulttuuriset näkökulmat.¹²⁴ Tällaisen kuuntelijakeskeisen teoksen ymmärtäminen ja siihen sisältyvien asioiden kuuleminen onnistuu osallistumalla itse prosessiin mukaan. Katsojan on kuunneltava mitä teos sisältää ei vain nähtävä sen ulkoiset piirteet. Tilkkutyö ja sen monivaiheinen käsityöprosessi on ollut yksi tärkeä tapahtuma, jossa amerikkalaiset naiset ovat kokoontuneet yhteen keskustelemaan heidän yhteisistä kokemuksistaan.

Aiemmin tilkkutäkit ovat olleet se keino, jolla naiset ovat voineet tuoda esiin mielipiteitä esimerkiksi rotusorrosta jo Yhdysvaltojen sisällissodan aikoihin.¹²⁵ Hiljaisine kannanottoina tilkkutaide on tuonut esiin myös meidän aikamme rasismia kuvaten mustien elämää ja sisältäen sanomaa värikkäissä tilkkuapplikaatioissa. Näitä tekstiiliteoksia oli esillä myös Suomessa Moision kartanon näyttelyssä kesällä 1993.¹²⁶ Vuokko Isaksson on käsitellyt omissa tilkkuapplikaatiotöissään poliittisia ja tasa-arvoon

¹²³ Ferris 1999, 52 – 56.

¹²⁴ Irwin 1999, 35.

¹²⁵ Ks. Kirja Barbara Brackman, Quilts from the Civil War.

¹²⁶ Peltonen 1993, 38 - 39.

liittyviä kysymyksiä. Hänen tekemänsä tilkkuapplikaatio ”Kiintiönainen” on yksi kannanotto naisen asemasta ja poliittisista mahdollisuuksista yhteiskuntapäätöksiin nykypäivän Suomessa. Naisen värikkäästi koreileva rusetti erottuu yksin muista niin yksitoikkoisista kravateista. Toisessa teoksessa ”Vapaita naisia mutta vain sunnuntai iltapäivisin” esiintyy sävyharmonisesti pitsikauluksisia naisia toisistaan erottumatta kuin vaivihkaa kahvittelemassa keskenään.¹²⁷ Käsityöläinen ei tarvitse taiteilija-statusta käyttääkseen niitä henkilökohtaisia tunnelmia ja tunteita, jotka hän työstää tekemiinsä tilkkuteoksiin. Taidetekstiileiden ansaitsema huomio jää kuitenkin liian usein vain käsityöllisen tarkastelun kohteeksi. Poliittiset ja muut kantaaottavat työt on tehty tietoisesti valittujen värien ja muiden materiaalien valinnalla. Uskottavuutta herättävät väriyhdistelmät tekevät mielipiteistä ja henkilökohtaisista kannanotoista yhteisesti tulkittavia asioita. Johannes Ittenin väririnnastukset voisivat olla viestinvälittäjiä väritunnelmien ja ilmaisulliseen voiman tarkasteluun.

RUMA NYKYTAIDE vai KAUNIS TILKKUTÄKKI

Nykytaiteen moniarvoisuus ja taiteilijoiden kokeilunhalu on johtanut yhä laajempaan materiaalien käyttöön teoksissa. Tekijät pyrkivät etsimään erilaisin materiaalisin yhdistelmin uutta hätkähdyttävää kokemusta ja puhuttelevaa merkitystä taiteen vastaanottajille. Nykytaide herättää kysymyksiä käyttämiensä materiaalien suhteen ja aloittaa keskustelun yleisön kanssa. ”Yleinen tendenssi taiteessa on ollut esteettisen komponentin merkityksen väheneminen – taide ei pysy paikallaan - -.”¹²⁸ Seija Kojonkoski-Rännäli kirjoittaa taiteen muutoksesta: Kun taiteesta on tullut enemmän autonomista ja enemmän elämän arvoista keskustelemaa, on sen vastaanottajien ponnisteltava enemmän oppiakseen tätä taidetta. Pelkkä henkinen ymmärtäminen voi olla liikaa katsojille ja teos jää olemattomaksi sen vaikean käsitteellisen maailman vuoksi.¹²⁹ Materiaaliset sekoittumiset ja taidelajien risteytymät installaatioissa, kollaaseissa, ympäristöteoksissa mahdollistuvat myös tilkkutaiteessa. Tilkut katoavat

¹²⁷ Kotikäsiyöstä taiteeksi Vuokko Isaksson 30 vuotta tilkkutöitä Suomen kotiteollisuusmuseo Jyväskylä 17.1. – 3.3.1996.

¹²⁸ Haapala 1990, 56.

¹²⁹ Kojonkoski-Rännäli 1995, 84 – 85.

muiden materiaalien joukkoon, kuten pakkausmuovien, maalien, kuitujen, kitschin ja muiden pikku-esineiden. Tämä tuo teoksiin moniulotteisuutta, symbolismia, semioottista tulkintaa sekä huomion tilkkutöiden sisällölliseen kerrontaan.

Nykytaide on pyrkinyt toisinaan shokeeraamaan, hämmentämään tai provosoimaan yleisöä teoksilla. Taideteoksessa käytetyt materiaalit tai aineet ovat tuoneet epäesteettisen, epämukavan¹³⁰, inhottavan tai rumaksi koetun tunnelman katsojien eteen. Taide kokemuksena on muutakin kuin kaunista ja harmonista esitystä. Pääjoki on käsitellyt tällaista kiistanalaista taidetta taidekasvatuksen tulevaisuuteen haastavana kysymyksenä.¹³¹ Nykytaiteen museon Kiasman näyttelyt ovat herättäneet keskustelua siitä, mitä taide on ja millaista sen pitäisi olla. ”- Jos objekti ei tuota katselijalle – kuuntelijalle minkäänlaista mielihyvää se on esteettisesti arvoton, ruma.”¹³² Absoluuttista rumaa on kuitenkin Arto Haapalan mukaan vaikea määritellä. Jyri Vuorinen huomauttaa, että sokkivaikutus tai provokaatio taiteen päämäärinä eivät ole ristiriidassa esteettisyyden kanssa. Ehkä juuri ikävyyttä ja mitäänsanomattomuus ovat niitä vaikutelmia, jotka sulkevat pois esteettisen arvon.¹³³ ”Taiteellinen” ja ”esteettinen” eivät ole sisällöltään identtisiä mutta ”taiteellinen” sisältää piirteen, joka on oleellisen tärkeää taideteokselle.¹³⁴ Vastakohtana rumalle tai epämukavalle taideteokselle voidaan kuvitella olevan aina niin kaunis tilkkutäkki. Vuokko Isaksson pohtii tilkkutöiden olevan liian kauniita, naisellisia ja perinteisiä, johon ei muuta sallita. Meidän perinteinen käsityöopetusemme esteettisyydestä on kauneuden kuvaamista ilman sisältöä. Siksi juuri käsityöllä on esteitä pääsyssä taiteen kentälle. Tekijän on etsittävä tilkkutöille sisältöä ja sanomaa omalla persoonallisella tavallaan.¹³⁵ Suuren yleisön ihastuksen kohteena ovat olleet tilkkutöiden kauniit värit ja kankaat. Esteettistä mielihyvää etsitään noista tutuista käsityön tuotteista. Kuitenkaan tilkkutäkin olemus ei aina ole ollut niin kaunis ja lempeä käyttötuote. Vanhoista päällysvaatteista ja karkeasti

¹³⁰ Pääjoen käyttämä termi taiteen rumuudesta, moraalisesti arvosteltavasta yms. epäesteettisestä taiteesta. Ks. Pääjoki 1999, 107 – 127.

¹³¹ Pääjoki 1999, 126 – 127.

¹³² Haapala 1990, 54 – 55.

¹³³ Vuorinen 1995, 205.

¹³⁴ Haapala 1990, 55.

¹³⁵ Isaksson 1999, Luento tilkkutöiden sommittelusta Porissa 6.3.1999.

kudotuista materiaaleista on ommeltu ne kovat, karheat ja ikävän väriset tilkkupeitteet¹³⁶.

Tilkkutaiteen materiaalista poikkeavuutta on harvemmin nähty Suomessa esiintyneissä näyttelyissä. Contemporary Quilts, USA -näyttelyssä vuonna 1991 oli esillä pakkausmuovista sekä maalatuista kankaista tehtyjä tilkkuteoksia.¹³⁷ Erilainen esteettinen esitys antoi viitteitä muidenkin kuin kankaisten materiaalien käyttöön tilkkutöissä. Miten suomalainen yleisö suhtautui näyttelytöihin, jää kuitenkin arvailujen varaan. Mahtoiko muovinen esitys puhutella katsojia? ”Kauneus, esteettinen arvo, on kiinteämmin sidoksissa konkreettiseen esineeseen kuin muut arvot ja ideat. Kun muutos uudella ajalla on todellakin vähentänyt konkreettisen tuotoksen osuutta ja siirtänyt samalla painopistettä henkisyteen päin (mm. abstrakti, ei-esittävä taide), on samalla teoksen kauneus monesti jäänyt toisarvoiseen asemaan tai peräti häipynyt pois.”¹³⁸ Kirjoittaa Seija Kojonkoski-Rännäli ja jatkaa. ”Kauneus osoittautuu näin sellaiseksi henkisyudeksi, joka on lujasti kiinni konkreettisessa materiaalissa. Se on arvo, joka todella on kohteessa mutta jonka näkeminen ja kokeminen riippuu tarkastelijan esteettisistä kyvyistä.”¹³⁹ Kun taiteellinen ja esteettinen juopa yhdentyy syntyy mahdollisesti ”hyvä maku”. Mielitymykset ohjautuvat myös ulkoisista vaikutteista, tyylistä toiseen, riippuen aikakaudesta sekä henkilöistä. Tämä historiallisuus liittyy taiteen arvostukseen.¹⁴⁰

Rumaksi voitaisiin määritellä ehkä myös käsityössä epäkäytännöllinen ja ei-toiminnallinen tuote. Sellainen käsintehty esine, joka on täysin epäonnistunut siinä yrityksessään olla käytännöllistä käsityötä. Kömpelästi tehty ja taidottomasti toteutettu työ on helppo ajatella rumana tekeleenä. Englannissa Maindstonen Art – Quilt -näyttelyssä erääseen tilkkuteokseen oli ”jätetty” neulat, harsimalangat ja paperiset mallikaaviot. Miten tällaista työtä olisi katsottava? Joku voisi tulkita työn rumana ja keskeneräisenä tekeleenä. Itse tilkkutaide oli kaunis assemblaasi, kokonaisuus värien, kankaiden ja näiden ”jätettyjen” esineiden sommitelma. Peitteeksi kuvitellun tilkkutyön

¹³⁶ Äitini muistikuva lapsuuden epämiellyttävästä tilkkupeitosta.

¹³⁷ Contemporary Quilts USA 1991. Boston University Art Galleryn näyttelyjulkaisu.

¹³⁸ Kojonkoski-Rännäli 1995, 84.

¹³⁹ Ibid. 86.

¹⁴⁰ Haapala 1990, 59.

käyttöfunktiota voidaankin häiritä ylimääräisillä materiaalisilla keinoilla, kuten neuloilla. Ne tekisivät työstä toiminnallisesti ajateltuna täysin käyttökelvottoman tuotteen. Materiaalina neula ei ole itsessään ruma eikä iljettävä mutta ilkeäksi voi tehdä sen käyttö toisissa tarkoituksissa.

Värit voisivat olla yksi keino toteuttaa esteettisesti kaunista tai viestittää rumuutta. ”Värejä ei yhdistellä enää sen mukaan miten ne sopivat (*convenientia*) käyttäjälleen vaan sen mukaan miten ne soveltuvat (*adhaerentia*) ajan ja paikan vaatimukseen, miten ne vievät perille viestinsä ja herättävät ansaittua huomiota.” Tämä oli jo renessanssin ajan historiallinen värikäsitys.¹⁴¹ Värien merkitys on mukana ajassa ja materiassa. Ensimmäiseksi katse kiinnittyy väreihin. Ne tuovat tunnelman, luovat vaikutelman jostain tutusta asiasta katsojalle. Tilkkutöitä voidaan tuskin tehdä ilman jotain väriä. Tilkkutöissä yleisesti käytetty materiaali on kuitua tai paremminkin valmista kangasta. Värjätyt kuidut tai painetut kankaat heijastavat valoeroja ja varjokohtia, jotka nähdään värien moninaisina sävyinä. Värien tunnelmilla ei ole tilkkutöissä tehty kauhujen gallerioita, vaan harmonisen tasapainoisia väriteoksia. Mirja Kälviäinen toteaa tutkimuksessaan ettei myöskään kuvataiteissa mahdollisten vastenmielisten teosten tekemistä ole taidekäsityössä harjoitettu.¹⁴² Värien rumuutta voisi olla vaikea todistaa, eikä ehkä mitenkään välttämätöntäkään, mutta esteettisesti epämukavaan tuotokseen voisi väreillä olla sijaa.

TILKKUJEN INTERTEKSTUAALISUUS

Maalauksen valokuvaaminen, ja sen jäljentäminen kankaalle, on kuvan siirtämistä toiseen materiaaliin. Miriam Schapiro yhdisti näin öljyvärimaalauksen tilkkukankaisiin ja muihin materiaaleihin valmistaen niistä kokonaisuuden, tilkkukollaasin (*femmage*) ”Minä ja Mary Cassatt” (1976). Hänen teoksensa asettaa lainatun kuvan, maalauksen Mary Cassattesta, keskustelemaan ympärille ommeltujen kankaiden kanssa. ”*While such a collaborative dialogue is not an unfamiliar strategy in the history of twentieth-century*

¹⁴¹ Brusatin 1996, 74.

¹⁴² Kälviäinen 1996, 227.

art, its feminist aim and effect now, in Schapiro`s art, are wholly new.”¹⁴³ Ranskalaisen filosofin Julia Kristevan 1960-luvulla aloittama intertekstuaalinen tulkinta teosten erilaisista yhteyksistä ja merkityksistä toimii myös tilkkutaiteen tulkkina. Nykytaiteen monikerroksisuus niin materiaalisesti kuin kerronnallisesti antaa tilaa tilkkutaiteelle. Helena Sederholm kirjoittaa intertekstuaalisuuden sisältävän sitaatteja, vihjeitä, peitettyjä viittauksia, ironiaa, parodiaa ja negaatioita. Tällöin teoksella ei voi olla oikeaa tulkintaa, eikä alkuperää, vaan monenlaisia vastaanottotapoja. Vastaanottajan merkitys korostuu juuri hänen näkemyksessään.¹⁴⁴

Tilkkutaiteen intertekstuaalisuus olisi tarkasteltavissa niissä esiintyvien kuvallisten tms. viitteiden suhteesta alkuperäisiin tai lainattuihin kuviin tai teksteihin. Kiintoisa yhteys on sanalla teksti, joka tarkoittaa latinalaiselta alkuperältään kudosta.¹⁴⁵ Kudos on taas sama kuin kankainen materiaali, josta tilkkuteoksia yleensä valmistetaan. Kudos siis on monisäikeisistä langoista rakentunutta kerrontaa, jota ei voida kokonaan purkaa ja analysoida. Lukeminen ja kirjoittaminen on jatkuvaa lainausta, poimimista, kierrätystä, varastamista. Asioiden ilmaisua, joka puhuu tietoisesti ja tiedostamattamme.¹⁴⁶ Sama liittyy tekstiiliin ja sen käyttöön taiteen materiaalina. Lainatessa vanhaa käytettyä materiaalia ja yhdisteltäessä kankaita toisiinsa teemme kierrätystä, poimimista ja lainaamme vanhoja taitoja tilkkutyön toteuttamiseen. Vanhoihin kankaisiin voi sisältyä jokin sanoma tai viesti. Intertekstuaalisuuteen kuuluu katsojan osuus olla aktiivisena osallistujana. Hän tuo itse omat assosiaationsa ja muistelmansa toisista asioiden yhteyksistä, kuten tekijäkin on tuonut ne omalla tavallaan työhönsä.

Feministitaiteilijat käyttävät hyvinkin tietoisesti traditionaalisia kirjonta-aiheita nykytaiteen näkemyksissään. He ovat ottaneet käsityöhistoriasta malleja ja kuva-aiheita ja siirtäneet niitä omiin tarkoituksiinsa taiteellisessa päämäärässä. Kirjontamallien merkitys on nyt muuttunut kuvaamaan tämän päivän näkökulmasta erilaisia symbolisia merkkejä ja merkityksiä.¹⁴⁷ Lähinnä amerikkalaiset tilkkutaiteen tekijät, kuten Faiht

¹⁴³ Broude 1982, 322 – 333.

¹⁴⁴ Sederholm 1994, 183 – 185.

¹⁴⁵ Leraillez 1995, 102.

¹⁴⁶ Leraillez 1995, 102.

¹⁴⁷ Markowitz 1994, 65.

Ringgold¹⁴⁸ käyttää kuvallisesti selkeää intertekstuaalista tekotapaa luodessaan maalattua ja applikoitua tilkkutaidetta. Hänen töissään yhdistyvät assosioidut tilanteet tunnetuissa vanhoissa maalauksissa. Esimerkiksi Monetin puutarhassa lumpeenkukkien äärelle on maalattu feministitaiteilijoita piknik –aterialla. Tilkkutaiteilija itse on mukana maalaamassa taulua samassa kuvassa. Teos ”Dancing at the Louvre” on tekijän uusin ilottelu siitä, miten mielikuvat voisivat johtaa muutoksen mahdollisuuteen.¹⁴⁹ Faiht Ringgoldin teokset lainaavat siis perinteiseltä maalaustaiteelta taustatiloja ja -tilanteita. Taiteilijana hän liittyy näihin töihinsä uudenlaista tulkintaa, jotka viittaavat hänen omaan elämäänsä ja toiveisiin.

Tilkkutaiteen yleisimmät lainaukset maalaustaiteelta ovat olleet lähinnä inspiraatioita värimaailmoista tai värialueiden, aiheiden sommitelmista abstrakti taiteilijoiden mukaan. Yleisemmin tilkkutaiteessa ei ole juuri totuttu näkemään postmodernistista ideaa taiteen lainaamisesta ja sen käyttämisestä omiin tarkoituksiin ja toisenlaisiin merkityksiin. Toisaalta edellä mainitussa kantaottavassa taiteessa puhuttiin siitä, kuinka naiset ovat aina keränneet ja kierrättäneet erilaisia materiaaleja ja esineitä käsityössään. Intertekstuaalinen ilmaisutapa tapahtuu ehkä helpommin pikkuesineiden ja tuttujen materiaalien kautta kuin lainaamalla tekstiä. Amerikkalaisen naisen vaaleanpunainen päiväunelma ei enää vihjaa vaan esittää hyvin ironisesti elämää kodin sisällä. Teoksen ajatellaan selkeimmin kuvastavan amerikkalaisen keskiluokkaisen naisen elämää. Näin ilmeisesti viestitetty teos aukeaa myös meille suomalaisille katsojille. Ittenin väririnnastukset voisivat olla yksi keino päästä värimerkitysten tunnelmiin ja sitä kautta avaamaan koodattuja tilkkutöitä. Värienmerkitys ei nykytaiteen tilkkutöissä ole pelkästään formaalis-esteettinen arvo. Esteettisesti kauniiden tekstiilipalojen harmonia avautuu nykytaiteen tulkinnoissa uudenlaisiin merkityksiin. Taidekasvatuksen tulisi saattaa vastaanottajaa tulkitsemaan tilkkutaiteessakin piileviä intertekstuaalisia sanomia ja viittauksia. Värit olisivat silloin yksi keino raottaa tilkkutyössä käytettyjen osien välisiä suhteita ja informaatiota. Värit aloittavat kangaspalojen välisen vuoropuhelun. Tekijä liittyy materiaaleja yhteen niin, että ne kertovat tarinaa. Tekijästä on tullut merkityksen tuottaja omalla persoonallaan eikä vain

¹⁴⁸ Ks. Faiht Ringgoldista ja hänen varhaisemmista töistään kertova haastattelu kirjassa *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings*. 1996, 363 – 366.

¹⁴⁹ Roth 1998, 43.

anonyymi käsityöntekijä. Katsojan vastuuksi jää, kuinka hyvin hän pystyy avaamaan ne kulttuuriset ja sosiaaliset yhteydet, jotka tekijä on luonut teokseensa. Tilkkuteoksen ja katsojan välille syntyy dialogi ja uusien merkitysten löytymisessä ei välttämättä ole loppua.

4. JOHANNES ITTEN JA TEKSTIILIT TAITEEN MATERIAALINA

”Der textilen Kunst gebührt der unbedingte Vorrang, weil sie sich gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, dass alle anderen Künste ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnen, während sie selbst ganz selbstverständlich erscheint.” Gottfried Semper (1803 - 1879)¹⁵⁰

Bauhausin yksi taidekasvatuksellisista keinoista oli tuottaa muutos materiaalisessa ajattelussa ja luoda tällä tavoin uusia yhteyksiä taiteelle ja käsityölle. Käsityöstä tuli opetusväline materiaalisiin kokemuksiin. Sommittelussa ja väriopissa tehtiin konkreettisia rakennelmia yhdistellen kaikkea mahdollista materiaalista tavaraa ja tekstiiliä kokonaisuuksiksi. Korostaisin vielä kerran, kuinka Bauhausin yhteydet nykyiseen tilkkutaiteeseen voidaan nähdä juuri näiden materiaalikokeilujen kautta.¹⁵¹ Otan aluksi Johannes Ittenin opetuksen perusteita, joissa voidaan nähdä yhteyksiä tilkkutyöhön. Ittenin tapana oli käyttää tekstuurisista pintamateriaaleja harjoitteluna kohti taiteen ilmaisullisia päämääriä.

LÄHTÖKOHTANA ITTENIN MATERIAALI- JA TEKSTUURIOPETUS

Kansakoulunopettajana Johannes Itten sai vaikutteita 1900-luvun alun reformipedagogiikasta ja taidemaalarina hän tuli tutuksi ajan avantgardetaiteilijoiden kanssa. Raija Lundahl tuo pro gradu -tutkimuksessaan esiin Ittenin opetuksen reformipedagogisen luonteen ja vertaa sitä Johann Heinrich Pestalozzin samansuuntaisiin ajatuksiin. Itten oli kiinnostunut taiteen ja käytännön yhteydestä toiminnallisena ja luovana prosessina,

¹⁵⁰ PatCHquilt 1. Ausstellung der Vereinigung Schweizer Quilter näyttelyjulkaisu.

¹⁵¹ Ks. kuvat Ittenin aikaisista materiaalikokeilutöistä Bauhaussa. Wingler 1962, 281.

jossa jokainen tekijä voisi spontaanisti vahvistaa omia ominaisuuksiaan.¹⁵² Ittenin pedagogiikan taustalla vaikuttaneita opetuksen uudistajia olivat niin ikään Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Fröbel ja Maria Montessori. Ittenin pedagogiset ajatukset lähtivät yksilön kasvun kehittämistä kohti omaa temperamenttia, kykyä ja taitoa. Hän ei kiinnittänyt huomiota pelkästään yksilön itsekeskeisyyteen vaan näki yksilön oman kulttuurisen yhteisön jäsenenä.¹⁵³ Kulttuurisessa yhteisössä yksilö voi viestittää ja ilmaista tunteitaan muille taiteen välityksellä. Vahva itsekeskeisyys olisi Bauhausin tapaisessa yhteisössä hajottanut heidän tavoitteensa yhteisestä päämäärästä luoda tulevaisuuden taloa. Taiteen tulkintatavoissa korostui usein tämä sama kulttuurinen ymmärtäminen ja ilmaisullinen esitys taiteen välityksellä. Tilkkuteoksen viestintä ja ymmärtäminen on yhtäläillä kiinni siinä kulttuurisessa yhteisössä, jossa se esiintyy. Tilkkutyö kertoo omalla tavallaan tekijän tunteita ja aikomuksia muille yhteisönjäsenille.

Johannes Itten kehitteli alkavaan Bauhaus -kouluun ensimmäiseksi yleisen suunnittelun teoriaksi esikurssiopetuksen. Uusi yhtenäinen ja yleinen opetus olisi sovellettavissa kaikkiin työpajoihin ja niissä tehtäviin tai suunniteltaviin tuotteisiin. Yleensä siihenastiset opetusmenetelmät olivat olleet joko akateemista mallioppimista vanhojen mestareiden töistä tai muuta vastaavaa mallintamista. Jäljentävän opetusmenetelmän kautta oltiin opittu ymmärtämään muodon olemusta.¹⁵⁴ Ittenin opetuksellinen idea oli semanttisessa ilmaisussa, jonka metodologia perustui luovaan materiaalikokeiluun ja väri-ilmaisuuksiin. Wick kirjoittaa, kuinka Itten sai taidepedagogisia ajatuksia Cizekiltä ja hänen harjoittamasta lastentaideopetuksesta. Opetusmetodi perustui vapaaseen kokeiluun, sisäiseen eläytymiseen ja spontaaniin maalaamiseen.¹⁵⁵ Johannes Itten lisäsi opetukseensa värioppia, muoto-oppia ja materiaalituntemusta, jotka nostattivat esiin ilmaisullista persoonaa. Hänen opetuksensa lähti taiteesta, jolla oli oma sääntöestetiikkansa. Siinä tarkasteltiin yksinkertaisten muotojen kautta havaiten sekä tuntien syvällistä esteettistä suunnittelutaitoa työssä.

¹⁵² Lundahl 1990, 41. Lundahlin pro gradu –tutkielma ”Johannes Ittenin taidepedagogiikka” käsittelee selkeästi Ittenin opetusmenetelmät.

¹⁵³ Wick 1992, 101 - 102.

¹⁵⁴ Droste 1991, 30.

¹⁵⁵ Wick 1982, 80 – 81.

Tällaista taitoa sovellettiin myös käsityöhön Bauhausin kudonnantyöpajassa. Weimarin aika oli taiteellista ilmaisua, joka näkyi yksilöllisinä tuotteina. Se heijasti uusia yksilöllisen ilmaisun ohjeita sekä taiteilijoiden suunnittelun filosofiaa.¹⁵⁶ Tällä tavoin saavutettiin jotain uutta yhteyttä taiteen ja käsityön kanssa. Käsityötuote ei ollut vain mikä tahansa käsityö, vaan jonkun henkilön itseilmaisua, persoonallisesti tehtyä käsityötä. Tällä on ollut merkittävä sysäys juuri tekstiilin- ja käsityöopetuksen kehittämiseen pois vanhoista kansanomaisista malleista kohti uudenlaista ja vapaata suunnittelua. Perinteisten mallikertojen sijasta kudonnantyöpaja tuotti nyt abstraktisia kuvioita modernin uuden ajan sisustukseen. Bauhausin kokeilevissa materiaalityöpajoissa tehtiin monimuotoisten kudottujen kankaiden ja muiden materiaalien tilkkumaisia kollaaseja. Opetuksen tarkoituksena oli irtautua pois vanhoista käsityön ja taiteen konventioista. Tekstiilien käyttö opetuskeinona ei ollut täysin uusi tai vieras asia Ittenille. Hänen kiinnostuksensa tekstuuripintojen tarkasteluun yhtenä taiteen materiaana oli alkanut jo aiemmin. Tästä kertovat Ittenin tekemä piirros ”Von den Stoffen” (1916), museoissa säilyneet tekstiilit sekä laaja henkilökohtainen kirjasto tekstiilien suunnittelusta ja historiasta.¹⁵⁷ Weimarin Bauhaus -vuosien jälkeen ja ehkä myös niiden vaikutuksesta Ittenin suunnittelema tekstiili voitti Pariisin kansainvälisessä koristetaiteen (art decorgrafts) -näyttelyssä vuonna 1925.¹⁵⁸ Tällöin hän oli jo lähtenyt Bauhausista ja opetti Krefeltin tekstiilikoulussa. Koska Itten oli henkilökohtaisesti kiinnostunut tekstiileistä, voidaan olettaa, että hän tunsikin myös Sonia Delaunay käyttämät värikokeilut kankaista.

Ittenin pedagogista lähtökohtaa voidaan kuvata vastakohtaisen käsiteparin avulla: ”intuitio ja metodi” tai myös ”subjektiivinen eläytymiskyky ja objektiivinen havaitseminen”.¹⁵⁹ Opetuksessaan Itten tutustutti oppilaansa todellisten ja valmiiden materiaalien luonteeseen. Materiaalia ei pidä tuntea ainoastaan sanoina vaan niiden ominaisuudet on tunnettava myös sisäisesti eläytyen.¹⁶⁰ Materiaalien objektiivisella tarkastelulla päästiin luomaan uusia muotoja ja värejä sekä uudenlaisia materiaalisia yhteyksiä tulevaisuuden taidesuunnitteluun. Objektiivinen tarkastelu tarkoitti

¹⁵⁶ Weltge 1993, 10.

¹⁵⁷ Ibid. 55.

¹⁵⁸ Ibid. 28.

¹⁵⁹ Droste 1991, 25.

¹⁶⁰ Itten 1963, 47.

materiaalien tunnustelemista käsien kautta havainnoimalla sen olomuotoa. Objektiivisuuden tavoite oli irtautua pois materiaalin tavanomaisesta ja arkisesta ajattelusta. Kyse ei ollut siitä, miten materiaali toimi käytännössä tai millaiset tekniset mahdollisuudet oli työstää materiaalia. Ittenin tavoitteet eivät olleet siis käytännönteoria tasolla vaan esteettisen ilmaisun. Itten pyrki luomaan oppilaille mielikuvia ja vaikutelmia materiaalien olemuksesta tai niistä välittyvistä tunnelmista. Hän laittoi oppilaat etsimään esimerkiksi erilaisista tekstuureista niiden välittämiä viestejä tai muuta sanomaa.

Ittenin opetus ei sisältänyt valmiita vastauksia tehtäviin. Opetus saattoi oppilaat itse etsimään ja ratkaisemaan annettuja ongelmia. Tällainen opetusmetodi oli lähes vapaata ja luovaa etsimistä. Siinä tehtäväksi oli määritelty jonkin tunnelman esiin tuominen tai jonkin vaikutelman saavuttaminen erilaisin materiaaliyhdistelmin. Ittenin koko taidepedagoginen toiminta perustui subjektiivisen näkemyksen esille tuomiseen taiteen tekemisessä. Tavoitteena oli itseilmaisuus. Ittenin opetus oli monimutkaisten kuvien yksinkertaisen johtoajatuksen tai olennaisuuden esille ottamista syvällisellä eläytymisellä.¹⁶¹ Hänen opetusmenetelmänsä perustuivat vastakohtaisuuksien etsintään erilaisista materiaaleista, kuten pehmeä - kova, tasainen - rosoinen jne. Harjoitustöinä valmistui monenlaisia materiaalisommitelmia, joissa pintavaikutelmat vaihtelivat hyvinkin elävästi. Montaasi tai kollaasi, kuvakokonaisuudet järjestäytyivät tarkan sommitelman mukaan pysty-vaaka akselilla.¹⁶² Itten korosti sitä, kuinka näin opittiin tuntemaan eri materiaaliyhdistelmien synnyttämiä vaikutelmia ja esityksiä. Moninaisiin muotoihin liittyvät häiritsevät sommittelutekijät jäivät näin lähes tulkoon pois. Opiskelijat saattoivat keskittyä ennemminkin materiaaliin tutkielmiin ja sisäistämään niiden tunnelmat ja vaikutelmat. Tällainen opetus kehitti muistinvaraista piirtämistä esimerkiksi luonnossa esiintyvistä aiheista, kuten vanhan puunoksen kuvailuista. Tekstiilikuviointien suunnittelun mahdollisuudet laajenevat, kun tunnetaan erilaisten materiaalien luonne ja niiden ilmenemismuodot.¹⁶³ Esimerkkinä voisi kuvitella nukkaisen villakankaan ja tasaisesti kiiltävän pellavakankaan materiaaliset erilaisuudet ja niistä syntyvät mielikuvat. Vanhan ruskean puunoksen tai nuoren vihertävän koivikon

¹⁶¹ Droste 1991, 25.

¹⁶² Ks. kuvat Ittenin aikaisista materiaalikokeilutoista Bauhausissa. Wingle 1962, 281.

¹⁶³ Itten 1963, 47 - 48.

kuvaaminen onnistuu yhtä hyvin kankaisena kollaasina kuin piirroksena. Ehkäpä vielä tekstiilien konkreettiset käsin kosketeltavat ominaisuudet luovat vahvemman tunnelman kuin maalaus tai piirros. Tekstiilien ei välttämättä tarvitse perustua kuvan esittävään voimaan vaan siihen materiaaliseen ulottuvuuteen, joka siinä esiintyy (vertaa villakangas – pellavakangas). Jorma Heikkilä perusteli luovaa käsityöopetusta aiemmin samojen vapaiden kokeilujen kautta tapahtuvaksi toiminnaksi kuin Itten käytti opetuksessaan. Taidekäsityössä voi vapautua luovaan kokeiluun pois tavallisen käsityön mallijäljentyvyydestä. Tekijälle vapaasti käytettävissä olevat materiaalit ovat niitä välineitä, jotka johtavat luovaan ideointiin ja itseilmaisuuksiin. Art Education -lehdessä on esitetty tilkkutyö käytännön luovana ongelmanratkaisukeinona. Taidekasvatuksen uudelleenkierrätys (recycling) käyttää tilkkutöitä esimerkkinä ymmärtämään asioita eri näkökulmista, kuten yhteiskunnallisesti, ekologisesti, arkipäivän elämästä. Tehtävän tarkoituksena on saattaa opiskelijat tutkimaan materiaaleja, kuten kankaita, nappeja, tekstiureja. Materiaalit herättävät muistoja ja assosioituvat tiettyihin asioihin.¹⁶⁴ Tilkkutyöt ovat olleet tästä yksi käytännön ja usein kierrätysmateriaaleja käyttävä toteutus.

Johannes Ittenin opetuksen tarkoitus ei ollut vain jäljentää (imitoida) luonnossa esiintyviä aiheita. Itten pyrki persoonallisella opetuksellaan luomaan oppilaille yksilöllisempää sisältöä heidän ilmaisuihin: Kun piirrettään kuvia luonnosta, niin sitä ei pidä tehdä pelkästään imitoimalla. Piirroksen ulkoisessa esittävyudessa on pyrittävä löytämään luonnon kuvaa syvällisempi tuntemus aiheesta.¹⁶⁵ Me voimme imitoimalla valmistaa mitä kauneimpia tekstiileitä. Tämä tarkoittaisi suoraa mallijäljennettävää tuotosta ja kopiointia perinteisistä käsityömalleista. Tällaiseksi todettiin jo aiemmin perinteiset tilkkutyöt, jotka toistavat totuttuja ja sukupolvelta toiselle kiertäviä käsityötapoja. Jorma Heikkilän mukaan kyseessä olisi siis tavallinen käsityö. Tällaisen tilkkuteoksen katsojalle välittyisi näin tekijän taidonnäyte hyvänä käsityötaitona materiaalisesta osaamisesta. Katsoja saattaisi jäädä kaipaamaan juuri sen kyseisen tilkkutyön ominta tunnelmaa tai tekijäpersoonan omaa ilmaisua. Alison Britton kirjoittaa juuri tällaisesta muutoksesta tavallisessa käsityössä, joka johti kohti taiteen kokeilevia muotoja: Päinvastoin kuin puhtaasti taidolla tehdyt työt ovat craft -teokset (craft-art)

¹⁶⁴ Elliot & Bartley 1998, 52 – 55.

epätasaisia ja muokkaamattomia sekä karkeasti ja spontaanisti valmistettuja töitä. Johannes Itten oli tähdentänyt opetuksessaan juuri näitä materiaalituntemuksia, jotka saivat nousta esiin yksilöllisen esityksen korostamisena siinä tehtävässään. Britton päätyy siihen, että taiteellinen merkittävyys ja ratkaisu löytyy työn ilmaisuista: vaikka tekijäntaito olisi täydellistä, työ on tyhjä, jos siltä puuttuu sisältö.¹⁶⁶ Sisällön luominen teokseen oli tärkein tavoite Ittenin esikursseilla. Hän pyrki ohjaamaan oppilaitaan siihen, kuinka sisäistämisen avulla on mahdollista luoda materiaaleista ne tarkoitetut tunnelmat ja värit. Tärkeintä työskentelyssä on taiteilijan oma materiaalin tuntemus. Fant huomauttaakin, että Itten käytti materiaalisia kokeiluja kuin ammatinvalintana selvitteläkseen kullekin oppilaalle se sopiva aines.¹⁶⁷ Tekstiilit eivät välttämättä olleet kaikille se oikea materiaali, mutta erilaiset tekstuuriset pinnat toimivat hyvin Ittenin taiteelliseen ilmaisuun ohjaavassa opetuksessa. Oletettavasti kankaat olivat käytännössä helpoin ja halvin tapa saada käyttöön opetusmateriaalia Bauhausin esiopetukseen.

Kokeilevassa materiaalisessa tai teknisessä työskentelyssä tekijä saattaa jäädä tarkastelemaan vain teoksen ulkoista esittävyyttä. Materiaalit kiehtovat, ja uudenlaiset yhdistelmät innostavat niin paljon, että ne hallitsevat liikaa teoksen esittävyyttä. Sally Markowitz huomauttaa, että käsityöläisen materiaallinen kunnioitus siihen, mitä materiaali on, tulee useinkin käsityön esteettiseksi täyttymykseksi. Työn korostus on nyt materiaalisissa. ”*The ability to master one`s medium and produce well-made objects.*”¹⁶⁸ Materiaalikeskeisyys on yksi kiinnostava taiteen tarkastelun kohde, kuten aiemmissa kappaleissa tuli ilmi. Käsityötä arvottavat kysymykset työskentelyprosessin sijasta pitäisi suunnata ennemminkin materiaalien luovaan yhdistelemiseen ja niistä välittyviin merkityksiin. Työn sisällön merkittävyys tulisi silloin tarkastelun kohteeksi eikä vain prosessi ja sen onnistunut käytännön toteutus. Tekijän persoonallisuus saattaa peittyä anonymiseksi käsityöläiseksi, mikäli työtä hallitsevat vain materiaaliset vaatimukset eikä tilaa ole jäänyt itseilmaisulle.

¹⁶⁵ Itten 1963, 48.

¹⁶⁶ Britton 1991, 12 – 13.

¹⁶⁷ Fant 1983, 4.

¹⁶⁸ Markowitz 1994, 64.

Tilkkutöiden tekijät tuntevat materiaalinsa hyvin käyttötarkoituksiltaan ja muilta ulkoisilta ominaisuuksiltaan. Vanhat opitut työskentelytavat ja materiaaliset valinnat eivät välttämättä aina johda persoonalliseen ja luovaan esitykseen. Tekijän on etsittävä uusia näkemyksiä ja omanlaista kerrontaa tavanomaiseen käsityöhön ja sen työstämiseen. Materiaalinen elävöittäminen voisi lähteä yksinkertaisesti kankaiden eri laaduista ja värien vaihteluista. Myöskään uusien materiaaliyhdistelmien lisääminen tilkkutöihin ei ole mahdotonta. Nämä lisäisivät jo tilkkutyön materiaalista kerrontaa ja loisivat uusia yhteyksiä kokeilevien taiteiden suuntaan. Tällainen olisi tilkkutaiteen materiaallinen muutos. Usein se kuitenkin kohtaa vastustusta siinä, että teos ei ole enää ”quilt”, vaan se on jotain muuta. Kyoung Ae Chon päämääränä oli asettaa kysymyksiä ja keskusteluttaa tilkkuteoksen materiaaliyhdistelmällä (ks. s. 21). Erilaisten materiaalien yhdistäminen perinteisesti ymmärrettyyn tilkkutyöhön onkin saanut osakseen huomiota. Materiaalien sekoittuminen herättää katsojat tarkastelemaan tilkkutyön olemassa olevaa tarkoitusta ja sen sisältämiä merkityksiä.

Tunnelmien ja kerronnan aikaansaaminen vaatii tekijältä muutakin kuin hyvää käsityötaitoa. Kysymyksenä onkin se, mitä kaikkea kuuluu taidon hallintaan? Jos materiaalit ovat tuttuja ja sopivia tekijälleen niin niiden käyttöä taiteellisiin päämääriin olisi nyt siis syvennettävä. Luovan käsityön tekemiseen kuuluu taidokas värienkäyttö ja värimateriaalin hallinta. Kankaat materiaalina sisältävät jo väriä itsessään ja niiden muuntaminen uudenlaisiin värisävyihin, värjäämällä, vaatii silmän harjaannuttamista väripigmenttien valintaan. Yhtenä taidekasvatuksellisenä keinona kokeilen tässä väririnnastuksia ja niiden käyttöä suoraan tuttuun materiaaliin eli kankaisiin. Taiteen ilmaisuissa oleellista on tuoda esiin persoonallisesti ilmaistut tunnelmat. Nykyiset taiteen materiaalikokeilut saattavat mennä liian pitkälle, eikä teoksesta enää välity Ittenin tarkoittamaa tekijän materiaalin sisäistä tuntemusta. Materiaalien ominaisuudet opitaan teknisenä taitona, mutta materiaalista välittyvän tunnelman hallinta tulee vain taiteilijan oman sisäisen näkemyksen kautta. Taidekasvattajana pohdin samalla sitä, kuinka tilkkuteoksia voitaisiin käyttää taidekeskusteluihin johdattavana esimerkkinä ja toisaalta taidekasvatuksellisenä keinona etsiä värikokemuksia ja sisäistä tunnelmaa.

KANKAAT TAITEILIJAN VÄRIPALETINA

Tarkasteltaessa tekstiiliä taiteen arkisena materiana, kuituna, on näkökulma pelkästään sen rakenteessa. Nykyinen kuituteollisuus kehittää jatkuvasti uusia yhdistelmiä ja testaa erilaisten kuitujen laatuja. Nämä kuidut tuotetaan sitten tekstiiliteollisuuden käyttöön.¹⁶⁹ Tekstiiliteollisuus valmistaa niistä mitä erilaisimpia kankaita lähinnä tilaajien käyttötarpeiden mukaan. Värit kankaisiin saadaan kahdella tavalla. Kuidut saatetaan värjätä ennen kankaiden valmistusta. Toiseksi valmista kankaanraakapintaa voidaan myös painaa värikuviolla. Itse kangas ei voi olla koskaan ilman jotain väriä. Tutkimuksessani en käsittele väriä pelkästään vain näkyvänä väriaineena kankaisessa materiaalissa. Haluan kiinnittää huomiota värikankaiden ilmaisulliseen esitykseen, värimuutoksiin ja niistä välittyviin tunnelmiin.

Ittenin materiaali- ja tekstuuriopetus perustui hyvin konkreettisesti sille, että kankaita tunnusteltiin koskettelemalla ja luotiin tuntemuksista mielikuvia. Materiaalit ovat olemassa olevaa ainetta, jonka olemus on saatava esiin jokaisen omana sisäisenä tuntemuksena. Itten käytti siis kankaiden tekstuurisia pintoja, eikä niinkään värien luomaa erilaisuutta kankaissa. Materiaalin visuaalinen tarkastelu tuo mukaan sen värit ja värien sisältämät tunnelmat. Tutkimukseni tarkoitus on käsitellä Johannes Ittenin väriteoriaa ja sen seitsemää väririnnastusta tilkkutaiteen näkökulmasta. Taiteilijan väripaletti muuttuu siten kankaiseksi. Kankaista rakentuvat tekstiilityöt eivät ole sekoitettavien värisävyjen yhdistelmiä, kuten öljyvärit sekoittuvat ja tekevät maalauksen. Kankaiden värisekoitukset tapahtuvat tekijän silmässä, havaintona ja kuvitelmana. Värien näkeminen on yksilöllistä ja täysin subjektiivista. Mielenkiintoista onkin tarkastella sitä, miten kankaat voivat vapautua väreiksi ilman, että käsityöllinen tekniikka ilmestyy rajoitteeksi tai näkyvämmäksi osaksi työtä.

Taidekäsityön, käsityön tai taiteen tekijältä odotetaan värien hallintaa ja tietoa värien muutoksista ja vaikutuksista toisiinsa, jotta hän voisi suunnitella työtään. Taidekäsityöteoksia ei arvosteta taiteellisiksi yksistään värien näkökulmasta, vaan niiden materiaalit ja tekniikka vaikuttavat yhtä lailla kokonaisuuteen. Tekijän on

¹⁶⁹ Ks. Tekstiiliopas ja Nykytekstiili –lehti, joka on tekstiili- ja vaatetusalan ammattilehti.

tunnettava käytössä olevat materiaalit ja niiden ilmaisullinen olemus, tunnelma tai taiteellinen arvo. Öljyvärimaalauksessa tehdään tunnelmallisia vaikutelmia väriaineiden sekoituksilla ja eri tyyllisillä sivellinvedoilla. Tekstiiliteoksissa värit ovat kiinni valmiissa materiaalissa ja välittyvät sen kautta tekijälle. Tekstiili on luonnollinen medium värille. Vaihtelevat materiaalit ovat värjättyjä, painettuja, kudottuja, vaihtelevasti käsiteltyjä ja sekoitettuja, tarkoittaen prosesseja, jotka kyllästävävä väreillä. Jopa luonnolliset ja käsittelemättömät langat, kuidut ja materiaalit, kun ne ovat kudottu tai painettu saavuttavat tason, joka voidaan havaita värinä erillään muodosta.¹⁷⁰

Värioppia ei voi käsitellä täysin irrallaan pelkkänä väripigmenttinä vaan olennaisena osana kangasta. Värisävy vaihtaa tunnelmaa, kun sen kangaspinta muuttuu esimerkiksi utuisen pehmeästä kalsean kiiltävään kankaaseen. Kankaissa olevat värit ovat aina kontekstisidonnaisia. Ne muuttuvat yksittäisten värikankaiden rinnalla.

Tilkkutyöskentelyn aikana voidaan tällaista muutosta ennakoida ja arvioida.

Kangas muodostuu monista värikokonaisuuksista: pohjaväristä, kuvioista, tekstuurisesta olemuksesta. Jo yksittäiset kuviot rinnastavat erilaisia värisävyjä keskenään. Näistä muodostuu kankaan havaittava yleisväritys. Annan mielikuvitukseni seurata kankaita ja yritän selvittää, mitä ne kertovat tai yrittävät sanoa, joskus sanoma alkaa ilmaista itseään. Kertoo eräs tilkkutaiteilija työskentelystään kankaiden parissa. Visuaalisesti kankaita tarkasteltaessa on etsittävä niiden luonnetta, värien voimaa ja sen kautta välittyvää tunnelmaa. Tekstiilit eivät vaikuta ainoastaan erilaisina pintavaikutelmina tai, kuten maalaustaide, värillisinä maalipintoina. Vaikutelmat tulevat katsojalle myös valon heijastuksen tai varjojen muodostuksen kautta. Väri ja valo leikkivät yhdessä erilaisesti kudotuilla tekstuuripinnoilla. Halutessamme voimme nähdä kuinka ne luovat tunnelmia, heijastuksia ja illuusioita. Joskus voimakas valo imee lähes kokonaan tekstiilissä olevia värejä tai tekee niihin uusia värimuutoksia. Kankaan rakenne ja värikuviot muodostavat materiaalipalalle oman ilmeen. Monista tekstiileistä koostuva taideteos yhdistää valon ja värin kanssa tunnelmallisen kokonaisuuden.

¹⁷⁰ Lewis 1995, 56.

5. ITTENIN VÄRIRINNASTUKSET TILKKUTAITEEN ILMAISUSSA

”Tapa nähdä ja havaita värit muuttuu, koska niiden tuottaminen muuttuu kemianteollisuuden syntyessä. Harvinaiset vanhaan tapaan värjättyt kankaat ja niiden eksklusiivinen myynti jää lopulta antiikkiliikkeille.”¹⁷¹

Harvinaisiksi eivät jää enää vain antiikkiset kankaat vaan jo meidän aikamme tuotteet, jo 1960-luvun kankaat. Nämä uuden ajan tuotteet ovat jo nyt väreissään ja kuvioissaan vanhoja, erityisiä materiaaleja. Tosin kangasteollisuus on osittain tuottanut uudelleen samoja kankaisia kuviointeja kuin 1960-luvulla käytettiin. Esimerkkejä löytyy Marimekon tuotevalikoimasta. Teknologian kehittyessä syntyy jatkuvasti uusia asioita määrittelemään elämänmenoa yhteiskuntamme ympärille. Tietokoneet, videot, kamerat ja muut ajan tuotteet muuttavat myös värien maailmaa. Syntyy uusia värisävyjä, joita ei ole aikaisemmin ollut olemassa. Teknologialla on sekä suora että epäsuora vaikutus uusien värisävyjen käyttöön. Tämän hetken muotia ovat esimerkiksi läpikuultavan hohdokkaat ja kimaltavat tekstiilit. Värien tekninen ja kemiallinen tuotanto on suuntautunut kehittämään eri materiaaleille sopivia värisävyjä. M. C. Chevreul väriteoreetikona ja gobeliinitehtaan johtajana testaili värien vaihtelua ja pysyvyyttä kuiduissa jo 1800-luvulla. Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana suurin osa tutkimuksista on käsitellyt värien fysikaalista käyttäytymistä ja fysiologisia аспекteja väri-ilmiöiden sekä havaitsemisen näkökulmista.¹⁷² Väritutkimus ei ole kiinnittänyt kovinkaan paljon huomiota esimerkiksi opetukseen tai tekstiilien värienkäyttöön materiaalisissa tunnelmissa. Väriä on pidetty ulkoisena maailman ilmiönä paremminkin kuin havaitsijan aivojen ja mielen ominaisuutena.¹⁷³

Keinotekoiset valot ja valon määrä ovat osaltaan muuttaneet ihmisten värien näkemistä. Meidän näkökykymme on heikentynyt, silmän ei tarvitse enää eritellä hämärässä harmaan eri sävyjä. En voi välttyä miettimästä värejä myöskään oman aikani kulttuurin kautta. Meidän pohjoinen valomme ja luontomme tuottavat aivan erilaisen värivaikutelman kuin muualla maailmassa. Itten mainitsee täydentävänä tekijänä luonnonhavainnoinnin, joka vaikuttaa yksilölliseen taipumukseen värien käytössä.¹⁷⁴

¹⁷¹ Brusatin 1996, 97.

¹⁷² Janssens 1995, 175.

¹⁷³ Arnkil 1999, 50 – 51.

¹⁷⁴ Itten 1998, 25.

Taiteilijan omalla ympäristöllä on siis täydentävä osuus värien tuntemisessa ja niiden käytössä. Siksi ei ole aivan samantekevää onko taiteilija tekemisissä teknisten vai antiikkisten värikankaiden kanssa. Värit ovat kokemuksellinen ilmiö. Värit voidaan nähdä niin fysikaalisena, kulttuurisena, sosiaalisena kuin kasvatuksellisenakin asiana, koska ne ovat mukana kaikkialla.¹⁷⁵

Nykyinen monikulttuurinen yhteiskuntamme hyödyntää yhä enemmän visuaalista esitystä eri alueilla, ei vain taiteessa. ”Värien yksilöllisyys ja aineellisuus ei enää kuulunut pelkästään maalaustaiteelle tai väritystä ja *chiaroscuroa* käsittelevälle kirjallisuudelle. Värit eivät ole enää taiteellisuustuotannon ”hahmo” vaan valon ilmenemistä.”¹⁷⁶ Aikaisemmin värien lainalaisuudet kirjoitettiin vain maalaustaiteelle. Arkkitehtuurissa värejä oli tarkasteltu vain pintapuolisesti ornamentteina, eikä niinkään tarkoituksenmukaisesti yhdisteltyinä kokonaisuuksina.¹⁷⁷ Käsityöopetuksessa meillä Suomessa värienkäyttö perustui perinteisiin malleihin vielä 1950-luvulla. Väreistä ja niiden soinnutuksista kirjoittanut Ax-Tokkola ohjaa opistojen käsityöopettajia kiinnittämään huomiota rauhalliseen ja harmoniseen lopputulokseen. Esimerkkeinä hän mainitsee perinteiset ryijyt ja kuvakudokset. ”Sellaisissa oloissa, missä ei ole taiteellista apua käytettävissä, voi luottamuksella turvautua näihin vanhoihin tyylikkäisiin esikuviin.” Esikuvina on mainittu mm. Gallen-Kallelan ryijyt. Värien vääränlaisiin yhdistelmiin ja kokeiluihin tuleekin varoituksen sana: ”On liikaakin etsitty uutta ja nykyaikaista ja monessa tapauksessa jouduttu suorastaan harhapoluille.”¹⁷⁸ Käsityön perinteet ovat säädelleet niin malleja kuin värienkäyttöä pitkälle käsityön opetuksessamme. Värien ja materiaalien vapautuminen tapahtui 1960-luvun jälkeen yleisesti koko käsityötaiteissa. Värikokeilut kaikissa voimakkuuksissa ja yhdistelmissä näkyvätkin etenkin kankaissa.

Värien ymmärtäminen ja niiden soveltaminen eri alueille on tuonut ne uuteen muutokseen. Uusien väriteoreetikkojen mm. Ittenin ”- - värinäkemykset viittaavat yksilön olemuksen ja hänen hengellisyytensä mystis-psykologiseen alkuperään, joka

¹⁷⁵ Lewis 1995, 54.

¹⁷⁶ Brusatin 1996, 95.

¹⁷⁷ Minah 1995, 130.

¹⁷⁸ Ax-Tokkola 1951, 8 - 9.

ilmenee hänen fyysisessä ulkomuodossa ja väri-ilmaisussaan - ”. Väriin dualistinen luonne vahvistuu toisaalta tuntemuksena ja mystisyytenä, toisaalta tuotettuna aineina.¹⁷⁹ Amerikkalainen, taidekasvatuksen vastaavaopettaja, Olivia Gude arvioi tekstissään sitä, kuinka värien historiallista muutosta käytetään nykyisessä taideopetuksessa ymmärtämään värienolemusta ja vertailemaan tiedonlisääntymistä. Värien opettaminen ei ole pelkästään täsmällistä ja systemaattista tietoa vaan ajassa muuttuva ilmiö.¹⁸⁰ Tästä historiallisesta ajasta ja kulttuurisesta muutoksesta on ollut esimerkkejä aiemmissa kappaleissa. Vanhat tai käytetyistä kankaista valmistetut tilkkutyöt on nähty yhdenlaisina konkreettisina tuotteina, jotka avaavat ovia muistoihin. Viitataan tässä aiemmin esitettyyn taidekasvatuksessa käytettyyn ideaan, joka toiminnallaan pohtii taidetta suhteessa kierrätettyihin materiaaleihin (ks. s. 33 – 34). Värien opettaminen on laajentunut seuraamaan aikaa ja siinä ilmentyviä muutoksia. Kangas on luonnollinen materiaali väreille ja ajassa ja kulttuurissa kuvastuneille tekstuurihinnoille. Konkreettiset kangaspalat assosioivat tuntemuksia ja mielikuvia, jos niille antaa tilaa työskentelyssä. Modernit tilkkutyöt ja teokset käyttävät myös uusia, värjättyjä tai eri kulttuureista tuotettuja kankaita. Nämä työt tarjoavat väriopetukselle yhdenlaisen lähteen¹⁸¹.

1900-luvun alussa Itten oli mukana suunnittelemassa Bauhaus -koululle esiopetusjärjestelmää. Kaikille opiskelijoille osoitettiin siinä väriteoria yhtenä ja yleisenä kurssina. Oman opetuksensa myötä Itten kehitteli värisävyistä 12-sakaraisen väritähden. Myöhemmin hänen opetuksensa pohjaksi täsmentyi seitsemän kohdan väririnnastukset. Johannes Ittenin väririnnastusten tarkoituksena on ollut saattaa oppilaat havaitsemaan henkilökohtaiset värinäkemyskset. Ittenin didaktiikka oli hyvin persoonallista ja ekspressiivistä yksilöiden omien tunteiden ja vaikutelmien esiin nostamista, kuten materiaali- ja tekstuuriopetus osoitti. Brusantin huomauttaa, kuinka Ittenin väriteoria ”- - on nähtävä hänen oman tuotantonsa olennaisena, didaktisena ja taideteollisena osana.”¹⁸² Nykyisenä postmodernina aikana värit nähdään monimutkaisempina ja koodattuina ilmiöinä, kirjoittaa Olivia Gude. Hän jatkaa

¹⁷⁹ Brusatin 1996, 129 - 130.

¹⁸⁰ Gude 1999, 22 – 23.

¹⁸¹ Olivia Guden artikkelissa on käytetty yhtenä teos esimerkkinä tilkkuapplikaatiosta. Gude 1999, 24.

¹⁸² Brusatin 1996, 131.

postmodernin väriopetuksen periaatteesta: ”- - *learn the importance of using language and systems that do not claim to explain complex phenomena totally. They learn to seek to see "the thing itself" - -*”.¹⁸³ Nykyiset opetusmenetelmät lähtevätkin kognitiivisesta ajattelusta ja tiedonhallinnasta, eivätkä vain pyri kuvaamaan ilmiöitä ulkoisesti. Värien tietäminen ja kuvailu esimerkiksi 12-sakaraisesta väritähdestä ei siis riitä, vaan on pystyttävä suhteuttamaan ja kertomaan värien merkityssisältöjä suhteessa erilaisiin kokonaisuuksiin. Ittenin ekspressiivinen opetusmenetelmä ei myöskään pysynyt pelkästään annetuissa väritiedoissa, vaan pyrkimyksenä oli saada oppilaat mukaan ilmaisemaan itseään. Kankaat ovat mielenkiintoista materiaalia, jotka heijastavat värien muutoksia eri aikoina. Tietoinen väriajattelu omasta taiteen materiaalista olisi kankaissa sitä, että tekijä pystyy halutessaan luomaan tiettyjä historiallisia konventioita ja muita suhteita asioiden välille. Tilkuteoksesta tulisi siis tulkittavissa olevaa taidetta, joka sisältäisi koodattuja merkityksiä.

Bauhaus oli vaikuttamassa syntyvään uusjakoon kouluttamalla oppilaitaan taideteollisuuteen ja designsuunnitteluun. Aikakauden muutokset veivät käsityölliset muodot kohti koneteollista käyttöä ja myöhemmin yhdeksi taiteen välineeksi. Taidekäsityön alueet tulivat myös värien käytössä taiteellisen tarkastelun ja kokeilun kohteeksi. Värivaikutukset tapahtuvat kuvallisen havainnoinnin kautta ja Itten ottaa kirjassaan esimerkkejä maalaustaiteen teoksista sen eri tyyli suunnilta. Kuvataide oli opetuksen välineenä analysoitaessa maalauksien värisuhteita. Itten huomauttaa, että ”- - esteettinen värioppi on syntynyt taidemaalarin kokemuksesta ja näkökulmasta”.¹⁸⁴ Mielestäni ei voida ohittaa sitä seikkaa, että hän työskenteli varsinaisesti opettajana ja rehtorina juuri tekstiilitaiteiden oppilaitoksissa, lähinnä Krefeldissä ja Zürichissä. Itten ottaa kyllä väriteoriansa eri kohdissa mainintoja käsityön tuotteista ja niiden valmistuksista, mutta jättää varsinaisen käsityön tarkastelun näihin esimerkkeihin. Maininnat kansanperinteestä, lasimaalauksista ja kirjakuvituksista antavat olettaa, että myös taidekäsityötä voitaisiin käyttää väriopetuksen malleina. Ittenin aikaan tilkkutöitä ei pidetty juuri muuna kuin käytännöllisenä käsityönä tai välineenä tarkastella eri materiaalisia olomuotoja. Toisaalta taiteilijoiden tuntema Sonia Delauney teki värikokeiluja kankailla jo ennen Bauhausia. Hän toimi teollisuuden

¹⁸³ Gude 1999, 23.

designsuunnittelijana Ranskan tekstiilitehtaille vuosina 1920 - 1930. Delauney kokeili M. C. Chevreulin väriteoriaa ja värien simultaanikontrasteja kiiltäviin ja voimakasvärisiin satiinikankaisiin. Näistä kokeiluista syntyi modernia käsityötä, joka konkretisoitui tuotteiksi, kuten lampunvarjostimiksi. Myös Bauhaus-koulussa oli tehty tilaustekstiileinä applikoituja seinä- ja oviverhoja. Ne olivat samantyylistä tilkkumaista tekstiilipintaa kuin Sonia Delaunayn tuotteet. Bauhausissa käytettyjä väriyhdistelmiä ja muotoja voidaan tarkastella postmodernistisen opetusmallin mukaan ymmärtämällä ne sille ajalle tyypillisinä värikäsityksinä. Tilkkutöiden geometriset kuvioinnit sopivat myös ajan käsitykseen modernista suunnittelusta. Varsinaisesti se aika ei muuttanut tilkkutyön käsityöllistä luonnetta ennen kuin feministitaide 1960-luvulla otti sen yhdeksi taiteen ilmaisumuodoksi. Tilkkutyö oli toiminut aiemminkin värikontrastien kokeilukeinona. Nykyisin tilkkutyöt voisivat toimia taidekasvatuksen teosesimerkkeinä ja kokemuksellisena toimintana ja esteettisinä elämyksinä.

Itten väittää värioppinsa tuovan järjestelmällisen ja käytännöllisen esityksen mukaan väriteorioihin. Tämä oli jäänyt hänen mielestään puuttumaan Chevreulin kirjoittamasta väriteoriasta ”Contraste Simultane” (1839). Johannes Ittenin seitsemän väririnnastusta luo kokonaisuuden värien järjestelmälliseen tarkasteluun ja niiden ominaisuuksien huomioimiseen. Ittenin pääperiaatteina oli saattaa oppilaat ymmärtämään ja havaitsemaan värien luonteita. Tällaisiksi ominaisuuksiksi hän mainitsee: omalaatuisuus, taiteellinen arvo, ilmaisu ja symbolisuus. Rinnastukset auttaisivat tekijää löytämään väriharmoniaa ja mielikuvia. Väririnnastukset vapauttaisivat tekijän myös kiinnittymästä liikaa omiin yksityisiin värimielityksiin.¹⁸⁵ Itten kysyykin, antaako estetiikka taiteilijalle yleisiä sääntöjä tai lakeja värien käytössä, vai hallitseeko esteettistä väriarviota pelkästään henkilökohtainen mielipide?¹⁸⁶ Jokaisen tulisi pohtia omaa sisäistä väritunnelmaa ja löytää sieltä hänelle sointuvat värit. Mikäli tällä ymmärretään sitä, että jokaiselle löytyy henkilökohtaiset värit, niin se rajoittaisi kyllä uusien väriyhdistelmien kokeilua ja niiden käyttöä. Olen havainnut, kuinka oppilaiden vahva kiinnittyminen joihinkin ”omiin” väriin estää ja rajoittaa heitä tarkastelemasta toisten tekijöiden teosten väriesitystä. Tärkeää on oman värimaailman näkyväksi

¹⁸⁴ Itten 1998, 5 - 7.

¹⁸⁵ Itten 1998, 19 - 28.

¹⁸⁶ Ibid. 7.

tekeminen mutta: kun ”väristä tulee taiteilijalle itseisarvo, siis jokin muu kuin väline, keino tai työkalu, on taiteilija menettänyt päämääränsä”.¹⁸⁷ Värejä ei pidä opettaa elämästä erillisillä termeillä ja formaalisin taulukoin, vaan symbolisin systeemein. Ne nousevat luonnostaan ihmisten assosiaatioista.¹⁸⁸ Kirjoittaessaan henkilökohtaisista väreistä Itten tarkoittaa oppilaiden ohjaamista luonteenomaiseen värienkäyttöön ja sen kehittämiseen. Toisaalta hän lisää, ettei kukaan voi ohjailla silmänhavainnointia ulkopuolisena opettajana. Värien on tultava myös sydämen kautta eli oman tuntemuksen ja tunteen ohjailemana.¹⁸⁹ Postmoderni väriajattelu käyttää yhtenä pohjana Ittenin väriteoriaa, johon on lisätty kognitiivinen oppiminen ja ajassa oleva merkitys. Olivia Gude kirjoittaa: ”- - *Color will be the site for the examination of the complexity of visual phenomenon and of created systems of representation. This study of color will yield insights into the role of the visual artist in generating meaning and value in changing times.*”¹⁹⁰ Brusatin suhtautuu vuorostaan kriittisesti värien opettamiseen: ”Väriin mahtiin ei ulkopuolinen voi puuttua didaktisella tai muulla teoretisoinnilla. Se, jolla on hallussaan tämä loistava salaisuus, näyttää siitä teoksissaan vain keinotekoisien heijastuman.”¹⁹¹ Ulkoisia vaikutteita ja oppimista ei voida kuitenkaan täysin sivuuttaa. Taidekasvatuksellisessa mielessä sopisi paremminkin ajatella värien luonnetta, tunnelmaa ja vaikutelmia. Väriaistin herkistäminen antaa laajemmat mahdollisuudet taiteen värien kokemiseen ja niistä nauttimiseen. Ittenin semanttinen ilmaisumalli ohjaa etsimään esteettistä värioppia omien aiheiden ja mieltymystensä kautta. Käsityöprosessi on yksi tapa toteuttaa itseään. Tekijän persoonallisuudella on merkittävä ja näkyvä osuus käsityöprosessissa.

Näin ollen lähdän varsin konkreettisesta materiaalista, kangastilkuista ja niistä rakennetuista kokonaisuuksista, eli tilkkutöistä, pohtimaan Johannes Ittenin väriteorian rinnastuksia. Tällaisen uuden yhteyden kokeileminen tuottaa mahdollisesti lisää uusia ajatuksia ja polkuja taidekasvatukselle. Varsinaiset esimerkit ovat kankaista valmistettuja tilkkutöitä ja opetuksessani käyttämiä malleja. Kirjoittaessani nyt väreistä

¹⁸⁷ Arnkil 1999, 50 – 51.

¹⁸⁸ Gude 1999, 26.

¹⁸⁹ Itten 1998, 7.

¹⁹⁰ Gude 1999, 26.

¹⁹¹ Brusatin 1996, 78.

tarkoitan väripalettia, joka koostuu siis tekstiileistä. Peilaan väriteoriaa myös edellä esitettyihin tilkkutaideteoksiin etsien niistä väririnnastuksien luonteita.

VÄRIEN OMINAISUUDET

Rakenteelliset värisäännöt ovat pohja, josta väriteoreettinen ajattelu voi alkaa. Värien puhtaan funktionaalaisella käsittelyllä päästään rationaalisesti esittäviin ja tehtäviin ongelmaratkaisuihin.

Väriympyrälle voidaan sijoittaa kaikki värit ja niiden vaihtelevat sävyt. Värejä sekoitettaessa, niin yksittäisiä kuin monivärisiäkin, syntyy uusia värisävyjä. Värit voidaan esittää *pääväri-väliväriympyrällä*, joka on käytännöllinen ja muistuttaa värien ominaisuudesta synnyttää yhä uusia välivärejä. Kaksitoistasakaraisen väritähden käyttö on jo monimutkaisempaa. Se havainnollistaa kyllä värisävyjen sekoitukset kohti valkoista ja mustaa väriä. Tämä väriominaisuus tunnetaan *vaaleusarvona eli valöörinä*. Värisävyt nähdään silloin luonteiltaan loistavina tai sammuneina ilmiöinä. Väripallo ilmentäisi jo harmaan värin paikkaa mustan ja valkoisen navan välillä pallon keskiakselilla.¹⁹² Muut värisävyt ympäröivät palloa harmaantuen kohti sen keskusakselia. Harmaaksi sammuneiden värien ominaisuutta tarkastellaan *kylläisyysrinnastuksella*.

Ittenin väririnnastusten tavoitteleva ilmaisullinen taso tarkkailee värien yhdessä luomaa persoonallista luonnetta ja vaikuttavaa esitystä. Värejä voi tarkastella teoksen ilmaisullisena osana, joka tuo esiin tekijän omaa taiteellista näkemystä. Tärkeintä olisi saattaa jokainen omana yksilönä pohtimaan värisointuja ja niiden tunnelmien vaikutuksia. Kirjoittaessani värien ominaisuuksista lähden etsimään kankaisten vaikutelmien värisävy- sekä vaalea-tumma -rinnastuksia.

VÄRISÄVYJEN RINNASTUS

Johannes Ittenin ensimmäinen väririnnastus, värisävyjen rinnastus, perustuu puhtaiden värien maalaamiseen ja näiden rinnastamiseen. Värien erilaiset sävyt suurimmissa

värivoimakkuuksissaan vaikuttavat koristeellisilta ja juhlintaan liittyvältä riemulta. Esimerkkejä Itten ottaa kansanperinteestä, jonka koristeelliset käyttökäsitteet ovat joskus aivan täynnä värikkäitä yhdistelmiä. Ittenin mukaan jo kolmella värisävyllä saadaan esiin väreistä säihkyvä voima ja rauhattomuus. Mustan ja valkoisen värin asettaminen mukaan työhön luo syvyysulottuvuuden. Värit alkavat itsestään asettua syvyysjärjestykseen. Itten väririnnastukset muodostuvat tasaisista värineliökentistä.¹⁹³ Tilkkutöissä, niin menneenä aikana kuin nykyisin, tehdään usein tällaisia neliösommitelmia eri värisistä ja kuviollisista kankaista. Kangasneliöillä leikkittely auttaa tekijää havaitsemaan sitä, kuinka monenkirjavien kankaiden jaksottelu ja värien järjestelmällinen asettelu tuottaa yhtenäisemmän väriesityksen. Yksikin värikangas saa aikaan uudenlaisen ilmeen koko työlle ja sen ilmaisullinen voima on saattanut muuttua yllättävästi. Yksittäinen kirjava kangaspala voi vangita katsojan koko huomion, mikäli sen rinnastaminen ei ole sopinut muihin ympärillä oleviin kankaisiin. Värit eivät silloin tavoita yhtenäistä kokonaistunnelmaa. Värien iloinen tai hälyisä kaaos syntyvät erilaisten ja eriväristen kangaspalojen sekavalla sijoittelulla. Toistolla ja rytmitettyllä järjestyksellä luodaan hallitun täsmällinen värivaikutelma. Kootessani väriympyrää kiiltävistä satiinikankaista vallitsi huoneessa värien kaaos. Suuret kankaat puhtaissa väreissä kilpailivat loistossaan toistensa kanssa. Valo toi lisää välkettä ja heijastusta satiinipohjaisiin kankaisiin. Värien häiritsevä hälinä sammui ja hiljeni, kun sain leikattua kankaat yhtä suuriksi kappaleiksi sekä järjestettyä ne väriympyrälle. (Kuva 1.)

Vuosien 1960 – 1970 aikana kankaiden painokuvat mielletään voimakasvärisiksi yhdistelmiksi, joissa käytettiin värien lisäksi selkeitä ja viivamaisesti piirrettyjä kuvioita. Aikakaudelle tyypilliseksi kuvatut väriyhdistelmät kilpailivat toistensa kanssa valovoimaisilla sävyillään. Värimaku tai värienkäyttö oli näkyvässä myös muotiin tulleissa tilkkutyömalleissa. Suomessa tilkkutyöt olivat vielä erittäin kiinnittyneitä käsityön perinteiseen käyttöfunktioon. Tällaisista tilkkutöistä on esimerkkejä tee-itse - ohjeina käsityölehtien palstoilla. Samalta ajalta peräisin oleva tilkkupäällinen toimii käyttökelpoisena havaintomallina värien vaikutelmien esittämiseen. (Kuva 2.) Tilkkutyön yksivärisissä kangaspaloissa on käytetty päävärejä puhtaassa värivoimassaan, mutta poikkeuksen tekevät yllättäen limenvihreät kulmapalat.

¹⁹² Ks. Värijärjestelmät Johannes Ittenin Värit taiteessa –kirjasta sivuilta 67 – 52.

Vaihdettaessa kulmapalat puhtaisiin värisävyihin, esimerkiksi keltaiseksi, huomataan, kuinka uusi väri rauhoittaa työn kokonaisuutta. Taidekasvatuksellisenä ideana olisi etsiä teksteille niiden omintakeisia väritunnelmia tai mielenkiintoisia kokonaisuuksia. Värisäännöt ovat sidottuja aikaan ja varsinkin kulttuuriin. Värit eivät ole kuin avoin kirja eikä näin voi tehdä oikeaoppista ja puhdasta väriesteettistä tarkastelua. Värit avautuvat tutkittaessa niiden aiheen sisältöä ja kokonaisuuden tunnelmaa. Tietoisuus värien historiallisesta käytöstä antaa meille perspektiiviä rakentaa tunnelmia. Omien muistojemme ja mielikuvien avulla voimme yhdistää kankaiden värityksiä eri vuosikymmenille. Tilkkutyöntekijä voi käyttää tällaista muistojen assosioitumaa hyväksi suunnitellessaan tavoiteltua tunnelmaa juuri kankaiden väreillä. Nykyinen tekstiiliteollisuus kehittää värejä ja tekstiilituotantoa yhteisesti sovittujen trendien mukaan. Myyntiin on tullut nyt myös uudelleen painatettuja kuoseja vuosikymmenien takaa. Uudet kankaat on tehtävä kuluneen näköisiksi, jos tavoitteleme niillä vanhaa mennyttä aikaa. Vanhat kankaat ovat kuluneita, jolloin niiden värisävyt ovat hieman nukkaisen nuhraisia, niissä näkyy oikeasti mennyt aika.

Tilkkutöiden tulkinta voi lähteä liikkeelle myös yksittäisen kankaan symbolisista arvoista, illuusioiden luomista mielikuvista tai kankaaseen liitetyistä viesteistä. Feministisen taiteen kohdalla tuli esiin se, kuinka naiset ovat keränneet, tallettaneet ja säilyttäneet mitä erilaisempia muistoja elämästään. Tällaisia muistoja ovat myös pienet kangastilkut tai vanhoista vaatteista leikatut palat, napit, nauhat, pitsit yms. Näistä materiaaleista on ommeltu tilkkuteoksia muistuttamaan naisten elämän erilaisista asioista. Feministitaiteilijat puhuvat siitä ”toiseudesta”, joka on vähemmistönä suhteessa vallitsevaan kulttuuriin. Kankaiset päiväkirjat kertovat yksityisesti naisten omasta sisäisestä elämästä. Tällä tavoin nähtynä tilkkutyö on enemmänkin täynnä kertomuksia kuin värisävyjen järjestelmällistä sommitelmaa. Tilkkutyön lopputulos merkitsee siis jotain muuta kuin hyvää ja kaunista käytännölliseksi tehtyä käsityötä. Värit saavatkin tällaisesta näkökulmasta tarkasteltuna paljon taiteen symbolisia merkityksiä. Tulkinta vaatii katsojaa pohtimaan ja refleктоimaan oman mielensä kautta näytteille asetettuja tilkkuteoksia. Teoksen nimi voi antaa ehkä viitteitä päiväkirjamaisesta kankaiden käytöstä tai muista yhteyksistä tekijään. Lapissa asuva Ann-Marie Setälä lisää ikuisen

¹⁹³ Itten 1998, 34 - 36.

tilkkutyöhönsä joka päivä yhden kuusikulmaisen kangastilkun. Kankaanpala merkitsee hänelle juuri sen yksittäisen päivän tunnelmaa tai tärkeää tapahtumaa. Tilkkuteos on päiväkirja, joka avautuu vain tekijän kautta tai hänet tuntemalla.

Johannes Itten maalasi yksittäiset väripinnat yhtenäiseksi värineliökentäksi. Hänen tärkeimpänä huomiona oli väririnnastusten opiskelussa se, että värien tunnelmia on tutkittava vapaasti ilman muodon mukaan tuleamista. Hänen mielestään värit on opeteltava tuntemaan yksittäisinä puhtaina sävyinä. Meidän on opittava ymmärtämään niiden voima sekä vaikutus rinnastettaessa niitä toisiinsa. Tarvitaan vähintään kolme toisistaan selvästi erottuvaa väriä, jolloin värit aiheuttavat äänekkyyttä, päättäväisyyttä ja voimaa monivärisessä työssä, kirjoittaa Itten.¹⁹⁴ Muistoja kokoavassa tilkkutyössä keskitytään juuri yksittäisen värikankaan herättämään mielikuvaa. Muodot eivät tule häiritsemään työskentelyä, jos kankaasta leikattava pala on mietitty etukäteen vaikka neliöksi. Suurempaan kokoon ommellussa tilkkukankaassa on alueita, jotka merkitsevät iloisia ja onnellisia asioita sekä alueita, joissa suru ja mielihaha ilmenevät. Intertekstuaalinen taiteen ymmärtäminen tilkkutyön kautta tarvitsee ehkä vain tekstin rinnalleen, josta tunnelmat voisivat siirtyä kangastilkkuihin.

Mielenkiintoista olisi tarkastella esteettistä mielihyvää eri kulttuureihin liittyvän värikäsitysten vertailuna. Aiemmissa kappaleissa olikin jo puhetta siitä, kuinka esteettinen maku on kulttuurisesti ”sovittua” ja ajallisesti muuttuvaa näkemystä. Kuvitetut keskiaikaiset käsikirjoitukset käyttivät värejä sovittujen esteettisten sääntöjen mukaan. Värit toimivat samalla myös koristeellisena keksintönä tuottaa ihmisille esteettistä mielihyvää.¹⁹⁵ Esteettistä mielihyvää haetaan nykyisin yhtäläillä kirjavista ja kauniista kankaista, vaikka nykyinen yhteiskunta tuottaa yhä enemmän värikästä visuaalista kuvaa ympärillemme. Tällä hetkellä värit ovat tulleet muotiin voimakkaina ja puhtaina perusväreinä. Tämä näkyy taidekäsityksessä. Yvonne Porcella on tilkkutaiteilijana tunnettu kirkkaiden värien käytöstä ja persoonallisesta kerronnasta. Hänen työnsä edustavat juuri tällaista värien irrottelua ja iloa. Ne avaavat tilkkutyöt ikonografiselle tulkinnalle ja käsittelevät värejä ja muotoja huumorilla.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Itten 1998, 34.

¹⁹⁵ Itten 1998, 36.

¹⁹⁶ Stanfield 1998, 22.

Tilkkutöiden tekeminen on värikkäiden kankaiden kanssa olemista ja tunnelmien etsimistä. Tekijä työskentelee näiden materiaalien kanssa ja etsii sopivia rinnastettavia väriyhdistelmiä. Hän hypistellee samalla kankaan tunnelmaa koskettamalla sen pintaa ja luo mielikuvia itselleen kankaan olemuksesta ja väriyhdistelmistä. Vapaa värijärjestys ilman muodon mukaan tulemista onnistuu ompelemalla kangastilkkuja vain yhteen ilman suunniteltua järjestystä. Kokonaisuudesta muodostuu näin vapaa sommitelma. Värijärjestys on tekijän itsensä valittavana sillä ompeluhetkellä. Muotojen kokonaisuus tulee esiin vasta useampien kangaspalojen jälkeen. Tällaista työskentelyä kutsutaan täysin luovaksi käsityöksi, jonka lopputulos tai päämäärä syntyy siinä työskentelyn aikana. Saattoi olla, että Bauhausin tekstuuriset väriharjoitelmat tehtiin värikkäistä kangaspaloista. Vapaita värimuotoja ja värikontrasteja oli jo aiemmin kokeillut Sonia Delauney applikoituihin ja ommeltuihin lapunvarjostimiin. Valo saa kiiltävän satiinikankaan heijastamaan värit voimakkaina ja kirkkaina. Toisaalta satiinikangas päästää valoa tarpeeksi lävitse, ja väri suodattuu toisenlaisena tunnelmana sen läpi. Tilkku- tai applikaatioesimerkin voisinkin ottaa suoraan Ittenin tekemästä applikaatiosta¹⁹⁷, jossa on vapaasti yhdistelty sammuneita ja puhtaita värejä ja musta- valkoisia yksivärisiä satiinikankaita.

VAALEA-TUMMA -RINNASTUS

Tilkkutöiden kannalta mitä merkittävin ja oleellisin asia on erottaa tummat ja vaaleat värisävyt kankaiden yleisvaikutelmana. Tekijän tulisi tietää, miten muodostetaan syvyysvaikutelma tai illuusio. ”Traditionaalisesti väri on kuvattu termeillä sävy, valoisuus ja kylläisyys. Jokainen näistä dimensioista voidaan manipuloida ja kontrolloida, kuitenkin valoisuus on ainoa ulottuvuus, joka voidaan erottaa väristä. Se lupaa näin hyvän lähtöpisteen värisuunnittelun aloittamiseen.”¹⁹⁸ Värien merkitys voidaan unohtaa ja aloittaa värileikki pelkkien vaaleus-tummuus arvojen tarkastelulla. Harmaat värisävyt sopivat parhaiten valoisuusasteen harjoitteluun ja silmän havaintoherkkyyden tehostamiseen. Harmaa väri ei niinkään saa häiritseviä

¹⁹⁷ Ks. kuva Ittenin silkkiapplikaatio työstä. Welge 1993, 30.

värikylläisyysasteita, kuin toiset värisävyt. Itten ottaa esimerkiksi harmaan erilaisista vaaleusasteista kiinalaisen tussimaalauksen. Harmaan värin muuten niin elotonta olemusta voidaan helposti elävöittää pienellä sävytyksellä.¹⁹⁹ Tanskalainen Charlotte Yde²⁰⁰ on käyttänyt harmaita värejä kuvaamaan muinaisuuden amfora-ruukkuja tilkkuteoksissaan. Monien harmaiden sävyjen lisäksi pilkahtaa hänen töissään juuri tällaiset pienet vastaväritilkut. Harmaan eloton olemus on mukana meidän elämässämme menneen ajan muistona. Harvemmin tilkkutöissä kuitenkaan näkyy käytetyn harmaan kankaan vaikutelmia. Ehkä harmaan käyttö ei ole tilkkutekniikoissa kovin tehokas ja näyttävä esitys tai sen tylsä väriolemus ei vedä tekijöiden huomiota puoleensa. Harmaat sävyt kuuluvatkin lähinnä tussimaalauksiin ja mustavalkovalokuviiin. Toisaalta nykyinen tekstiilitaide käyttää yhä enemmän valokuvia, jotka on jäljennetty kankaalle. Tällaisen teknisen jäljentämisen avulla valokuvat siirtyvät tilkkutaiteen tehokeinoiksi. Valokuva -jäljennösten harmaat sävyt eivät saa kuitenkaan niin selkeitä värikontrastieroja kankaalla kuin ne saavuttavat paperilla. Harmaa kuva jää hieman nuhruiseksi.

Ensimmäinen näkemäni tilkkukollaasi kankaista, nauhoista ja kankaalle siirretyistä valokuvista oli ”Anonymous” Patty Bentley (1985). Se koristi kauniin satiinisena esityksenä Contemporary art -teosten sarjaa vuonna 1990 kiertonäyttelyssä.²⁰¹ Valokuvien harmaus ei syönyt vahvojen ja valovälkkeisten satiinikankaiden värivoimaa, vaan ennemminkin ne korostivat vastakohtina toisiaan. Valokuvia käyttävät tilkkuteokset ovat kankaisia kuvakertomuksia. Joskus niiden esitykset ovat liian suoraan pahvitaulumaisia kollaaseja kuin vanhan ajan historioita nuoriso- tai urheiluseuroista. Historiallisuus ja sen esittäminen mahdollisimman todellisena ja uskottavana asiana on usein näiden tilkkutöiden tarkoitus. Harmaus luo tunnelmaa kuluneesta menneestä ajasta. Värien symbolinen käyttö korostaa entisestään kertomuksien ajallista syvyyttä. Nykyinen tilkkutaide käyttää hyväkseen historiaa ja kertomuksia samalla tavoin kuin todellisuuden fragmentteja tai vanhoja valokuvia. Tällaiset lähes kokonaan kankaista kootut pehmeät taulut ovat yhtä lailla kollaaseja kuin Bauhausin aikana tehdyt

¹⁹⁸ Dohr and Portillo 1995, 69.

¹⁹⁹ Itten 1998, 40.

²⁰⁰ Ks. internet sivut www.yde.dk/charlotte.

²⁰¹ Contemporary Quilts USA 1990, 49. Boston University Art Galleryn näyttelyjulkaisu.

taideteokset. Yleensä kuva on suhteessa ympärillä oleviin kankaisiin ja niiden väreihin viestittäen ja keskustellen näiden kanssa.

Värien vaaleuskontrasteilla saavutetaan liukumia ja häivytyksiä tummista sävyistä kohti vaaleita. *Chiaroscuro*n vaikutelmia etsitään niin tilkkutaiteen piirissä kuin kuvataiteessakin. Kuviolliset kankaat mahdollistavat näköhavainnon simultaani-ilmiön, kun tarkastelemme kankaisia tilkkuja hieman kauempaa. Tilkkutaiteessa tekijän on pystyttävä erittelemään värejä ja muodostamaan niistä tumma ja vaalea -akseli yhden värisävyn kankaista. Värisävyn muutokset vaaleuskontrastiharjoituksessa harhautuvat helposti kylläisyysrinnastuksen tummaan väriin tai vaaleaan pastellisävyyteen. Tilkkutyö on oikeastaan jatkuvaa värien rinnastamista, jossa kangaspaloille etsitään sopivia vierekkäisiä värejä. Vaaleusasteiden erot muuttuvat ja vaihtuvat aina uusien kangasneliöiden mukaan. Monien pienten ja kirjavien kangasneliöiden asettelulla on mahdollista saada illuusio tasaisesti liukuvasta värijärjestyksestä. Tätä kutsutaan tilkkutyössä waterwash –tekniikaksi. Siinä kirjavista (kukka)kankaista sommitellaan laveerattuja väriliukumia. Väriliukumilla häivytetään tekstiilien selkeät ompelureunat, jolloin katsojat eivät tiedä missä pieni tekstiilinpala vaihtuu toiseen. Kangaspalat katoavat yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, kirjavaksi värimatoksi. Tätä voisi kutsua yhdeksi sommittelun ja tekniikan taidonnäytteeksi. Värisävyn ompelut eivät välttämättä tuota persoonallista otetta työhön, jos sillä ei ole mitään muuta merkitystä tai sanottavaan. Aiemmin käsityön prosessia pohtivassa kappaleessa oli esillä se, kuinka käsityöläinen ihastuu materiaaliinsa ja jää sen vangiksi. Värisävystä koostuvat työt voivat käsitellä erinomaisesti värikankaita tilkkutyön tekniikoissa, mutta niiden taiteellisenkin päämäärä on oltava esillä.

Itten huomauttaa värien tummuusasteiden erilaisuudesta, jotka aiheuttavat ongelmia etenkin tekstiilitaiteelle.²⁰² Painokankaiden kohdalla tämä huomio tarkoittanee sitä, että tummuusasteiden joukkoon on löydettävä juuri oikea vaaleampi värisävy. Näin väriharmonia ei rikkoudu ja esteettisyys ei häiriinny värisävyn yllättävässä muutoksessa. Yksittäisen värin kohdalla hypätään helposti sävyasteikolla viereiseen väriin. Kaikenlaisista kuviokankaista valmistettavan väriliukuman vaikeus on juuri

²⁰² Itten 1998, 41 - 42.

löytää sävyittäin vaihtuvat väriasteet. Aloin valmistaa tällaista väriliukumaa pienistä paloista kokoamalla niitä pohjakankaalle. (Kuva 3.) Todellisuudessa tällaista ei voida toteuttaa täydellisenä ja tasaisesti liukuvana väriskaalana, vaan aina jokainen uusi kangastilkku tekee sävy muutoksen suhteessa viereiseen palaan. Tekemäni väriliukumat saivat aina yhä uusia polkuja harhautuen toisiin värisävyihin. Kirjavien kankaiden värisävyt ovat vahvasti suhteessa siihen mihin niitä rinnastetaan. Harjoitelma antaa hyvän esimerkin, kuinka loputonta värien rinnastaminen on kankaissa. Vaalea-tumma -rinnastusta voidaan tarkastella myös tekstiiliteollisuuden tuottamilla tilkkukankailla, joiden väripainatukset vaihtuvat eri vaaleusasteissa ja väreissä. Näitä vertailemalla havaitaan, kuinka kankaiden tunnelmat ja vaikutelmat muuttuvat saman painokuvan tekstiilissä.

Tumman ja vaalean värin rinnastuksen tarkoitus olisi nähdä kokonaisuutena useampien värikankaiden tuottama mielikuva yhdestä väristä ja sen vaaleusasteista. Kangasneliöt muodostaisivat yhdessä saman värin monia eri sävyjä. Päinvastoin kuin edellinen rinnastus tässä huomio on kiinnittyy pois yksittäisen kangaspalan tunnelmasta. Kirjavakin kangas on nähtävä sen yleisvärityksen tuottamana vaikutelmana, mikäli mahdollista. Osa tilkkutöiden teknisistä malleista on sellaisia, joiden rakenteellinen idea ei toteudu, mikäli tekijä ei ole huomionnut vaaleiden ja tummien värien sijoittumista työn kokonaisuuteen. Kankaat viehättävät yksittäisinä esityksinä mutta voivat jäädä liikaa toistensa kaltaisiksi, jos vaaleusarvoja ei ole huomioitu rinnastaen niitä yhdessä. Värivoimien ymmärtäminen vaaleusasteissa on tärkeää, jotta ”taiteelliseen” esitykseen saadaan tilavaikutelma tai syvyysulottuvuus.

Erilaiset syvyysvaikutelmat saadaan järjestymään käytettyjen värien päätasojen mukaan. Ne muodostuvat eri värien sopivista vaihteluista. Värien vaaleusarvot vaihtelevat sommitelmissa päätasojen mukaan, jolloin säilyy hyvä tasapaino, voima ja selkeys.²⁰³ Esimerkkinä värien päätasojen liikkeestä näkyy Michael Jamesin töissä, joissa hän on käyttänyt puhtaiden värikankaiden liukumia ja yksiväristä harmaata. Abstraktista sommitelmaa liikkuvista väriäalloista rytmittää harmaa väri, joka asettaa väriliukumat syvyysvaikutelmaan. Michael Jamesin työt vaikuttavat kineettisiltä

²⁰³ Itten 1998, 44.

kolmiulotteisilta maalauksilta. Illuusiomainen väriaalto syntyy jatkuvana kaarena värien vaaleusasteista. Hänen töistään kerrotaan seuraavaa: ”*The assemblage of disparate colors and fabrics to realise and artistic unity. The rhythmic working though of the process with final goal always in mind, are dimensions of this craft not unlike the assemblage of bits and pieces of experience to make up a life.*”²⁰⁴

Perinteisempiä tilkkutekniikoita edustavat mallit toteutetaan usein yhden tai kahden värin vaaleusasteiden vaihteluilla ja jokin väri on valittu päätasoksi. Näin pysytään vielä harmonisessa ja turvallisessa värijärjestyksessä sekä yksinkertaisissa tilkkumalleissa. Töistä välittyvät tunnelmat ovat rauhallisia ja selkeitä. Kutsuisin tällaisia töitä tavallisiksi käsitöiksi, joissa ei ole näkyvässä paljontaan tekijän omaa persoonallisuutta. Katsoja kiinnittää helposti huomion materiaalien esittävyteen ja siihen, kuinka tekijä on sommitellut erilaisia kankaita yhteen tuttua tilkkukuviota käyttäen. Kankaiden kuviot tulevat oleellisiksi asioiksi, ja tarkastelu siirtyy mahdollisesti myös tavallisen käsityön tekniseen toteutukseen. Taiteellinen ja esteettinen elämys, yllätyksen momentti, jää puuttumaan. Tilkkutyöstä on tullut kaunis täkki ja anonymisti tehty työ. Selkeät perinteiset tilkkumallit monimutkaistuvat, kun lisätään sommitteluihin monia vaihtelevia värikankaita ja useampien värien päätasojen käyttöä. Tekijältä vaaditaan vahvaa värien vaaleusasteiden erottelukykyä. Mikäli värisävyjen rinnastusta ei tehdä värien täydellä valovoimalla, vaaleusasteet ovat samanlaiset kaikissa väreissä. Tullaan huomaamaan, kuinka värikankaat ovat toistensa kaltaisia.

Myöskään tekstiilien kuviopinta tai painokuva ei luo tarpeeksi erottavaa tunnelmaa, mikäli sen painokuvan vaaleusarvot ovat samat tai samankaltaiset kuin pohjaväriissä. Itse kankaan tuottama väri-ilmaisullinen voima on siis hävinnyt tasavahvoihin väreihin. Vuonna 1999 olleen Puhutteleva puuvilla -haastekilpailun²⁰⁵ kankaat olivat värivoimaltaan aika samanarvoisia ja väritunnelmiltaan yhtä lempeän iloisia värejä. Kilpailutöiden aiheina monilla tekijöillä toistui kesäisen valoisat tunnelmat. Harva tekijä uskaltautui kokeilemaan täysin erilaisten värisävyjen mahtia ja tunnelman muutosta näiden annettujen kankaiden kanssa. ”Samana vaaleusasteen väreistä tulee kuin

²⁰⁴ Ks. internet galleria Penny-Ni –collection.

²⁰⁵ Finlayson oy:n, Forssan kaupungin sekä Tilkkuyhdistys Finn Quilt ry:n järjestämä kilpailutöiden Puhutteleva puuvilla -näyttely kiertää vuosina 1999 – 2000 eripuolilla Suomea.

sukulaisia. Sama valoisuusarvo sitoo värejä toisiinsa ja kiinnittää ne yhteen”.²⁰⁶ Tosin Itten kirjoittaa, ettei pidä aliarvioida tätä taiteellista tehokeinoa. Hän tarkoittaa siinä useampien värisävyjen yhdistelmiä samassa väritasossa, mutta värien päätasoilla rytmitetään syvyyden vaihtelua työssä. Mallityöhöni olen ommellut vain haastekilpailuun annettuja kankaita. (Kuva 4.) Vapaasti ommeltujen tilkkupalojen idea on, että tilkkukokonaisuus tuottaa mielikuvia pehmeän valoisista väreistä. Samalla se johdattelee värien valoisuusasteiden ja lisättävien pääväritasojen etsimiseen. Vaalea-tummarinnastus määrää paljolti tilkkutöiden esityksen voiman ja syvyytasoihin luotavan illuusion näyttävyyden. Samantunnelmaisten kankaiden esitykseen on saatava tekijän omaleimaisuus mukaan. Se, kuinka hän näkee ja kokee värikankaat ja ryhtyy käsittelemään niitä omintakeisesti, muodostaa näistä kankaista persoonallisen teoksen.

VÄRIEN VAIKUTELMIA JA TUNNELMIA

Värejä voidaan tarkastella optillis-aistillisesti eli impressionistien tapaan vaikutelmina, värien esiintymisestä toistensa kanssa. Väriaistin herkistämistä jatketaan etsimällä vaikutelmia tekstiilien tunnelmiin, joita jokainen kokee yksilöllisesti. Alussa esitetyt rinnastukset värien ominaisuuksista, kuten värisävy ja vaalea-tumma -rinnastukset, ovat selkeämmin havaittavia ja saavutettavia kuin seuraavat värivaikutelmat: kylmä-lämmin, vastaväririnnastus, samanaikaisuus ja kylläisyysrinnastus. Kaikille ihmisille väritunnelmien kokeminen ei ole yhtä helppoa, yksinkertaista, selkeää tai ymmärrettävää aistimista. Ihmiset kokevat yleensä ristiriitaisesti värien tunnelmallisia arvoja, kuten kylmä-lämmin. Taidekasvatuksessa kiinnittäisin huomiota jokaisen yksilön omaan toimintaan, omaan sisäiseen tuntemukseen. Luovassa itseilmaisussa niin taiteessa kuin käsityössä tekijällä on mahdollisuudet omien värimieltymistensä kehittämisen. Jokaisen yksilön kokemuksilla ja muistoilla on merkittävä vaikutus värihavaintoihin ja niiden kuvailuun. Ihmisten mielenvireys tai yleensä mielialat vaikuttavat väreistä aistittaviin tunnelmien. Värien luonteiden havaitsemisessa Itten korostaa värien ilmaisullista voimaa ja myös symbolisuutta. Tekstiilisuunnittelussa tai vapaassa kokeilevassa toiminnassa näkisin hyvinkin merkitykselliseksi ilmaista itseään

²⁰⁶ Itten 1998, 41.

juuri värien käytössä. Materiaalina erilaisia tekstiilit ja tekstuuriset pinnat korostavat entisestään värien erityisiä luonteita. Esteettinen elämys ja sen kokeminen on yksi taidekasvatuksen pyrkimyksistä. Tekstiilit ovat arkipäivää niin kauniiden väriyhdistelmien tuntemuksena kuin taiteellisen ruman tai säikäyttävän vaikutelman etsinnässä.

LÄMMIN-KYLMÄ -RINNASTUS

Tutkittaessa ja havainnoitaessa värien lämpötiloja on huomioitava yksilön persoonallisuuteen ja mielikuviin perustuvat värivalinnat. Värituntemukset eivät ole niin yksiselitteisiä, eikä niille voida määrittää todellisia yksittäisiä lämpötilaeroja. Itten huomauttaa, että värisävy muuttuu joko lämpimäksi tai kylmäksi, kun sen vierelle tuodaan toinen hieman erilainen väri. Värisävyistä sanotaan, että ne vain ”tuntuvat” kylmemmiltä tai lämpimämmiltä kuin vieressä oleva värisävy. Tällaiseen värien suhteellisuuteen pitäisi kiinnittää huomiota, kun kyseessä on hyvin monista pienistä paloista koottavat tilkkutyöt. Jos tavoiteltuna tunnelmana olisi esimerkiksi ”jäinen vesi”, niin yksikin pieni lämpimältä vaikuttava väri tilkkupaloissa saattaisi kiinnittää huomion ja kaataa koko tunnelman jääkylmästä vedestä. Värikankaiden rinnastuksilla on löydettävissä se tunnelma, joka asettaa värisävyt sopimaan toisiinsa niin, että ne näyttävät kaikki yhtä jäisiltä ja kylmiltä väreiltä. Kantaaottavat tilkkutyöt niin poliittisina, yhteiskuntakriittisinä kuin muun mielipiteen ilmaisuna ovat hiljaisia tekstiilejä. Värien merkitykset kasvavat entisestään, jos tilkkutyön sisältämät sanomat halutaan tuoda voimakkaan kiihkeästi tai raivoisesti esille. Tekstiilit saadaan huutamaan värien voimalla. Värien ilmaisullisen sanoman etsiminen voisi lähteä juuri lämmin-kylmä -rinnastuksen kokeiluilla tuottaa sopivaa tunnelmaa sanoman yhteyteen. Kankaiden sisältämät väritunnelmat on saatettava samalle tasolle kuin tarkoitettu sanoma tai viesti. Esimerkiksi kylmän viileistä väreistä valmistettu muistotilkkutyö (memorial-quilt) ei oikein luo uskottavaa kuvaa tekijän lämpimästä suhtautumisesta ystäväänsä.

Värien lämpötila sisältyy kaikkiin väriominaisuuksiin niin värisävyihin, värikylläisyyteen kuin väriskaaloihin. Ittenin rinnastus värien lämpötiloista voidaan hyväksyä, koska kylmän-kuuman kokeminen on laajasti subjektiivinen ja vaikutukseltaan moninainen ilmiö. Juuri näistä luovista lähtökohdista kylmä-kuuma -rinnastusta on käytetty paljon taiteessa ja se on tullut merkitykselliseksi taiteilijoille.²⁰⁷ Kylmän ja lämpimän värierottelu tai -rinnastus johtaa Ittenin mukaan myös muiden käsitteiden tarkasteluun. Ne kertovat enemmän tila- ja maisemavaikutelmista, joita nimenomaan impressionistit ja varsinkin Paul Cezanne tarkastelivat maalauksissaan.²⁰⁸ Kylmä-lämmin -rinnastus tuottaa voimakkaimmat värivaikutelmat, koska värit antavat toisilleen suurimman tilan asettumalla syvyyssulottuvuuteen. Olen valmistanut perinteisen hirsimökki –tilkkutyömallin mukaan tämän väririnnastuksen. (Kuva 5.) Kangassuikaleet vuorottelevat siinä kuuman kelta-oranssissa sävyissä ja turkoosinsinisissä paloissa. Työtä voidaan tarkastella mallina siitä, kuinka värivalinnat niiden suurimmissa voimakkuuksissaan aiheuttavat mitä häikäisevimmän loiston. Kun näytin tätä esimerkkiä havainnollistaakseni värioppia, niin osa tilkkutyötekijöistä suhteutti työn hirsimökkimallin mukaan perinteiseen tilkkupeittoon. Energisen vahvat väri säikäyttivät jotkut katsojista ensimmäisenä ajattelemaan, ettei näitä väriyhdistelmiä ole hyvä laittaa tilkkupeittoon. Käsityön käytännöllinen ajattelutapa muodostui ongelmaksi liian tutussa tilkkutyömallissa. Tilkkutyön tekninen toteutus ja pieni koko häiritsevät ehkä värien asettumista syvyyssvaikutelmaan. Keltaiset kangassuikaleet tuntuvat laajenevan ehkä jopa turkoosin alueille. Kylmä ja lämmin rinnastus on yksi vaihtoehto syvyyssvaikutelman luomiseen tilkkutöihin, joissa perinteiseen tapaan käytetään usein vaalean ja tumman kontrastia.

Impressionistimaalareista Claude Monetin kylmien ja lämpimien värien maalaukset ovat kiehtoneet ja inspiroineet nykyisiä tilkkutaiteilijoita. Paloiksi leikatuista kankaista on ensimmäiseksi etsittävä niiden yleisväritys sekä vaikutelmat värien lämpötiloista. Aseteltaessa seuraavaksi kangastilkkuja vierekkäin eli rinnastettaessa niitä toisiinsa suhteutetaan lämpötilaerojen merkityksiä. Taiteellisiin tunnelmiin ja vaikutelmiin päästään impressionistien tavoin ommellen täplämaalausta kangastilkuista. Tilkkutaiteilija Jinny Lee Snow kertoo, kuinka paljon impressionistisista vaikutteista

²⁰⁷ Thompson 1995, 122 - 123.

hän on saanut luodessaan väriyhdistelmiä omiin töihinsä: Kankaidenväri-ilmaisut antavat samanlaiset ilmaisulliset keinot kuin maalaustaiteessa. Tilkkutöissä on särmää siinä suhteessa enemmän, että niissä on käytössä kolmas ulottuvuus, tikkaukset. Ehkä tätä dimensiota olen voinut jatkaa töissäni.²⁰⁹ Oma kokeiluni kankaiden ja niiden värien kylmä-lämmin aistitunnelmasta vei mielikuvan syksyn ruskan lämpimiin sävyihin ja kylmän talven odotteluun. (Kuva 6.) Valmistamani tilkkutyö ”Vähän ennen lumentuloa” (1999) on väritunnelmointia ja mielikuvaa loppusyksystä; ensimmäisten lumisateiden jälkeen muuttuu maa kuraiseksi ja ruskan kirkkaat värit himmenevät lopulta kuolleisiin lehtiin. Todellinen maisema muuttuu tilkkutyötekniikalla abstraktiksi kuvaksi, jossa kangaspalat järjestäytyvät aaltoavaksi väriesitykseksi vuorotellen lämpimistä väreistä kylmään. Vastaväreinä on käytetty sinistä ja oranssia, jotka eivät ole voimakkuuksiltaan samanarvoisia. Oranssi on saanut hallita työn väritystä palavan voimakkaana ja lämpimän tunnelmallisena ruskana. Hento jäinen sinisyys merkitsee kylmyyttä ja lumen tuloa. Vaalean sininen yhdessä ruskeiden värisävyjen kanssa rauhoittavat ja neutralisoivat leimuavaa oranssia. Lämpimien ja kylmien värikankaiden asettelulla päästään helpoimmin luomaan syvyyden illuusiota, jota voidaan korostaa vielä kolmannella dimensiolla eli tikkaamisella.

Impressionistien tapaan maisemalliset tunnelmat rakentuvat tilkkutöissä hyvinkin vapailla ja värien mukaan improvisoiduilla ompelutekniikoilla. Värien tuottamat vaikutelmat ovat silloin pääosassa työn syntyyn. Mikäli tilkkutaiteen tarkastelussa kiinnittää liikaa huomiota tekniseen toteutukseen, on tekijä tai katsoja jäänyt kiinni tekniseen ja materiaaliseen tarkastelutapaan. Työn tikkaaminen on yksi lisä, jolla voidaan hajottaa tilkkutekstiilin näkyvät muodot ja korostaa ennemminkin värien kontrasteja. Kylmä-lämmin -rinnastuksen lisäämiseksi erityiset kangaslaadut, kuten pehmeät tai kiiltävän kovat pintavaikutelmat, tuottavat käsin kosketeltavan tunnelman. Värien luomat tilavaikutelmat tulevat yhä konkreettisemmiksi ja näyttävämmäksi esitykseksi.

²⁰⁸ Itten 1998, 45 -48.

VASTAVÄRIRINNASTUS

Vastavärien perusluonteen ymmärtäminen värisekoituksin ei ole mahdollista toteuttaa kirjavista tekstiileistä samalla tavoin kuin Itten on tehnyt väriharjoitukset. Vastavärit sijaitsevat väripallon vastakkaisilla puolilla ja lähentyvät toisiaan harmaan akselin kautta. Itten perustaa käyttämänsä väriharjoituksen tähän värien sijoittumiseen konkreettisesti vastakkaisille puolille: Vastavärejä maalataan toistensa päälle, jolloin syntyy uusia harmahtavan värillisiä sävyjä. Lopulta maalatut vastavärit sammuttavat toisensa ja muodostavat puhtaan ”värittömän” harmaan sävyn. Tilkuista toteutettava vastaavanlainen harjoitus tulee ongelmaksi tekstiilien pysyvän ja valmiin värimateriaalin vuoksi. Kankaita käytettäessä olisikin lähdeittävä siitä, kuinka ymmärrämme ja näemme niissä harmahtavat värisävyt. Tekstiilien valinnassa olisi opittava kehittämään näköaistia etsittäessä vastavärejä ja niistä muodostettavia tasapainoisia tunnelmia. Katsoja, taiteen vastaanottaja, kiinnittää huomiota tilkkutöissä juuri kankaiden väreihin, jotka luonteenomaisesti sopivat sommitelmaan. Harmahtavat vaaleat värit koetaan pehmeinä ja miellyttävinä. Vastavärit tuottavat rauhallisia ja harmonisia väriperheyhdistelmiä. Monet eri harmaaseen vivahtavat vaihtoehdot ovat kuin vanhojen mestareiden hämyisät maalaukset. Vanhat mestarit tekivät peittämisen sivelemällä ohuen kerroksen maalia vastavärien päälle.²¹⁰ Tekstiileistä löytyvät hyvin ohuet lähes läpinäkyvät materiaalit ovat yksi ratkaisu harmaaksi hämärrettävän värisävyn tuottamiseen valmiskankaisiin. Harsopeitteen alla voimakkaatkin vastavärit harmaantuisivat miellyttäväksi yhdistelmäksi tai saisivat aikaan yllättäviäkin värimuunnoksia. Tämä sama materiaalin peittäminen toistuu myös kylläisyysrinnastuksessa, jossa yksi kylläiseen värisävyyn vievä sekoitus tehdään harmaasta väristä. Nykyaikaisen yhdistelmissä sopii käytettäväksi monenlaisia aineellisia yhdistelmiä. Tilkkutaiteilijat ovat ottaneet käyttöön yksinkertaisesti valmisvärit, joiden avulla värikankaat saavat uudet sävyt. Tilkkutyö käsityöllisenä menetelmänä tulee silloin rikkoneeksi mahdollisesti käytännön toimivuutta, jos väripigmentit eivät kestä vesipesua tai työn esteettinen esitys ei olekaan enää miellyttävän sopiva siihen lisättyjen materiaalien jälkeen.

²⁰⁹ Snow 1995, 18 – 19.

Vastavärein nähtäviä vaikutelmia on tunnusteltava, kokeiltava ja löydettävä sopiva tasapainottava tekijä työn ilmaisuun. Kankaanpalana oleva väri ei ole tilkkutyössä pelkästään yksittäinen vaihdettavissa oleva pala, vaan sillä on luonne, joka muuttuu uudelleenlaisiksi uudessa ympäristössä. Toisaalta näiden rauhallisten ja harmahtavien vastavärien olemuksesta on mahdollista päätyä erittäin likaisten ja synkkien värien esitykseen. Keltainen värinä ei siedä sekoittamista vaan se sammuu äkkiä tylsäksi ja muuttuu vähitellen yhä likaisemmaksi värisävyksi. Mikäli värille annetaan rumia tai epämiellyttäviä ilmauksia ovat sellaiset värisävyt ja yhdistelmät mahdollisesti löydettävissä epämääräisen harmaaksi nähtävissä värikankaissa. Likaiset väriyhdistelmät aiheuttavat vielä pahemman sekasorron, jos niiden välillä vallitsee epäharmoninen sukulaissuhde tai värit kilpailevat muiden samassa työssä olevien sävyjen kanssa. Likaisten tai rumiksi miellettyjen värien epämiellyttävää tunnelmaa voidaan sopivasti korostaa juuri epätarkkojen vastavärisävyjen väri hälinällä. Vastaväririnnastus on siis tehokeino, jolla saadaan omintakeisiakin väriyhdistelmiä aikaan. Materiaali ei pelkällä tekstuurisella olemuksellaan saa aikaan niin epämiellyttävää tunnelmaa kuin yhdessä värin kanssa. Lähtökohta ruman tilkkutyön tekemiseen oli koota omasta mielestäni epämiellyttävän värisiä kankaita. Nämä saivat olla ryppyisiä, suttuisia ja sellaisenaan ommeltavia paloja. Tilkkutyöksi valmistunut kokonaisuus yllätti kuitenkin väritunnelmien yhtenäisyydellään. Värit aivan kuin rinnastuivat toisiinsa ja muodostivat yhtenäisen, jopa harmonisen, värisävyrinnastuksen. Kuivunut kohollaan oleva värijätekesä työn keskellä antaa oudon lisän ja saa kankaaiset väri ympärillään epämääräiseen asemaan. Värikankaat suhteuttavat olemustaan vierekkäisten värien mukaan ja likaisetkin värisävyt puhdistuvat hieman ja asettuvat paikoilleen suttuiseen kokonaisuuteen. (Kuva 7.)

Vastavärien luomaa tehokkuutta ja niiden voimaa on useinkin käytetty puhtaina väriyhdistelminä tilkkutöiden väriratkaisuissa. Vastavärien käyttö osoittaa värien pysyvyyttä ja vakautta. Mikäli tekijän mielivärit pysyvät usein saman värialueen yhdistelmissä, niin tällaiset työt voivat vaikuttaa esitykseltään elottomina ja tunnelmiltaan latteina. Vastavärin tietoinen valinta työhön antaa enemmän eloa ja suhteuttaa kaikkia värisävyjä toisiinsa. En tarkoita tässä nyt voimakasta

²¹⁰ Itten 1998, 49 - 50.

vastaväripainotusta määrärinnastuksen tavoin, vaan joskus hyvinkin näkymätöntä mutta tehokasta vastaväriä käyttöä. Charlotte Yden harmaita amfora –ruukkuja kuvaavat tilkkutyöt sisältävät tällaisen pienen vastaväripalalisäyksen. Havainnollistavana kokeiluna vastavärien käytöstä toimii tilkkuneliö ”Auringonpilkkuja”. (Kuva 8.) Keltaisista kankaista vapaasti ommeltu tilkkukangas muodostuu lähes ympyräksi, joka on tikattu kiinni yksiväriselle keltaiselle neliöpohjalle. Keltaisen tilkkukankaan päälle on mahdollista lisätä ja poistaa sen vastaväristä violetista tehtyjä pieniä ”tilkkutyynyjä”. Violetin eri sävyillä, vaaleilla ja tummilla, testataan sävyjen sopivaa vaikutelmaa keltaisen neliö-ympyrän keskellä. Värien vähäisetkin muutokset näkyvät konkreettisesti. Mielikuvissa lähdetään etsitään tunnelmallisia arvoja värien muutoksiin ja esityksen näyttävyyteen. Itten esittää toisen vaihtoehdon vastavärien tilalle: jos sopivia ja täsmällisiä vastaväripareja ei ole löydettävissä, voidaan aina pelata vierekkäisten värien vaikutelmilla. Tällä vierekkäisten värien ratkaisulla vältytään ainakin hälisevältä ja rauhattomalta väri helinältä.²¹¹ Tilkkuneliö-ympyrä koostuu monenlaisista keltaisista kankaista. Tarkasteltaessa työtä ilman violettiväritilkkuja havaitaan nyt kankaiden sisältämät oranssivärisävyt, jotka loistavat keltaisten rinnalla.

KYLLÄISYYSRINNASTUS

Kylläisyysrinnastus toimii teksteissä vastaavalla tavalla kuin edellinen vastaväririnnastus. Ohuilla kangasmateriaaleilla peitetään voimakas perusväri. Kylläisyys on värinlaatua siitä, miten kirkkaan, miten puhtaan tai millaisen voimakkuusasteen väri on saanut. Puhtaita värejä voidaan siis peittää ja saada sävy muuttumaan väriopinmukaisesti kankailla tai muilla materiaaleilla. Mikäli päästään pois käytännöllisen käsityön ajattelusta voidaan tuoda mukaan myös uusia materiaalisia yhdistelmiä. Erikoismateriaaleilla on mahdollisuudet muuttaa tekstuurin olemusta ja samalla sen väritystä esimerkiksi kylläistenvärisävyjen suuntaan. Ommeltavat muovit tai kirkas folio tuo omanlaisen olomuodon ja muuttaa tekstiiliä sekä siinä olevaa väriä. Tilkkutöiden käytännöllisen käsityön -ajattelu suuntaa liiankin paljon materiaalista valintaa ”tavallisiin” teksteihin.

²¹¹ Itten 1998, 62.

Kylläisyysrinnastuksen yksinkertaiseksi esimerkiksi olen tehnyt kaksi ohuella organza -kankaalla peitettyä työtä. (Kuva 9.) Kummassakin työssä esiintyvä kuvio on leikattu täysin samoista kirkkaista väripaloista. Toista kuviota peittää musta organza -kangas ja toista valkoinen. Värikkäät kangaspalat ovat muuttuneet hyvin eri tavoin. Kaikki värit eivät ole tummentuneet samalla asteikolla vaan toiset värit tulevat edelleen hyvin esiin mustan harsokankaan alta. Vastaava valkoinen harso on lähestulkoon hävittänyt suurimman osan väreistä. Valkoisen puhdas kirkkaus vaikuttaa voimakkaammin alistavan värejä. Värisävyjen sammuttamisella saadaan aikaan illuusioita väreistä, jotka saavuttavat mielikuvia ympäröivästä luonnostamme kuten samennetun syksyn väriloistosta tai talvenkylmyydestä. Myös erilaisilla tekstuureilla saavutetaan illuusiovaikutelmia kuten läpikuultavan leijuvuus tai samettiset syvyysvaikutelmat. Peittämissä tekstiilimateriaaleista löytyvät myös värikkäät tyllikankaat, jotka muuntavat selvästi värisävyjä ja kankaan materiaalista olomuotoa. Niiden verkkomainen rakenne häiritsee silmää näkemästä sen alla olevia kankaita yksittäisinä tilkkuina ja näemme ennemminkin yhtenäisen värikentän. Vanhat ja kuluneet kankaat tuovat myös oman tunnelman sammuneista väreistä ja kuluneesta elämästä. Ne vaikuttavat saaneen kulumisella usein niin harmahtavan nukkaisen olemuksen.

Käytettäessä kylläisyysrinnastuksen kromaattisia värisävyjä etsitään määrätietoista ja tasapainottavaa tekijää työhön. Luonteeltaan sammuneet värisävyt saavat aikaan rauhoittavia, tyylikkäitä ja tasapainoisen pehmeitä vaikutelmia. Tällaisia pehmeiden värien vaihtelevaa tunnelmaa käyttää esimerkiksi Nancy Crow omissa tilkkuteoksissaan. Hänen töissään värit edustavat koko väriympyrän kirjoa sammutetuissa värisävyissä. Värien toistuva mutta epäsymmetrinen sommittelu voisi viedä vaikutelmaa kohti värikaaosta mutta värien kylläisyysluonne antaa työlle hillityn ja rauhallisen tunnelman. Värit ja koko työn olemus muuttuisi täysin jos sammuneiden värisävyjen sekaan tuotaisiin kirkkaampia värikankaita. Sammuneet sävyt saavat voimansa takaisin kirkkaiden värien läheisyydestä. Tilkkuteoksen vaikutelma olisi täysin erilainen, ehkä täysin kaaosmainen.²¹²

²¹² Ks. Internet <http://fuzzytop.cats.ohiou.edu/quilt/bkgd.htm> (16.4.1999).

Värien muutos kylläisyyteen tapahtuu siis valkoisen, mustan ja harmaan värin avulla. Värin esiintyminen toisen vieressä on aina suhteellista, kuten Itten huomauttaa.²¹³ Tämä toimii hyvin näyttävästi tekstiileissä. Kankaat sammuvat tai kirkastuvat tuotaessa niiden viereen toisenlaisia värikangaspaloja. Kankaiden kuviot ja niiden sisältämät värisävyt nousevat esiin aina eri tavoin rinnastettaessa kuviollisia ja värillisiä tekstiileitä toisiinsa. Yksinkertainen mutta havainnollinen esimerkki yhden kankaan tunnelman muutoksesta näkyy kuvassa. (Kuva 10.) Valkoviirullinen ja mustaraitainen kehystys tuottaa keskellä olevaan kankaaseen aivan erilaisen tunnelman. Musta luo sameisen olemuksen ympärilleen myös keskellä olevaan raikkaaseen punaiseen. Valkoinen ottaa mukaansa iloisen pirteään leikkiin kaikki ympärillään olevat värit. Harmaan taustavärin valinnalla on haluttu estää sen vaikutus varsinaiseen värikokeiluun. Kankaat antavat käytännöllisen mahdollisuuden vertailla erilaisilla kangasyhdistelmillä, kuinka kuviot ja niiden värikyvyt syöksyvät esiin tai häipyvät olemattomiin. Värien kuvitteellisella leikkimisellä ja pohdinnalla voidaan etsiä työn merkitystä ja sen esteettistä esittävyttä. Katsoja tulkitsee omista lähtökohdistaan näkemäänsä.

Mustalla samennettuja värejä saattaa yhteen syvä tummuus. Toiset värit tuntuvat synkiltä, kuten violetti, joka saa yhä syvempiä ja syvempiä värisävyjä tummetessaan. Sininen muuttuu hetkessä pois sen kirkkaasta loistosta. Vihreällä on taas monia erilaisia tummia väriasteita. Keltaisesta tulee hetkessä masentunut ja myrkyllinen. Punainen väri saa pehmeät ja tunnelmiltaan poltetun maan läheiset värisävyt. Kaiken lisäksi kirjavat kankaat sisältävät useita eri värejä. Se miten ja milloin koemme kankaan tunnelman, lähteen yksilöllisestä mielikuvasta. Kaikki eivät ole sammutettujen tummien värien käyttäjiä. Toiset mieltävät ennemminkin kylläisyysrinnastuksen vaaleaan väritunnelmaan eli valkoisella vaalennettuihin väreihin. Valkoisella sammutetut värit ovat tunnelmiltaan enemmän kylmiä ja etäisiä. Värillisten kankaiden vertailu pitäisi nyt tapahtua eri värien kesken, jolloin värien kylmyysasteet erottuisivat. Valkoisuuden merkitys värien tunnelmille on hyvinkin erilainen riippuen siitä, onko kyseessä sininen, keltainen vai punainen värisävy. Vaaleansininen ei näytä yhtä kylmänkalsealta kuin vastaava vaalea violetti. Millaiset merkitykset ja ilmaisulliset arvot annamme näille

²¹³ Itten 1998, 56.

väreille sekä niiden käytölle omassa kulttuurissamme? Tämä voisi olla yksi asia, jonka kautta peilata pastelliin kyllästettyjä värejä. Valkoisella syntyvät ne vaaleanpunaiset sävyt, jotka amerikkalaisten tilkkutöissä symboloivat keskiluokkaista kotiäitiä vankina omassa vaaleanpunaisessa pehmeudessaan. Esimerkkinä Bonnie Lucasin teos ”White Rock” (1986) joka ”- - kokoa lempeän ironisesti pastellinvärisiin collegetöihinsä amerikkalaisen keskiluokan naisen elämän vertauskuvia.”²¹⁴ Muodin ja kaupallisuuden käyttämistä vaaleanpunaisista tuotteista Portia Munson kokosi assemblaasi –teoksen nimeltään ”Pink Project Table” (1994).²¹⁵ Kummatkin työt luovat stereotyyppistä mielikuvaa tietystä kulttuurista ja tietystä vaaleanpunaisesta väristä. Koemme me kaikki samalla tavoin värien merkitykset ja niiden kulttuuriset konventiot?

Itten käsittelee väriteoriassaan vain värien yleisiä lainalaisuuksia. Hän ei ota kantaa niiden varsinaiseen symboliseen merkitykseen mutta hän huomauttaa kyllä symbolisten arvojen ja merkitysten olemassaolosta. Keskusteluilla värien merkityksistä ja vaikutelmista voidaan herättää katselijat pohtimaan vaaleanpunaisen vaihtamista vaikka mintunvihreäksi. Värejä pitäisi tutkia kompleksisina visuaalisina ilmiöinä sekä kulttuurisesti luotuna ja esitettyinä systeemeinä, kirjoittaa Olivia Gude.²¹⁶ Värejä ei pidä lähteä rakentamaan pelkkänä formaalisena väriympyrä -ajatteluna. Värit kuuluvat yhtenä ilmiönä vallitsevaan kulttuuriin ja sen aikakauden näkemyksiin. Vuosikymmenien erilaiset ja vaihtuvat värikäsitykset kuvastuvat hyvin vaatteissamme ja näkyvät käyttöteksteileissä. Tuloksia ja päätelmiä värien tavallisesta käytöstä voidaan suhteuttaa oman kulttuurimme hyväksytyihin värisääntöihin ja ajassa liikkuviin värikäsityksiin. Itseilmaisullisen väriyöskentely on suunnattava omiin merkityksiin ja arvomaailmansa asioihin, eikä niinkään vain yleisesti hyväksytyihin ”sääntöihin”.

Kylläisyysrinnastuksella on löydettävissä uusia väriyhdistelmiä, jotka ovat ehkä aluksi vieraita monille katsojille tai tekijöille. Värisävyt ovat silloin myös täysin avoimia, merkitsemättömiä. Tekijälle värien erilainen kokeilu voi johtaa uusien sävyjen omaksumiseen ja pois vanhoista konventioista. Värien etsintä kankaista voi silti olla toisille tekijöille vain ulkoista väriaistimusta pääsemättä luovaan intuitiiviseen

²¹⁴ Peltonen 1993, 39.

²¹⁵ Gude 1999, 25.

²¹⁶ Ibid. 26.

toimintaa. Kylläisyysrinnastusta ei niinkään saavuteta väriharjoituksin vaan mielikuvien ja oman ajattelun avulla syvällisempiin värinäkemuksiin.

SAMANAIKAISUUSRINNASTUS

Samanaikaisuusrinnastus syntyy katsojan silmässä. Voimakas värihavainto saa meidän aivomme työskentelemään ja etsimään vastaväriä muistimme lokeroista. Näin tasapainotamme värinäkymiä tiedostamatta todellisuudessa näkemäämme.²¹⁷ Samanaikaisuus –ilmiö koetaan negatiivisena ja häiritsevänä värivaikutelmana. Ittenin samanaikaisuusrinnastuksen tarkoitus on havainnollistaa voimakkaiden ja kilpailevien värien aiheuttamat negatiiviset illuusiot. Tietyt voimakkaat väriyhdistelmät synnyttävät häiritsevää liikettä. Värien aiheuttama ilmiö voidaan poistaa tai vähentää vaihtamalla esimerkiksi osa väriyhdistelmistä vaaleampiin sävyihin. Kyseeseen tulee kylläisyysrinnastuksen käyttäminen simultaani-ilmiön poistamiseksi. Tällainen tehokas näköaistiin vaikuttava ilmiö pakottaa katsojan huomion värien välkkeeseen ja aiheuttaa omalaatuisen tunnelman. Tilkkutaiteen tehokeinona värihälyllä voitaisiin ehkä tuottaa ärsyttävä ja epämiellyttävä tunnelma tai ainakin se toimisi katseiden vangitsijana. Toisaalta tietokonepelien, internetsivujen ja musiikkivideoiden voimakas liikkuva ja värikäs kuva totuttaa meidän silmämme yhä oudoimpiin väriyhdistelmiin. Silloin tekstiileistä koostuva samanaikaisuusrinnastus häiritsevänä välkkeenä ei ehkä olisikaan niin suuri shokkivaikutus yleisölle.

Kiinnostuin väririnnastuksen negatiivisesta ilmiöstä ja sen mahdollisuudesta aiheuttaa reaktiota katsojiin. Tarkoituksenani oli löytää värien ristiriitaisuuksia ja niissä kilpailevia voimia. Samanaikaisuus rinnastuksen tuottamiseksi olen etsinyt hyvin voimakkaan värisiä tekstiilejä. Käyttötekstiileiksi valmistetut kankaat tuskin sisältävät näitä negatiivisia väriyhdistelmiä tai värejä, koska silloin ne eivät toimisi käytännössä sopivina kodinkankaina. Myös kirjaviinien värit vaimenevat rinnastettaessa niitä keskenään, ne sulauttavat ja mukauttavat liiaksi toisiaan jo niiden omissa väriyhdistelmissään. Erikoiskankaat, jotka on tarkoitettu esimerkiksi tanssipukujen

²¹⁷ Itten 1998, 52.

valmistukseen sisältävät kiinnostavia ja räiskyviä värisävyjä. Nämä tekstiilit saavat aikaan myös valonheijastus muutoksia niiden tekstuurisella pinnallaan. Valo lisää välkkeellään entisestään värien aiheuttamaa liikettä. (Kuva 11.)

Kankaiden värivalinnoilla oli tarkoituksena rinnastaa ristiriitaisesti koettuja väriyhdistelmiä ja herättää häiritsevää huomiota katsojille. Erilaiset värineliöt tehostuvat voimakkaammin, kun niiden ympärille tuotiin yksivärisiä kankaita. Kirjavat puuvillakankaat puolestaan tasoittivat voimakkaiden värien säihkettä. Valmiiden tilkkuneliöiden teho olisi vähäisempi, jos ne olisi ommeltu hieman erilleen toisistaan. Kokonaisuudesta muodostuva värihäly on niin voimakas, että silmä ei pysty erittelemään värejä yksittäisinä ilmiöinä ja tasapainottaa näkemäänsä värisävyä. Olen halunnut tehdä mahdollisimman värishokeeraavan vaikutelman, jota vaalea valo heijastava satiiniireunus korostaa entisestään. Valon vaikutus on tässä työssä entistä huomattavampi, koska osa siinä olevista kankaista heijastaa valoa ja muuttaa näin värin olemassa olevaa suhteellisuutta. Seuraavassa rinnastuksessa tarkastellaankin valon merkitystä tilaan ja värien määrälliseen suhteellisuuteen. Tämän tilkkutyö sopii myös tutkittavaksi määrärinnastuksen tapaan eli, kuinka eri väriset mutta samankokoiseksi ommellut keskusneliöt, näyttävät katsojille aivan eri kokoisina.

Värien opetuksesta kirjoittanut Garth Lewis muistuttaa kuinka samanaikaisuus kontrasti voi auttaa luomaan uusia värejä. Sekoitettaessa värejä, sen ulottuvuutta voi kasvattaa, hillitä kirkkautta tai auttaa vaihtamalla materiaali peittävästä läpinäkyvään. Opiskelijoiden täytyy ymmärtää värien kaikki mahdollisuudet ja suhteellisuudet. Heitä on rohkaistava omille ideoilleen ja tekstiilikokeiluille.²¹⁸ Tällaista samaa ideointia voidaan käyttää hyväksi tilkkutaiteen kokeiluissa. Yhdistelemällä erilaisia värikankaita muodostetaan yhä uusia kokonaisuuksia ja värien tunnelmia. Tilkkutaiteen esteettiset elämykset vaativat persoonallista näkemystä saadakseen taiteellista huomiota ja arvostusta.

Simultaanikontrastilla luotu liikkuva kuva aiheuttaa värien näkemisessä myös materiaaliin vaikuttavan muutoksen. Itten kirjoittaa värien vaikutelmasta kelluvina

²¹⁸ Lewis 1995, 56.

ilmiöinä, jotka ovat menettäneet todellisen aineellisuutensa. Värillä on luonne, joka kadottaa, muuntaa tai poistaa esineen materiaalisen olotilan, johon se on sidottu. Esimerkkinä veistotaiteesta voisi ottaa Yves Kleinin koboltinsiniset kivet. Kivet eivät tunnu enää painavilta kiviltä vaan oudoilta ja määrittelemättömiltä möhkäleiltä, jotka lähes leijuvat ilmaan. Tilkkutaiteessa tällainen materiaallinen vieraannuttaminen, materiaalin kadottaminen, olisi kiinnostava kokeilu. Simultaanikontrastin aiheuttama häiriö värikentässä estäisi silloin katsojaa näkemästä tilkkutaidetta pysyvänä materiaalina, tekstiilinä. Samanaikaisuuden rinnastus olisi keino, jolla saatettaisiin väriliikkeeseen ja materiaali muuttumaan. Tuttu kankainen materiaali muuttuisi illuusioksi ja tilkkutyö tuottaisi toisenlaisen ehkä erehdyttävän esteettisen elämyksen. Samanaikaisuus rinnastus avaa siis portteja erilaisiin kokeiluihin ja värietsintöihin tilkkutöiden tunnelmissa. Sen taiteellinen ja esteettinen arvo on punnittavissa lähinnä teoksen päämäärän tarkoitusten mukaan.

VÄRIEN ULOTTUVUUKSIA TILASSA JA VALOSSA

Harmoninen tasapaino saavutetaan eri tavoin rinnastamalla värejä, kuten jo aiemmissa väririnnastuksissa tuli esiin. Värit voivat hallita, olla ekspressiivisiä ja ilmaisullisia. Värien suhteellisuus on se ratkaisevin seikka, eli miten, ja missä määrin värejä sommitellaan kokonaisuuteen. Työhön valittu pääväri, ilmaisu, luonne tai merkitys, määräävät kokonaisuuteen tulevien värien voimakkuudet ja käytettävät pinta-alat. Näiden määräälojen suuruudet voivat vaihdella muiden edellä mainittujen kontrastien vaikutuksesta ja vaikutelmina.²¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe on määritellyt värien pinta-alamäärät, joissa väriharmonia pysyy rauhallisen tasaisena. Itten huomauttaa väriharjoitusten ongelman olevan valmisvärien vaihtelevissa eroissa, jolloin määrärinnastusta on vaikea toteuttaa.²²⁰ Määrärinnastuksen tarkastelua tilkkutöissä tuskin helpottaa se, että painokankaiden kuviot sisältävät jo itsessään näitä väririnnastuksia, eivätkä kangaspalojen yleisvärit näy täysin puhtaina sävyinä. Toisaalta selkeiden geometrinen tilkkutöiden pinta-alat ovat mitattavissa tarkasti ja helposti tietokoneohjelmien avulla. Värien määrärinnastuksella saadaan ehkä liiankin harkittuja

²¹⁹ Itten 1998, 62.

ja tasapainoisesti laskelmoituja kokonaisuuksia. Värisuhteiden tarkat laskelmalliset määrittelyt ja valmiit suunnitelmat tuntuvat rajoittavan vapaata ja luovaa itseilmaisua. Kankaista lähtevä innovoiva ja väriluovuutta etsivä ajatus perustuu konkreettiseen materiaalin olemassaoloon. Tietokoneohjelmien suunnitelmat tilkkutyömalleiksi eivät tuota sitä sisäistä eläytymistä materiaalin käsittelyyn ja idean esille ottamiseen taiteilijan omasta materiaalistaan, kankaista.

Värien suhteellisten pinta-ala arvojen peittäessä tulevat esille ne häiritsevät hälinät ja muut värien esteettisesti arveluttavat ominaisuudet, kuten vastavärien kilpailevat voimakkuudet. Vastaväririnnastuksessa käytetty keltainen tilkkuteos ”Auringonpilkkuja” toimii myös kokeilumallina Goethen pinta-ala määrien pohdintaan violettivärien määrällisestä vaikutuksesta keltaisessa värissä. (Kuva 8.) Tummiin ja vaaleiden violettipalojen rinnastamisella keltaiselle havaitaan selkeä ero näiden värien voimissa ja vaikutuksissa pinta-alaan. Pinta-alaan vaikuttaa siis värien valoisuusarvot. Määrärinnastuksen idea on selvittää ja löytää oikeat mittasuhteet värien käyttöön ja havainnollistaa värien voima suhteiden muutoksissa. Värit eivät aina aiheuta häiritsevää hälinää, vaan sen esitys voi vaikuttaa epäselvältä ja määrittelemättömältä. Työn esittävyys on epäonnistunut, jos värit kilpailevat ja peittävät toisiaan häiritsevästi. Tästä on esimerkkinä pieni tilkkutyö, jonka yhtä vahvat vastavärit vihreä ja punainen eivät tuo kuviota esille. Työstä jää epäonnistunut vaikutelma, koska siinä oleva tähti – kuvion kilpailee olemassaolollaan taustalle tarkoitetun punaisenvärien kanssa. (Kuva 12.) Tämä sama ilmiö toteutuu yhtä epämääräisen outona esityksenä, jos esimerkiksi kaikki tilkkukankaat saavat yhtä vaaleat sävyt pienikuviollisissa painokankaissa. Väri kontrastit jäävät syntymättä, eikä yksikään väri nosta toista värikenttää tai edes kuvioita esille vaan kankaista muodostuu laimean kirjava vaikutelma. Ratkaisuksi tulisi siis voimakkaamman päävärien valinta ja värien määrällisten suhteiden sommittelut. Määrärinnastuksen harjoittelussa pyrkimys onkin etsiä värien suhteellisuutta ja kokonaisvaikutelmaa. Määräalan muutoksen kerrotaan vaikuttavan työn kuvitteelliseen tilavaikutelmaan. Työ kutistuu pienemmäksi, kun kyseessä on voimakkaat väririnnastukset. Kylmän vaaleilla värisävyillä tunnelma vaikuttaa laajenevan suuremmaksi kentäksi kuin vastaavan lämpimillä väreillä tehtynä. Tekstiiliteosten

²²⁰ Itten 1998, 59 – 62.

pehmeästi muotoutuva ja laskostuva materiaali kietoo katsojan ympärille ja sulkee hänet sisäänsä halliten koko tilaa. Taidekasvatuksessa puhutaan taiteen tuomasta kokemuksellisuudesta. Tällaiseen esteettiseen elämykseen tilkkutyöt ja kankaat väreinä antavat konkreettiset materiaalit etsiä käsin kosketeltavia väritunnelmia.

Kiinnittäisin tässä rinnastusharjoituksessa enemmän huomiota värin merkitykseen määrällisessä suhteessa valaistuksen kanssa. Valaistuksen tai luonnonvalon merkitys voi muuttaa hyvin ratkaisevasti tilkkutyön tunnelmaa. Valon kautta tullut uusi vaikutelma on kuin vuorokauden vaihtuva valaistus. Kankaiset työt imevät valoa tai päästävät sitä lävitseen. Kangas vaihtaa väriä ja tunnelmaa aina sen mukaan millaisessa valossa se esiintyy. Maalaukset ennemminkin heijastavat valon väripinnastaan kuin päästävät sen läpi. Kirkkaan räiskyvät värit hiljenevät pimeässä nurkassa sopivan rauhallisiksi sävyiksi. Määrällisesti räiskyviä värejä voi siten käyttää enemmän, jos työ on tarkoitettu hämäämään paikkaan. Valon ja valaistuksen merkitys on yksi huomioitavista seikoista tilkkutyöskentelyn suunnittelussa sekä töiden sijoittelussa näytteille. Siniviolettisävyt heijastavat päivänvalon lävitseen ja voimistavat siten kuulasta vaikutelmaa toisin kuin vastaavat punaviolettivärisävyt. Tilkkutyön tekninen toteutus tuottaa vielä yhden uuden elementin valon ja värin leikkiin. Se on ommeltujen saumavarojen näkyminen tasaisina viivoina valoa heijastavassa työssä. (Kuva 13.) Materiaalien laatuvaihteluilla voidaan myös asettaa värejä syvyysjärjestykseen. Osa kankaista on läpi kuuluvan ohuita ja osa paksuja. Erilaiset tekstuuripinnat nostavat myös esiin toisia värejä paremmin kuin toisia. Hyvin usein liian vaalean hempeiksi tehdyt tilkkutyöt eivät saa tarpeeksi valoa, jotta värikontrastit kankaissa näkyisivät. Alvar Aallon henkeen toteutetussa tilkkutyö – kilpailussa²²¹ vain muutamissa töissä tuli esiin valon, varjojen ja värien yhteinen illuusio tilavaikutelmasta. Valon suhteellinen osuus tilkkutöissä olisi yksi uusi näkökulma koko väriteorian tarkasteluun. Materiaalina kangas on hyvin moni-ilmeinen, jos otamme huomioon värien lisäksi vielä sen vaihtelevat laadut ja koostumukset. Kangaslaatuojen yhdisteleminen ei ole kovinkaan yleistä. Työskentelyn esteenä vaikuttaa olevan käsityön funktionaalinen ajattelu ja tilkkutyön perinteinen toteutustapa juuri tasaisista kirjavista puuvillakankaista. Kaikissa edellisissä rinnastuksissa tehdyt tilkkutyöt voidaan tuoda määrärinnastuksen tarkasteluun. Tilan vaikutelmat syntyvät värikankaan olemuksesta,

²²¹ Kilpailu järjestettiin Seinäjoen taidemuseon ja Tilkkuyhdistys Finn Quilt ry:n kanssa vuonna 1998.

siitä millaisena se esiintyy ja millaisiin rinnastettaviin väreihin se suhteutetaan.

Esimerkkinä voi käyttää harsoilla peitettyjä töitä, mustaa ja valkoista, jotka valmiina töinä esiintyvät hyvin eri kokoisina pinta-ala vaikutelmiltaan. (Kuva 9.)

Määrärinnastuksessa huomioidaan kokonaisuus ja värien yhteinen sommitelma ja tasapaino.

6. PÄÄTÄNTÄ

Tavallinen käsityö muuttuu luovassa toiminnassa tekijän omaksi ilmaisuksi ja kokeilevaksi tilkkutaiteeksi. Värit tulevat merkittäväksi osaksi tilkkutaiteen esitystä. Olen lähestynyt Ittenin väririnnastuksia käyttäen kankaisia materiaaleja väreinä ja pohtinut värien ominaisuuksia sekä tunnelmallisia arvoja niissä.

Värien ominaisuuksissa käsittelin lähinnä kankaita niiden yleisvärityksinä. Värisävyrinnastuksessa kankaisia väritilkkuja yhdistellään kirjavaksi kokonaisuudeksi ja pohditaan niiden väritunnelmia. Yhtenäisen värikkään tilkkutekstiilin kokonaisuus viestittää myös jokaisella yksittäisellä tilkullaan. Kankaiden värit toimivat muistin assosiaatioina ja luovat miellelyhtymiä muistoihin, menneeseen aikaan tai tapahtumiin. Tilkkutyöhön valitut kangaspalat voivat olla tekijän koodauksia, merkkejä, merkityksiä, sanomia ja piilokuvia, jotka on tulkittavissa teoksesta ehkä erilaisten vihjeiden avulla. Tällainen tilkkutaide vaatii katsojaa tulkitsemaan teoksen sisältöä ja sen merkityksiä yleisesti tunnettujen konventioiden mukaan. Toisaalta vastaanottajan omat assosiaatiot värikankaisiin tuottavat uusia merkityksiä työn tarkasteluun. Vaalea-tumma -rinnastuksessa havainnollistui se, kuinka kangaspalojen asettaminen vaaleasta tummaan liukuvaksi värisävyksi, tuottaa vaikeuksia. Rinnastuksen ilmaisullista voimaa on tarkasteltava monista kangastilkuista koostuvana kokonaisuutena, joko yhtenäisenä värisävyinä tai yhden värisävyen monenlaisina tummuusarvoina. Samanarvoiset värisävyt kirjavissa kankaissa ja samassa tilkkutyössä ovat yhtä värimassaa. Vaalea-tumma -kontrasti vie tilkut syvyyssulottuvuuteen ja kirjavalle tilkkutäkille saadaan selkeämpi esitys.

Värien vaikutelmat ja tunnelmat on löydettävissä tekijän omana värinäkemysnä. Tilkkutaiteessa ei ole tarkoitus oppia sekoittamaan värejä, vaan oppia näkemään värit kankaissa ja ennakoita niiden muutokset rinnastuksissa. Tekijän on tiedostettava käyttämänsä materiaalin väriesteettisyys omana havaintonaan. Vastaväri- ja kylläisyysrinnastukset on muutettava siten, että ne ovat ominaisia ja tarkoituksenmukaisia juuri kankaista käsiteltyinä rinnastuksina. Värikankaita voidaan peittää harsomaisilla kangasmateriaaleilla ja havaita, kuinka värien voimakkuudet

peittää harsomaisilla kangasmateriaaleilla ja havaita, kuinka värien voimakkuudet muuttuvat. Värit ovat pysyvä aine kankaassa, mutta ne muuttuvat oleellisesti, kun niiden viereen tuodaan uusia kirjavia kankaita tai peittäviä harsoja. Luova käsityötekniikka tilkkutyössä on ommellaan yksittäisiä kangaspaloja yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, eli tilkkukankaaksi. Yksittäiset tilkkupalat häviävät kokonaisuuteen, joka nähdään esimerkiksi impressionisti-maalausten tapaan yhtenäisenä värityksenä ja siitä välittyvänä tunnelmana. Väritunnelmat korostuvat kankaissa, koska ne ovat käsin kosketeltavaa materiaalia. Värien kylmä ja kuuma läsnäolo konkretisoituu ja tehostuu entisestään kankaiden tekstuurisella pintavaikutelmalla.

Samanaikaisuusrinnastus on osoitus värien omalaatuisesta voimasta ja tehokkaasta vaikutuksesta. Värit tuottavat ärsyttäviä häiriöitä ja vangitsevat katsojat puoleensa. Näitä tehokkaita väri-ilmiöitä voidaan myös käyttää hyväksi etsittäessä taiteellista tai huomioita herättävää vaikutusta teokseen. Nykyaikaisen luotaantyyntävien vaikutelmien voisivat toteutua tekstiilien värikauhistuksilla. Tilkkutaiteella on mahdollisuus etsiä se kauhistuksen elementti omasta materiaalistaan kankaista. Kaikkia kankaita ei koeta kauniin herttaisina ja inspiroivan pirteinä, on olemassa myös niitä ruman värisiä tekstiileitä. Tekstiilit tuottavat mielihyvän tuntemusta tai epämiellyttävän aistimusta katsojan omina tunnekokemuksina. Väreistä välittyvä tunnelma on kuitenkin yksilöllistä, eikä kaikille ”rumien” kankaiden tilkkukokonaisuus ole välttämättä ruma tai edes kokemuksena epämiellyttävä. Tilkuista kootussa kokonaisuudessa lopulta myös ruman väriset kankaat asettuvat yhdessä värisävyrinnastukseen ja sopeutuvat muiden kankaiden joukkoon. Epämiellyttävyys on siis tuotettava toisin keinoin kuin kankaisilla väreillä.

Värien ulottuvuudet ilmenevät valon vaikutuksesta ja värit näyttäytyvät kankaissa hyvinkin erilaisilta riippuen valon määrästä ja materiaalin laadusta. Jälleen kerran kankaiden materiaaliset ominaisuudet ovat yksi värisuhteita muuttava tekijä. Määrärinnastuksen vaikutelmia voidaan tutkiskella kaikissa tilkkutyöissä ja pohtia värisuhteiden muutoksia. Kankaat heijastavat valoa mutta myös läpäisevät sitä, jos työ on tarkoitettu valon vaikutukselle. Väritunnelmat vaihtuvat valon ja tilan mukaan ja

vaikuttavat siten työn kokonaisuuteen. Määrärinnastuksen pohdinta laajenee kankaisessa materiaalissa värien muutokseen valossa ja tilassa.

Tehdessäni omia mallitöitä olen pohtinut värien merkitystä hyvin konkreettisella tasolla. Värivaikutelmat ja väritunnelmat eivät avaudu pelkkinä tiedollisina ilmiöinä tai kulttuurisesti annettuina asioina. Värien merkitys lähtee meistä itsestämme siitä, miten me haluamme nähdä ja kokea värit. Värien kulttuuriset ja ajalliset vaikutteet ovat läsnä ja toimivat merkitysten antajina kaikille yhteisesti koettavista tunnelmista.

Taidekasvatukselle tilkkutyö antaa konkreettisen työskentelytavan erilaisten asiayhteyksien ymmärtämiseen. Tilkkutyö johtaa niin yhteiskunnasten, ekologisten, kuin yhteisöllisten toimintatapojen havainnolliseen tarkasteluun. Taiteen vastaanottajien huomio kiinnitetään tilkkutaiteessa käsiteltävään aiheeseen ja aiheen tunnelmalliseen kerrontaan. Tekstiilien dekoratiivinen luonne havaitaan helposti ja siitä muodostetaan mielikuvia. Pelkät kankaat eivät kuitenkaan ole mitään ilman väriä. Väreillä on valta luoda vahvoja tunnelmia, jotka saavat katsojat haltioitumaan esteettisesti tai vakuuttumaan aihekerronnasta. Tilkkutaidetta ei ole aina tehty tarkasteltavaksi vain formaalisin katsein yksittäisten väripalasten järjestyksellä tai kerronnallisella kuvaesityksellä. Monitasoinen taiteellinen olemus saavutetaan tilkkutaiteen kokonaisuudesta ja siitä välittyvästä väritunnelmasta.

Kuva 1. Väritähti

Valmistettu satiinikankaista vanhan 1950-luvun käsitöissä tehdyn vesivärimallin mukaan. Työn ympärysmitta n. 94 cm.

Kuva 2. Värisävyjenrinnastus

Mallina 1970-luvun tilkkupäällinen, johon olen valmistanut vaihdettavat keltaiset kulmapalat. Työn koko 34 x 34 cm.

Kuva 3. Vaalea-tumma –rinnastus

Kokeilutyö kangaspalojen värisävyliukumasta. Kangastilkut on liimattu pohjakankaalle. Kuva on yksityiskohta suuremmasta opetusmallista.

Kuva 4. Vaalea-tumma –rinnastus

Samanaarvoiset ja lempeänväriset sävykankaat, vapaa suikaletekniikka, työn koko 76 x 76 cm.

Kuva 5. Kylmä-lämmin –rinnastus

Tilkkutyön perinteinen hirsimökkitekniikka, työn koko 37 x 37 cm.

Kuva 6. ”Vähän ennen lumen tuloa” (1999)

Vaikutelma kylmästä ja lämpimästä väririnnastuksesta abstraktiksi tilkkusommitelmaksi. Bargello -tilkkutyötekniikka, työn koko 55 x 70 cm.

Kuva 7. Vastaväri- sekä kylläisyysrinnastus
Rumien kankaiden kokeilu, työn koko 80 x 100 cm.

Kuva 8. ”Auringonpilkkuja”
Tilkkutyö havainnollistaa vastaväri- ja määrärinnastusta.
Vapaa ompelutekniikka, työn koko 90 x 90.

Kuva 9. Kylläisyysrinnastus

Mustalla ja valkoisella organza -harsolla peitetyt värikankaat.
Töiden koot 40 x 45 cm.

Kuva 10. Kylläisyysrinnastus

Valkoisen- ja mustaraitaisenvärin vaikutus keskelle kehystettyyn
kankaaseen. Töiden koot 29 x 27 cm.

Kuva 11. Samanaikaisuusrinnastus
Simultaani-ilmion kokeminen voimakkaan värisistä kankaista.
Työn koko 80 x 80 cm.

Kuva 12. Määrärinnastus
Tilkkutähden värit kilpailevat vastavärien voimakkuuksillaan.
Työn ympärysmitta on 40 cm.

Kuva 13. Valon vaikutus väreihin

Yksityiskohdat kahdesta eri värisestä työstä, joissa näkyy valon heijastuminen kankaiden läpi.

LÄHDEKIRJALLISUUS

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Isaksson, Vuokko, 1999. Tilkkutöiden sommittelu -luento Tilkkuyhdistys Finn Quilt ry:n kevätpäivillä. Pori 6.3.1999.

Lundahl, Raija, 1990. Johannes Ittenin taidepedagogiikka. Taidekasvatuksen laitos pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

PAINETUT LÄHTEET

Amidon, Catherine S. 1997. Is there still a place for fiber. The Magazine of Textiles Fiberarts, Nov/Dec 1997 vol. 24, no. 3, 42 – 47. USA.

Anttila, Pirkko, 1993. Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet. (1992). WSOY. Porvoo.

Arnkil, Harald, 1999. Väri aineena konkreettinen, fyysinen asia. Taide, Art Magazine 3/99. 50 – 51. Kustannus Oy Taide kt. Forssa.

Ax-Tokkola, Ester, 1951. Väreistä ja Värisoinnusta, kansanopistonopettajille ja -oppilaille. (1942). Suomalainen Kirjapaino Osakeyhtiö. Hämeenlinna.

Bauhaus. Weimerin Staatliches Bauhausin työpajojen teoksia vuosilta 1919 - 1925. Suomen taideakatemian kiertonäyttely 24/1967. Näyttelyluettelo. Valtion painatuskeskus 1967.

Britton, Alison, 1991. Sustaining alternatives. International Crafts. Martina, Margetts (ed). Thames and Hudson Ltd. London.

Broude, Norman 1982. Miriam Schapiro and "Femmage": Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art. Feminist and Art History Questioning the Litany, 318 – 329. Broude, Norman & Garrard, Mary D. (ed). Harper & Row publishers. New York.

- Brusatin, Manlio, 1996. Värien historia. Talvio, Leena (suom). Storia dei colori. (1983). Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki.
- Chicago, Judy, 1979. The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage. Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings, 358 – 362. Stiles, Kristine & Selz, Peter (ed). (1996). University of California.
- Cohen, Arthur A. 1988. Sonia Delauney. (1975). Harry N. Abrams, inc publishers. New York.
- Contemporary Quilts USA. 1990. Boston University Art Gallery. Näyttelyjulkaisu. Boston.
- Delaunay, Sonia, 1980. Sonia Delaunay a Retrospective. Buck, Robert T. Buckberrough, Sherry A. & Krane, Susan. The Buffalo Fine Arts Academy. New York.
- Dohr, J. H. & Portillo, M. B. 1995. Color in Design Education , New Approaches beyond the Bauhaus. Aspects of Colour, 67 – 74. Arnkil, Harald & Hämäläinen, Esa (ed.) University of Art and Design. Helsinki.
- Droste, Magdalena, 1991. Bauhaus 1919 - 1933. Bargsten, Ritva (suom). Bauhaus - Archiv Museum für Gestaltung. Köln.
- Elliot, Steven & Bartley, Sue, 1998. Material Arts Design: An Exploration in Creativity, Ecology and Culture. Art Education, May 1998, vol. 51, no. 3, 52 – 55. The Journal of the National Art Education Association. USA.
- Fant, Åke, 1983. Bauhaus utveckling och pedagogik. Näyttelyjulkaisussa Bauhaus Weimar - Dessau - Berlin. Kulturhuset 2.12.1983 - 19.2.1984. Stockholm.
- Felshin, Nina, 1995. But is it Art? The spirit of Art as Activism. Ed. USA.
- Ferries, Alison, 1999. Deborah Willis: Faricated Histories. The Magazine of Textiles Fiberarts, march/april 1999, vol. 25. no. 5, 52 – 56. USA.

- Gomez, Aurelia, 1999. American Art of conspicuous Recycling. *Art Education*, May 1999, vol. 52, no. 3, 26 - 39. The Journal of the National Art Education Association. USA.
- Graae, Markku, 1993. Käsityöläisen identiteetti. *Muoto* 5/ 93, 51 – 53. Teollisuustaiteen liitto Ornamo ry. Helsinki.
- Gude, Olivia, 1999. Color Coding. *Art Journal*, Spring 1999, vol. 58, no. 1, 21 – 26. USA.
- Haapala, Arto, 1990. Esteettiset ja taiteelliset arvot. *Arvot, tiede, taide*. Haapala, Arto (toim.)Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 23, 50 – 59. Helsinki.
- Heikkilä, Jorma, 1987. Käsityökasvatuksen teorian rakennusaineiksia. Turun yliopiston kasvatustieteen tiedekunta julkaisusarja A: 122. Turun yliopiston Rauman opettajankoulutuslaitos. Rauma.
- Heikkinen, Kaija, 1997. Käsityöt naisten arjessa, kulttuuriantropologinen tutkimus pohjoiskarjalaisten naisten käsityön tekemisestä. Akatiimi Oy Helsinki. Jyväskylä.
- Houck, Carter, 1991. *The Quilt Encyclopedia Illustrated*. Harry N. Abrams, inc. Publishers. New York.
- Ihatsu, Anna-Maija, 1998. Craft, Art-craft or Craft-design in Pursuit for the Finnish Concept "käsityö". Joensuun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia n:o 69. Joensuun yliopisto.
- Irwin, Rita L. 1999. Listening to the Shapes of Collaborative Artmaking. *Art Education*, March 1999, vol. 52, no. 2, 35 - 39. The Journal of the National Art Education Association. USA.
- Isaksson, Vuokko, 1990. *Kehrää, kehrää tyttönen*. Koivu ja tähti Oy. Jyväskylä.
- Itten, Johannes, 1963. *Mein Vorkurs am Bauhaus Gestaltungs- und Formen lehre*. Otto Maier Verlag. Ravensburg.

- Itten, Johannes, 1963 - 1975. *Gestaltungs- und Formenlehre mein Vorkurs am Bauhaus und Später*. Otto Maier Verlag. Ravensburg.
- Itten, Johannes, 1980. *Elemente der Bildenden Kunst, Studienausgabe des Tagebuches*. Vorwort und Kommentar von Peter Schmitt. Otto Maier Verlag. Ravensburg.
- Janssens, Jan, 1995. *The Impact of Color Reseach on Design Practice and Education*. *Aspects of Colour*, 175 – 183. Arnkil, Harald & Hämäläinen, Esa (ed.) University of Art and Design. Helsinki.
- Klein, John, 1997. *Matisse After Tahiti: The Domestication of Exotic Memory*, *Zeitschrift für kunstgeschiste* 1/97, 44 - 89. Deutscher Kunstverlag. München.
- Kojonkoski-Rännäli, Seija, 1995. *Ajatus käsissä käsitteiden merkityssisällön analyysi*. Turun yliopiston julkaisuja sarja C osa 109. Turun yliopisto.
- Kotikäsitteistä taiteeksi Vuokko Isaksson 30 vuotta tilkkutöitä. 1996. Suomen kotiteollisuusmuseo Jyväskylä 17.1. – 3.3.1996. Näyttelyjulkaisu. Oulun kirjapainoteollisuus oy. Oulu.
- Kälviäinen, Mirja, 1996. *Esteettisiä käyttötuotteita ja henkisiä materiaalitytuoksia – hyvän tuotteen ammatillinen määrittely taidekäsitteessä 1980-luvun Suomessa*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos. Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia Taitemia 4. Kuopio.
- Lacy, Suzanne, 1991. *The Name of the Game. Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings*, 783 – 787. Stiles, Kristine & Selz, Peter (ed). (1996). University of California Press Berkeley. Los Angeles.
- Leraillez, Laura, 1995. *Tekstin kohdussa – Julia Kristeva. Kuin avointa kirjaa – leikkivä teksti ja sen lukija*. 89 – 134. Kantokorpi, Mervi (toim.) Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Helsinki.

- Lewis, Garth, 1995. Colour Theory for Textile Design Students. Aspects of Colour, 53 – 66. Arnkil Harald & Hämäläinen, Esa (ed.) University of Art and Design. Helsinki.
- Markowitz, Sally, J.1994. The Distinction between Art and Craft. The Journal of Aesthetic Education, spring1994, vol. 28, no.1, 55 – 70. USA.
- Minah, Galen 1995. Reading Form and Space the Role of Color in the City. Aspects of Colour, 129 – 145. Arnkil Harald & Hämäläinen, Esa (ed.) University of Art and Design. Helsinki.
- Munthesius, Stefan, 1998. Handwerk/Kunsth Handwerk, Journal of Design History Vol.11 No.1 1998, 85 - 95. Special Issue Craft, Modernism and Modernity. Oxford University Press. Oxford.
- PatCHquilt 1. Ausstellung der Vereinigung Scheizer Quilter. 1. Exposition de l'Association Suisse du Patchwork. Kornhaus Burgdorf, Grenette Berthoud. 1. - 30.10.1994. Näyttelyjulkaisu. Zürich.
- Peltonen, Kaarina, 1993. Moision kartano taideteollisuusmuseon aluetoimipisteinä. Käsi- ja taideteollisuuslehti Taito 3/93, 38 - 39. Käsi- ja taideteollisuusliitto ry. Helsinki.
- Pääjoki, Tarja, 1999. Reittejä taidekasvatuksen kartalla, taidekasvatuksen merkityksistä taidekasvatuksen teksteissä. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta julkaisusarja n:o 52. Jyväskylä.
- Radewaldt, Ingrid, 1986. Bauhaustextilien 1919 - 1933. Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg.
- Roth, Moira, 1998. Faith Ringgold, Dansing at The Louvre. The Magazine of Textiles Fiberarts, november/december 1998, vol. 25, no. 3, 39 – 43. USA.
- Sava, Inkeri, Niemeläinen-Amin, Päivyt & Siikala, Anna-Leena, 1995. Neule tarinassa eli kettu viidakossa analyysi Anna Maria Viljasen neuleitten symbolisesta merkityksestä. Yliopistopaino Helsinki.

- Schapiro, Miriam & Meyer, Melissa, 1977 - 1978. Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled - Femmage. Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings, 151 – 154. Stiles, Kristine & Selz, Peter (ed). (1996). University of California Press Berkeley. Los Angeles.
- Scheidig, Walther, 1967. Weimar Crafts of the Bauhaus 1919 – 1924 an early experiment in industrial Design. London.
- Sederholm, Helena, 1996. Vallankumouksia norsunluutornissa modernismin synnystä avantgarden kuolemaan. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta JYY julkaisusarja n:o 37. Jyväskylä.
- Sederholm, Helena, 1998. Starting to play with Arts Education Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art. Jyväskylä Studies in the Arts 63. Jyväskylän yliopisto.
- Snow, Jinny, Lee, 1995. American Quilter vol. XI, No. 2, summer 1995, 18 - 19. USA.
- Spake, Penny, 1998. The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy 1945 – 1960, Journal of Design History vol.11 no.1 1998, 59 - 69. Special Issue Craft, Modernism and Modernity. Oxford University Press. Oxford.
- Standfield, Alyson, B. 1998. Swatches Quilters Hall of Fame Inducts Yvonne Porcella. The Magazine of Textiles Fiberarts, september/october 1998, vol. 22, no. 2, 22. USA.
- Thompson, Wade, S. 1995. Color, Light and Temperature, a general Studies Component for Preparing Student for Fine Art Painting. Aspects of Colour, 121 – 125. Arnkil Harald & Hämäläinen, Esa (ed.) University of Art and Design. Helsinki.
- Tilkkuja ja tækkejä. 1994. Taideteollisuusmuseo. Näyttelyjulkaisu. Media Paino. Helsinki.
- Tonge, Veronica, 1995. Quiltmaking: A Contemporary overview. Näyttelyjulkaisussa Quilt Art 24/60 All Square Exhibition. Maidstone Museum and Art Gallery in May 1995. Maidstone.

Troupp, Lotte, 1962. Modern Finnish Textiles. Kustannusosakeyhtiö Otavan kirjapaino. Helsinki.

Usvamaa-Routila, Sirkkaliisa, 1989. Walter Gropiuksen Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses 1924, Walter Gropius Bauhausin aate ja organisaatio, Usvamaa-Routila, Sirkkaliisa (suom.). Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitoksen julkaisuja, sarja c nide 3, toinen painos. Jyväskylä.

Vuorinen, Jyri, 1995. Esteettinen taidemääritelmä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Weltge, Sigrid Wortmann, 1993. Bauhaus Textiles Woman Artists and Weaving Workshop. Thames and Hudson. London.

Wick, Rainer, 1982. Bauhaus - Pädagogik. DuMont Buchverlag. Köln.

Wingler, Hans M. 1962. Das Bauhaus Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. (1968). Verlag Gebr. Rasch & co. Bramsche 2. erweiterte Auflage. Bramsche.

Wingler, Hans M. 1969. The Bauhaus Weimar-Dessau-Berlin-Chicago. The Massachusetts Institute of Technology. Massachusetts.