

1108

STUDIOKERAAMINEN ASTIA TAITEENA

*- funktio, medium ja työmenetelmät taiteenalan
hahmottajina*

Tarja Helena Mäenpää

Jyväskylän yliopisto
Taidekasvatuksen laitos
Pro gradu -tutkielma
1998

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta: Humanistinen **Laitos:** Taidekasvatuksen laitos
Tekijä: Tarja Helena Mäenpää
Työn nimi: Studiokeraaminen astia taiteena - funktio, medium ja työmenetelmät taiteenalan hahmottajina
Oppiaine: Taidekasvatus/ **Työn laji:** Pro gradu -tutkielma
Nykytaiteen tutkimuksen linja
Aika: Heinäkuu 1998 **Sivumäärä:** 99

Tiivistelmä - Abstract

Tämän tutkimuksen tarkoitus on hahmottaa studiokeraamista astiaa taiteena tarkastelemalla sen ilmaisun osatekijöitä taiteenalan ominaislaatuja konstituioivina. Lähtokohtana on oletus studiokeraamisen astian luonteesta esteettisenä ja käytännöllisenä esineenä sekä näkemys taiteen tapahtumaluontoisuudesta ja taideteoksesta merkitysten kantajana.

Tutkimuksessa lähestyttiin studiokeraamisen astian ilmaisullisia osatekijöitä - funktio, medium ja sen käsittely (käsityö työnä ja taitona, käsityölliset valmistustekniikat) ja valmistusprosessi - taiteenalan luonnetta rakentavina merkitysalueina. Niiden analysoinnissa ja tulkinnassa tukeuduttiin taidetta, muotoilua, käsityötä ja funktionaalista taidekeramiikkaa koskeviin teoreettisiin pohdintoihin sekä studiokeramiikan käytäntöön.

Tutkimus osoitti, että modernistisesta taideteoriasta post-modernistiseen taideteoriaan siirryttyä studiokeraamisen astian tulkinnan painopiste on siirtynyt esineen estetiikan formaalisen puolen korostamisesta toisaalta sen käsitteellisen ja toisaalta sen toiminnallisen puolen painottamiseen. Tutkimuksen perusteella voidaan tehdä se johtopäätös, että nykypäivän studiokeraamiselle astialle funktio on mediumin ja työmenetelmien ohella ilmaisullinen viitekehys ja keskeinen taiteenalan ominaislaadun rakentaja. Funktionaalisen taidekeramiikan luonne ikään kuin täydellistyy käyttötapahtuman yhteydessä, jossa funktio tarjoaa mahdollisuuden erilaisten merkitysten välittymiselle.

Asiasanat: Studiokeraaminen astia, funktionaalinen taidekeramiikka, taidekäsityö, post-modernismi
Säilytyspaikka: Jyväskylän yliopisto, taidekasvatuksen laitos

SISÄLLYS

1 STUDIOKERAAMINEN ASTIA TUTKIMUSKOHTENA.....	1
1.1 TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT JA TARKOITUS.....	1
1.2 AINEISTO JA RAKENNE.....	2
2 TAUSTAA STUDIOKERAAMISEN ASTIAN TULKINNALLE TAITEENA.....	3
2.1 KERAMIKKATAITEEN ALUEEN MÄÄRITTELYÄ.....	3
2.2 STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ESTEETTISESTÄ ARVIOINNISTA JA KEHITYKSESTÄ.....	4
2.2.1 Moderni vs. post-moderni - taide vs. funktio.....	4
2.2.2 Studiokeraamisen astian kehityksestä.....	5
3 STUDIOKERAAMISEN ASTIAN LUONTEEN TARKASTELUA.....	8
3.1 STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ESTETIIKKAAN LIITTYVIÄ FORMAALISIA JA METAFORISIA PUOLIA.....	8
3.1.1 Astian kaksi- ja kolmiulotteisuus.....	8
3.1.2 Astian abstraktius.....	8
3.1.3 Astian tilakäsitys.....	10
3.1.4 Astia ihmisyyden metaforana.....	10
3.2 STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ESTETIIKKAAN LIITTYVIÄ FUNKTIONAALISIA PUOLIA.....	13
3.2.1 Funktio - toimintakenttä.....	13
3.2.2 Astia - käyttöesine.....	14
3.2.3 Käytön mahdollisuus osana estetiikkaa.....	15
3.2.4 Studiokeraaminen astia merkitysten kantajana.....	17
3.2.5 Käyttötapahtuma - merkitysten välittyminen.....	19
4 KÄSITYÖLLINEN VALMISTUS STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ILMAISUSSA.....	22
4.1 KÄSITYÖ JA KÄSITYÖLLINEN TOIMINTA.....	22
4.2 PERINNEKÄSITYÖ JA STUDIOKERAMIikka.....	24
4.2.1 Perinnekäsityö.....	24
4.2.2 Studiokeraamisen astian suhde perinteeseen.....	25
4.3 KÄSITYÖLLISEN TOIMINNAN JA KÄSITYÖTUOTTEEN ARVOT.....	27
4.3.1 Käsityö kollektiivisena tuotantotapana.....	28
4.3.2 Käsityöläisyys vapauden vertauskuvana.....	31

4.3.3 Käsityö suojautumiskeinona.....	33
4.3.4 Käsityö personalisoivana.....	34
4.4 KÄDET - TIEDON JA LUOVUUDEN KANAVA.....	35
4.4.1 Käsityön taitotieto	35
4.4.2 Luovuus ja virtuositeetti.....	36
4.4.3 Käden jälki ja taktiilisuus.....	37
5 MEDIUM, TYÖTEKNIIKAT JA VALMISTUSPROSESSI	
STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ILMAISUSSA.....	39
5.1 KERAAMINEN MEDIUM.....	39
5.1.1 Keraaminen medium ja sen asema ilmaisussa.....	39
5.1.2 Materiaalin, muodon ja funktion yhtälö.....	41
5.1.3 Tekstuuri ja väri.....	43
5.2 TYÖTEKNIIKAT JA VALMISTUSPROSESSI.....	44
5.2.1 Työtekniikat.....	44
5.2.2 Valmistusprosessi	46
5.3 MEDIUMIN, TEKNIKOIDEN JA PROSESSIN HALLINTA.....	47
5.3.1 Sattuma - sallittu tapahtuma.....	48
5.3.2 Toisto ja asymmetria	49
5.3.3 Valmis esine - työn palaute.....	51
5.4 STUDIOKERAMIIKAN TULKINTOJA MEDIUMISTA JA	
SEN KÄSITTELYSTÄ.....	52
5.4.1 Formalismista ekspressionismiin	52
5.4.2 Studiokeramiikka käsitteellisen konkretisoijana.....	53
6 NYKYSTUDIOKERAAMINEN ASTIA.....	55
6.1 MUOTOILUN JA KÄSITYÖN POST-MODERNISMI.....	55
6.1.1 Post-modernismin 1980-luku.....	55
6.1.2 Design- ja käsityötaiteiden nykytilanne	56
6.2 STUDIOKERAMIIKAN POST-MODERNISMI	58
6.2.1 Studiokeramiikan alue laajenee.....	58
6.2.2 Studiokeraamisen astian pyrkimyksiä 1980-	
luvulta	60
7 TARKASTELU	67
7.1 TUTKIMUKSEN ANTI.....	67
7.2 TUTKIMUKSEN MERKITYS JA JATKOTUTKIMUS	69
VIITTEET	71
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	84
LIITTEET (1-6).....	93

1 STUDIOKERAAMINEN ASTIA TUTKIMUSKOHTENA

1.1 TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT JA TARKOITUS

Studiokeraamisen astian esiinnosu taiteena liittyy laajempaan studiokäsityön alojen nousuun. Viime vuosikymmenien aikana studiokeraamisen astian taiteellinen kehitys on kulminoitunut alan vaatimuksiin tulla arvoitetuksi itsenäisenä keramiikkataiteen muotona. Keskustelu studiokeraamisen astian "itsenäisyydestä" taiteena on ollut pitkään poleemisella tasolla, eikä taiteenalan ominaislaatuudesta lähtevälle taideteoreettiselle tarkastelulle ole ehtinyt muodostua vankkaa perustaa. Tarkasteluissa on usein juututtu alaa (ja ylipäätään *sovellettuja taiteita*) rasittaneeseen taiteen kategorisointiin sekä totuttuihin taide- ja designhistoriallisiin asetelmiin.¹

Tämän päivän funktionaalisen taidekeramiikan tekijät ja kriitikot korostavat studiokeraamisen astian roolia inhimillisessä elämänpiirissä *sekä* funktionaalisena *että* esteettisenä. He painottavat tämän kaksoisroolin nojalla studiokeraamisen astian kykyä toimia vuorovaikutteisena objektina. Kyseiseen post-modernistiseen "sekä että" -asetelmaan liitän työssäni Lauri Olavi Routilan teorian taiteen tapahtumaluontoisuudesta ja taide-teoksesta merkitysten kantajana. Näin tarjoutuu mahdollisuus tarkastella syvemmällä tasolla tulkinnallisia päänavauksia, joita studiokeraamiseen astiaan on tehty.

Tutkimukseni hahmottaa studiokeraamista astiaa (astiasuuntausta) taiteena ja selvittää sen toiminnan tapaa. Se erittelee studiokeraamisen astian ilmaisia konstituoivia tekijöitä - funktio, medium ja mediumin käsittelyn metodit (käsityö, tekniikat ja valmistuksen prosessi) - taiteen ominaislaatua rakentavina *merkitysalueina*. Merkitysalueiden teoreettinen analyysi sidotaan studiokeraamisen astian käytäntöön esimerkein (teokset ja tekijöiden kommentit). Tältä osin työ valottaa, miten taiteelliset ideat ja tekniset ilmaisukeinot on sovitettu toisiinsa studiokeraamisen astian taiteellisen kehityksen taitekohdissa.

1.2 AINEISTO JA RAKENNE

Työni lähdeaineisto on monipuolista. Kirjallisuuteen on kuulunut mm. keramiikan materiaali- ja teknikkaoppaita, teollisen ja käsityöllisen, taide- ja käyttökeramiikan historiaa, sekä kritiikkiä ja tulkintoja keramiikkataiteesta (mm. Rawson, Leach, Clark ja Levin). Käsityön ja designitutkimuksen käsityön ja muotoilun toimintaa, sekä niiden tuotteita koskevat tarkastelut ovat auttaneet hahmottamaan studiokeraamista astiaa funktion ja käsityön taiteena. Keskeisellä sijalla on Arts and Crafts -aineisto (Morris, Naylor, Boris), post-modernistinen muotoilun tutkimus (Collins & Papadakis, Miller, Thackara) ja (taide)käsityön olemusta luotaavat kirjoitukset (Anttila, Dormer, Yanagi). Kimmokkeita ja impulsseja ajatteluun ovat tarjonneet keramiikkataiteilijat teoksillaan ja kommenteillaan taiteestaan. Pidän niitä työni kannalta erittäin valaisevina.

Tutkimuksen luvussa 2 luodaan pohjaa studiokeraamisen astian tarkastelulle taiteena. Luku 3 käsittelee studiokeraamisen astian "sekä että" -luonnetta rakentavia, funktionaalisia ja esteettisiä osatekijöitä. Luvussa esitetään näkemys studiokeraamisesta astiasta merkitysten ja vuorovaikutuksen taiteena. Luvussa 4 pohditaan käsityöllisen valmistustavan studiokeraamiselle astialle tuomia ilmaisullisia merkityksiä ja arvoisältöjä. Luku 5 syventää edellistä lukua sitomalla käsityöllisen valmistuksen yhteen keräämisen materiaalin sekä sen teknisten käsittelytapojen kanssa.

Luvussa 6 linjataan studiokeramiikan astiasuuntauksen viimeaikaisia pyrkimyksiä. Studiokeraamisen astian kehitystä suhteutetaan postmodernin ajan käsityön ja muotoilun teoreettis-käytännöllisiin kehityskulkuihin. Luku havainnollistaa aiemmin esitettyä asiaa tarjoamalla esimerkkejä siitä, miten nykystudiokeramiikassa tulkitaan astiaa taiteena konkreettisella mediumin ja funktion tasolla. Luku myös pättää tutkimuksen taustalla olleen ajatusrakennelman studiokeraamisen astian esteettisestä kehityksestä modernista postmoderniin.

Työni käsitteet määritellään esilletuloyhteydessään. Lisäksi keramiikkataiteen aluetta ja studiokeramiikan englanninkielistä termistöä käsitellään liitteissä. (Liitteet 1-2)

2 TAUSTAA STUDIOKERAAMISEN ASTIAN TULKINNALLE TAITEENA

2.1 KERAMIKKATAITEEN ALUEEN MÄÄRITTELYÄ

Taideteollisuuden ja käsityön alojen määrittelyä ja niiden piirissä tuotettujen esineiden tarkastelua on ohjannut valmistusmenetelmä (etenkin suhteessa valmistettavaan määrään) ja esineen käyttötarkoitus. Esineet on arvioitaessa liitetty mainittujen tekijöiden perusteella luotuihin kategorioihin, eikä sen jälkeen ole juuri pohdittu esineiden roolia ja merkityksiä, tai mitä luokituksella ylipäätään voidaan niistä kertoa. Esineiden syvämmät laatuominaisuudet ovat jääneet sivuun.

Keramiikkataide, varsinkin kaikki funktionaalinen keramiikkataide on perinteisesti luettu nk. *sovellettujen taiteiden*² (*applied arts, decorative arts*) eli *taideteollisuuden*³ ja *taidekäsityön*⁴ piiriin. Niiden näkökulmasta keramiikan estetiikka on sitoutunut toimivuuteen. On myös ajateltu, että keramiikka saa olemukseensa vahvistusta ympäristöstään ja käyttöyhteydestään, samalla kun se itse koristaa ja ilahduttaa ympäristöään.

Työssäni käytän sovelletuista taiteista kattotermiä *design- ja käsityötaiteet*. Nimitys ei muuta tarkoittamansa asian sisältöä toiseksi: sen käytöllä pyritään vapautumaan vanhoihin käsitteisiin liittyvistä assosiativisista painolasteista.⁵ *Design- ja käsityötaide* eroaa terminä *käsi- ja taideteollisuudesta* sekä *sovelletuista taiteista* myös viittaamalla ajankohtaisemmalla tavalla edustamiinsa alueisiin.⁶ Design- ja käsityötaiteen alue jakautuu lähinnä materiaalien perusteella pienemmiksi aloiksi, joihin voidaan lukea mm. keramiikka-, lasi-, tekstiili-, kivi-, korukivi-, jalokivi-, metalli-, jalometalli- ja puutyöt jne. Uusia aloja syntyy, kun materiaalit ja niitä hyödyntävät työmenetelmät eri muodoissaan kehittyvät.

Käsitteellä *studiokeramiikka* erotetaan perinteisestä, käyttöesineisiin keskityneestä käsityöllisestä esineiden valmistuksesta ja teollisesta esinetuotannosta keramiikan alue, jolla tarkoitetaan keramiikkataiteilijan ateljeemaisessa ympäristössä (keramiikkastudiossa) itsenäisesti ja pääosiltaan käsityöllisin menetelmin valmistamaa esineistöä, joka voi kattaa käyttöesineitä, koriste-esineitä sekä taideteoksia. Painopiste ei ole yksinomaan käyttöesineiden tuottamisessa, vaan funktionaalisten pulmien ohella (tai ennen

niitä) keskitytään taiteellisten kysymysten pohdintaan. *Studiokeraaminen astia ja studiokeramiikan astiasuuntaus* käyttää lähtökohtanaan astian tuttuja käyttöön liittyviä funktioita joko konkreettisella (toimiva astia) tai käsitteellisellä tasolla (astiamaisuus ilman vaatimusta toimivuudesta).

Jotta keramiikkataiteen aluemäärittely tämän työn osalta selkiytyisi, esitän liitteessä 1 yksinkertaistetun jaottelun kokonaisuudesta, jonka osana näen studiokeramiikan astiasuuntauksen. Jaottelun perustana on perinteinen valmistustapa-funktio -asetelma ja lähtökohtana esineiden erilaiset materiaalien ja merkitysten tasolla ilmenevät ominaisuudet sekä esineiden toiminnallinen luonne. (Ks. liite 1) Esine voi "siirtyä" ryhmästä toiseen ja toimia samanaikaisesti useammalla eri osa-alueella (sen toimintakenttä laajenee). Esine ei ole taide-esine tai taideteos sillä perusteella, että se kuuluu johonkin esinetyyppiin (esim. on veistos), vaan kysymys siitä onko se taidetta jää ratkaistavaksi pohtimalla esineen taiteena olemisen edellytyksiä. (Työni kiinnostusalueeseen kuuluvatkin käsityöllisin menetelmin tehdyt keraamiset astiat, joilla oletetaan olevan puolia, joiden vuoksi niitä on perusteltua tarkastella taideteorian näkökulmasta.)

2.2 STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ESTEETTISESTÄ ARVIOINNISTA JA KEHITYKSESTÄ

2.2.1 Moderni vs. post-moderni - taide vs. funktio

Tutkijat ja kriitikot ovat kritisoineet sitä, että studiokeraamista astiaa on taiteena arvioitu modernistisin perustein, minkä vuoksi sen oma laatu taiteena on jäänyt tavoittamatta.⁷ Yksi modernismista keramiikan "astia-taiteeseen" yleistetyistä ajatuskuvioista on, että taideteos on autonominen, intressitön ja viittaa vain itseensä. Modernismista on omaksuttu studiokeraamiseen astiaan myös vaatimus originelliudesta ja jatkuvasta uusiutumiskyvystä. Näyttää siltä, että postmodernissa "hot-house" -tilanteessa myös funktionaalinen taide on herännyt kyseenalaistamaan taiteen autonomisuuden, ilmaisun yksilöllisyyden ja originaalisuuden vaatimukset.

Suuri osa taiteen ja käsityön vastakkainasettelua koskevasta keskustelusta on perustunut kysymykseen funktionaalisuudesta. Yhtäältä funktion sitoutuvassa taiteessa on vaikuttanut funktionalismin perintönä käyttötarkoituksen korostus esineen estetiikan kustannuksella. Tämän vuosisa-

dan varhaisina vuosikymmeninä moderni teollinen suunnittelija vakiinnutti suunnitteluun yhtälön, jonka mukaan äärimmäinen tehokkuus ja minimaalinen olemassaolo on yhtä kuin käytännöllisen kauneuden ydin. Funktionalismin estetiikka sitoi toisiinsa tehokkuuden, ilmaisun eleettömyyden ja kauneuden.

Keramiikkaa ajatellaan funktionaalisuutensa, materiaaliensa ja työmenetelmiensä vuoksi rajoittuneena taidemuotona. On mahdollista, että asennoituminen keramiikkataiteen ilmaisullisiin kehyksiin on kielteisestä. Mm. Andy Martin huomauttaa, että keramiikan ominaisuudet vain nähdään rajoitteina.⁸ Martinin mukaan käsitys, että käyttökeramiikka on rajoittunutta, on yhtäältä peräisin käytännöstä jaotella esineet työkaluihin ja arvoesineisiin, toisaalta modernismin oppien sokeasta noudattamisesta. Länsimaisesta työetiikasta käsin tarkasteltuna käyttökeramiikkaa voidaan pitää työvälilinenä. Käyttöyhteydestään irrotettu esine taas voidaan nähdä omaisuutena. Ensimmäisellä on käyttöarvo, toisella on ylellisyysesineen arvo. Modernismin maksiimit "less is more", "simple understatement" ja "form follows function" ovat vahvistaneet tätä ajattelutapaa.⁹

Keskustelussa on kysymys myös keramiikkataiteilijan asemasta taidemaailmassa. Halu nähdä oma taiteenala "tunnustettuna" taiteena taiteiden joukossa on ajanut keraamikoita ratkaisuihin, joita ei aina voi pitää taiteellisesti onnistuneina. Parjattu ratkaisumalli on ollut suoraviivainen funktion kieltäminen sen toivossa, että funktionaalisen ilmaisun sijasta esineessä nähtäisiin keskeisenä olemuspuolena esteettinen ilmaisu. Funktion kieltämisen on luultu vapauttavan keraamikon tavoittelemaan *taidetta taiteen vuoksi* ja etenemään ilmaisussa kohti *puhdasta muotoa*.

Funktion kieltämisestä on ollut studiokeraamisen astian kannalta antoisia seurauksia. Funktio on suhteutettu estetiikkaan käsitteellisemmin. Tämä puolestaan on johtanut funktionaalisia esineitä valmistavat keraamikot ja keramiikan kriitikot takaisin "funktion lähteille", näkemään funktionaalisen esineen - studiokeraamisen astian - mahdollisuudet taiteena.

2.2.2 Studiokeraamisen astian kehityksestä

Studiokeramiikan kehitys on ollut käytännössä ja teoriassa läheisessä yhteydessä arkkitehtuurin ja kuvataiteen, sekä muotoilun ja käsityön

kehitykseen. Yhteiskuntien tekniset, sosiaaliset ja taloudelliset muutokset ovat omalla tavallaan heijastuneet myös keramiikkataiteessa. Studiokeramiikan kannalta vahvin "näkymätön taustavaikuttaja" on 1900-luvun tekninen edistys ja siitä seuranneet tavarantuotannon muutokset, joihin käsityöalojen on ollut sopeutuminen. Muutosten seurattessa toisiaan käsityöllinen keramiikkataide on osoittanut sitkeyttä ja uudistumiskykyä.

Studiokeramiikan syntyä edisti perinnekäsityöläisyyden muuntuminen taiteilija-käsityöläisyydeksi. Teollistumisesta seurasi kaiken esinetuotannon - myös käyttökeramiikan - laajentuminen ja perinnesavenvalajan ammattikunnan hiipuminen. Teollisuustuotannon eklektismiä ja huonoa laatua kritisoimaan nousi Arts and Crafts -liike, jonka luotsaama esteettinen puhdistus jatkui pitkälle meidän vuosisatamme puolelle. Keramiikkataiteiden dekoratiivista esineistöä muokattiin Arts and Crafts -liikkeen sekä esteettisen makukasvatuksen innoittamina, ja vuosisatainen perinnekeraamiikan tietämys haluttiin ylittää teknisen kehityksen voimin. Tämä varsinaista studiokeramiikkaa edeltänyt vaihe synnytti alalle itsetietoisien taiteilija-keraamikon kuvan, sekä esineisiin melko ulkokohtaisen ja teknispainotteisen kauneuskäsityksen. Taidekeramiikka oli uusimpien tekniikoiden mukaan valmistettuja ja koristettuja muotoja: taiteellista ja taidokasta dekoratiivista taidetta.¹⁰

Itsenäisen keramiikkataiteilijan idea sai vuosisatamme alkuvuosikymmenillä kypsemmän ilmauksen studiokeraamikon omaehtoisessa toiminnassa. Ajatus luovasta taiteilijasta vapaana manufaktuurin komennosta kiehtoi. Yhteen keraamikko Bernard Leachin innoittaman studiokeramiikkaliikkeen nousun kanssa ajoittui modernistinen näkemys astiasta taiteena. Moderni taidemaailma näki studiokeraamisen astian vaihtelevasti funktionaalisenä tai dekoratiivisena taiteena, tai kuvataiteen osana. Studiokeraamista astiaa pyrittiin tarkastelemaan "puhtaana taideteoksena", pelkästään esteettisenä objektina, jolloin funktio jäi sivuun.¹¹ Keramiikka nähtiin abstraktin veistotaiteen lajina, jonka selkeät astiamuodot muistuttivat modernismin läpimurtokauden kuvanveiston puhtaita abstraktioita.¹² Studiokeramiikassa tuotettu käyttöesineistö vakiinnutti estetiikkansa funktionalismin ja nk. leachlaisuuden välimaastoon.¹³

Moderni taide abstraktismipyrkimyksineen oli sysäys studiokeramiikan seuraavalle uusiutumislle. Keramiikan abstraktismi piti taiteellisessa ilmaisussa keskeisenä materiaaleja ja prosesseja. Studiokeraaminen astia

irtaantui funktiosta, jolla ei tuntunut olevan taidemaailmalle arvomerkitystä, ja joka ei kiinnostanut enää erityisemmin tekijöitäkään. Abstraktin ekspressionismin keraamikoille funktion kieltäminen ei ollut itsetarkoituksellinen negaatio. Taiteellisen ilmaisun painopiste oli vain muuttunut. Funktio oli yksi tasaveroinen ilmaisun osatekijä, kuten muoto tai väri. Ja koska funktio oli siihen asti ollut kovin keskeinen, oli erityisen houkuttelevaa ylittää se, tai jättää se kokonaan huomiotta.¹⁴ Keramiikan ekspressionismi pani alulle avant-gardismin keramiikassa. Veistoksellinen keramiikan linja alkoi eriytyä astiasuunnasta.

Modernismin estetiikan ja taidekäsityksen haastaneet taidesuuntaukset, kuten pop- ja käsitetaide jatkoivat keramiikassa sen oman taiteellisen perustan etsintää suhteessa kaunotaiteeseen. Keramiikan funk brutalisoi tietoisesti estetisoivan keramiikkaesineen ja funktionaalisen astian tehden todelliseksi mauttomimmatkin ideat. Astian funktionaalinen olemus kyseenalaistettiin ja käsitteellistettiin. Astian ja dekoratiivisen keramiikkaesineen käsitteellistäminen johti yhtäältä nihilismiin (funk-estetiikka) ja toisaalta esineen palvontaan esineenä (nk. super-object -estetiikka). Kokeilujen kautta avautui uusia teitä keramiikkataiteen tuottamiselle ja tulkin- nalle. Niiden vanavedessä keraamisen taidemaailman vallinneet näkemykset uusiutuivat ja keramiikkataiteen alue laajeni.¹⁵

Post-modernismin tultua keramiikkataiteeseen 1980-luvulla studiokeraamisen astian uskottiin löytäneen uudelleen kontekstinsa. Keraaminen kuvanveisto assosioitui yhä enemmän veistotaiteeseen. Studiokeraaminen astia ryhtyi puolustamaan kahtalaista "sekä-että" -luonnettaan (*both and*) taiteen ja hyödyllisyyden, tradition ja innovaation, sekä yhteisöllisen ja yksilöllisen ilmaisun yhdistävänä taidemuotona. Studiokeraaminen astia koki nousun, kun funktiossa alettiin nähdä vuorovaikutteisuuden mahdollisuus. (Ks. luku 6, s. 66.)

Tavallaan on palattu varhaismodernistisille juurille: Arts and Crafts -liikkeen ideat on nostettu esiin nykyaikaan sovitetulla tavalla. Toisaalta kyse on käyttöesineisiin liittyvistä olemuksellisista puolista, joilla sinänsä on ajaton ja paikaton merkitys näiden esineiden taiteena olemiselle. Post-modernismin kommunikatiivisuutta ja identiteetin rakentamista korostavassa muotoilun teoriassa ja käytännössä ne ovat tulleet ajankohtaisiksi funktion tarjoaman merkitysulottuvuuden välityksellä.

3 STUDIOKERAAMISEN ASTIAN LUONTEEN TARKASTELUA

3.1 STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ESTETIIKKAAN LIITTYVIÄ FORMAALISIA JA METAFORISIA PUOLIA

3.1.1 Astian kaksi- ja kolmiulotteisuus

Kuten edellä todettiin, modernismin taidekäsityksen mukaisissa luonnehdinnoissa keramiikkaesine nähtiin autonomisena taide-esineenä, jolla ei ole taiteen ulkopuolista intressiä, esimerkiksi funktiota. Keramiikkataidetta valotettiin maalaus- ja veistotaiteesta käsin. Pohdinnan aiheena oli, onko keramiikkaesineen ilmaisullisesti ominaisin puoli pinnan kaksiulotteinen, graafinen ja maalauksellinen ilmaisu vai kolmiulotteinen, veistokellinen muoto.¹⁶ Näistä olemuspuolista pelkästään toisen korostaminen johti yksioikoiseen esineiden tulkintaan. Keramiikalle luonteenomaisena alettiin pitää visuaalisen ilmaisun kaksipuolisuutta. Keramiikkataiteen nähtiin olevan sekä maalaus- että veistotaidetta, koska siinä oli sekä kaksi- että kolmiulotteisia puolia.¹⁷

Funktionaalista keramiikkataidetta ei voi suoraan verrata maalaustaiteeseen tai kuvanveistoon, vaikka niillä olisikin yhtäläisyyksiä. Ne eroavat toisistaan jo teknisesti, mutta myöskin tavassaan olla taidetta. Funktionaalilla keramiikalla on maalaustaiteen ja kuvanveiston piirteitä, ja se käyttää niiden keinoja ilmaisussaan, mutta nämä piirteet suhteutuvat sen käytännölliseen tapaan toimia.

3.1.2 Astian abstraktius

Ajatus astian abstraktiudesta liittyy läheisesti modernistiseen käsitykseen autonomisesta ja transkendenttisestä (konkreettisen havainto- ja kokemusmaailmamme ylittävästä) taide-esineestä. Tanya Harroodin mukaan keramiikan yhteys kuvataiteen modernismiin luotiin astian oletetun abstraktiuden kautta.¹⁸

Abstraktiuden on nähty johtuvan sitoutumisesta astiamuotoon, joka ei välttämättä viittaa itsensä ulkopuolelle. Herbert Read luonnehti (v. 1931) keramiikkataidetta seuraavasti:

Pottery is at once the simplest and the most difficult of all arts. It is the simplest because it is the most elemental; it is the most difficult because it is the most abstract. [...] Pottery is pure art; it is art freed from any *imitative intention*. [...] pottery is plastic art in its most abstract essence.¹⁹

Astia ei esitä mitään itsensä ulkopuolista, ellei tekijä niin halua, vaan se riittää objektina (ts. astian käsitteen konkretisoitumana) yksistään työn sisällöksi. Abstrakti astia nousee paikan ja ajan yläpuolelle, rajoittamattomaksi ja universaaliksi vertauskuvaksi. (Ellei sitten ajatella ilmaisun abstraktiuden itsessään olevan rajoite.) Keramiikkataiteessa on kuitenkin myös imitoivien astioiden traditio, joissa astiat esittävät (lähes kirjaimellisesti) itsensä ulkopuolisia asioita.

Modernistinen taidekäsitys arvostikin käyttöesineitä taiteena sen mukaan, miten se kykeni asettamaan *etusijalle formaaliset laatutekijät*. Formaaliset tekijät voisivat taidekokemusta stimuloidessaan saattaa katsojan *välittömän materiaalsen olemassaolon taakse, metafyysselle tasolle*.²⁰ Abstraktien ja selkeiden keramiikkamuotojen nähtiin platonistisen ajattelutavan mukaan todentavan maailmallisessa ja käsinkosketeltavassa hahmossaan tuonpuoleisia, puhtaita ideoita.

Abstraktiutta on pidetty joidenkin työmenetelmien tuloksena: esimerkiksi dreijatussa esineessä on katsottu toteutuvan matemaattisen täsmällisen ulkomuodon.²¹ Erityisen virheettömänä ja matemaattisen täsmällisenä on nähty muotilla tai koneella toistettu muoto. Säännönmukaisimpia muotoja ja eniten toistettuja esinetyyppejä abstraktiin ilmaisuun pyrkivässä keramiikassa ovat (dreijatut) maljakot, vaasit, ruukut ja uurnat. Huomionarvoista lienee, että em. esineet poikkeavat muista käyttöesineistä omassa olemisen tavassaan. Käytössä niitä ei *käsitellä* jatkuvasti tai *pidellä* samalla tavalla *käsissä* kuin ruoka-astioita. Maljakko tai vaasi onkin ollut modernismin kaudella nk. galleria-astian (*gallery-pot*) yleisin tyyppi. Esineiden muodon abstraktiutta on formalistista estetiikkaa noudattaen pyritty tukemaan yksinkertaisella ja tasaisella värityksellä.

3.1.3 Astian tilakäsitys

Astia - volyymina - hahmottaa esineen pohjan ja seinämien määrittämän tilan esineen sisäpuolella, ja luo kappaleena ulkoisen pinnan kautta suhteen myös ympärillään olevaan tilaan. Astialla on sisätila, joka on astian seinämien sisäpuolella ja ulkotila, joka on sen seinämien ulkopuolella. Tavallaan astian sisätila on osa astiaa, ja astia on puolestaan olemassa ulkotilansa osana. Rawsonin mukaan astiassa taiteena onkin kysymys kaikelle kolmiulotteiselle taiteelle yhteisestä ominaisuudesta: kyvystä ottaa valtaansa ja paljastaa tila.²² Me hahmotamme astiaa koskevan tilan näkemistämme astian muodoista.

Joskus astian luoma tila voi tuntua hahmottomattomalta ja määrittelemättömältä. Näin esimerkiksi silloin, kuin tila on konkreettisestikin avoin ja määrittelemätön (esim. hyvin laakea astia, jolla on epäsäännöllisen muotoiset seinämät). Tällöin sisä- ja ulkotilan välinen raja on hämärä. Toisaalta myös suljettu tila voi luoda määrittelemättömyyden tunnun ja mystisen sävyn (esim. pienisuinen, pulleavatsainen pullo). Suljettu tila on näkö- (ja tunto-) havainnolta kokonaan suojassa, voimme vain kuvitella sen.²³

Muotoiltu tila, olipa se sitten havaittu tai kuviteltu, voi ottaa "askeleen esineen fyysisen olemuksen taa" kohti immateriaalista. Tilan kokemus voi muuttua intensiivisemmäksi, esimerkiksi kun esineellä on kaksoisseinämät tai vaikkapa koristeella luotu illuusio liikkuvasta seinämästä. Koristeella voidaankin luoda tunne esineen liikkeestä, laajenemisesta tai kasvusta.²⁴ Voisi sanoa, että edellisen mukaan astian hyve taiteena perustuisi sen tapaan olla muodoista hahmottuvan konkreettisen tilan ja merkityksistä täyttyvän abstraktin tilan haltuunottaja.

3.1.4 Astia ihmisyyden metaforana

Henkisen kuva

Ajatus astiasta elämän säilyttäjänä ja ihmisen hengen sijana on liittynyt eri yhteisöjen uskontoihin, uskomuksiin ja kultteihin.²⁵ Sekä primitiivissä että korkeakulttuureissa eri materiaaleista valmistetuilla astioilla on ollut roolinsa mm. hautausmenoissa. Tavanomaisimpia ovat seremoniaesineet, tuhkauurnat ja hautaan laitettavat astiat. Astia on symboloinut vainajan elämäkaarta, sekä kuolemaa seuraavaa fyysistä ja henkistä muutosta:

vainajan ruumiin muutosta (esim. tuhkauurna) ja hänen henkensä siirtymistä tuonpuoleiseen.

Philip Rawsonin mukaan hengen on nähty ilmenevän keramiikkaesineessä (kuten elollisissa olennoissa) sisäisesti läsnäolevana. Astian eläväksi kokeminen on yhteydessä mielteisiimme ja kokemuksiimme astiasta ravinnon valmistamiseen, tarjollepanoon, nauttimiseen ja säilyttämiseen (esim. vesi, maito, öljy, viini, vilja, siemenet) liittyvänä esineenä. Astialla on elämää ylläpitävä luonne ruokaan liittyvänä, inhimillisen huolenpidon ja hoidon välineenä.²⁶

Kaukoidän keraamisessa traditiossa keramiikkaesine on usein inhimillisen hengen ja ihmisen henkisten ominaisuuksien vertauskuva. Esimerkiksi japanilaiset antavat shinto-uskonnon mukaisesti nimiä arvostamilleen keramiikkaesineille (tai niiden tekijöille).²⁷ Esineissä ilmenevä henkisyys on jumalallisen ilmenemistä luonnossa ja sitä kohdellaan sen mukaisesti palvelen ja juhlien.

Idän keramiikkaan liittyvät olennaisesti asymmetria, sattuma ja epätäydellisyys, jotka tuntuvat kuvaavan osuvasti myös inhimillistä olemassaoloamme. Keraamikot ovatkin viehättyneet kautta aikojen erityisesti teeseremonian esineistä. Bernard Leach kiteyttää ajatuksensa ihmisen ja astian samankaltaisuudesta seuraavasti:

The pot is the man: his virtues and his vices are shown therein; no disguise is possible. [...] The quality which appears to me fundamental in all pots is life in one or more of its modes: inner harmony, nobility, purity, strength, breadth and generosity, or even exquisiteness and charm.²⁸

Myös Sandy Brown kertoo ensikosketuksestaan japanilaiseen teekulhoon: A tea bowl can be rough and awkward, and sometimes is even cracked and been beautifully repaired. That is why I love them; they can be human like me, imperfect and free to crack.²⁹

Bernard Leachin mukaan hyvä, kaunis esine on "aito elämän ilmaus". Se on elävä itse, koska se on tekijänsä - ihmisen - kuva. Leachille keraamiikkaesineen kauneus on samanaikaisesti subjektiivista ja objektiivista. Subjektiivista se on siksi, että tekijän yksityinen maailma välittyy siinä, objektiivista siksi, että se mitä tekijä ilmaisee on myös peräisin yleismaailmallisesta inhimillisestä kokemuksesta.³⁰

Fyysisen kuva

Tietyt keramiikkamuodot - mm. korkeat maljakkomuodot - muistuttavat ihmiskehoa. Yhtäläisyys ihmiskehoon korostuu astiaa koskevissa ilmauksissa; monia niiden osia kutsutaan (mm. englannin kielessä) ihmisen ruumiinosien nimillä (jalka, suu, kaula, hartiat, vatsa, vyötärö). Keraamikko Wayne Highby sanoo:

As one takes careful note of the foot, neck, lip, shoulder, spout or handle, as well as of the stretched surface of supporting walls, it is possible to see a pot's form in terms of human anatomy, and thereby mentally connect the full circle of human need addressed through analogies to the human body.³¹

Maljakkomaisissa astiamuodoissa voidaan (halutessa) nähdä analogisuutta erityisesti naisvartaloon. Astia on vanha naiseuden vertauskuva; elämän säilyttämisen ja ravitsemisen kautta siinä on nähty yhtäläisyyksiä naiskehon biologisiin toimintoihin.³² Ruoan valmistuksen ja tarjoiluun liittyessään astiat ovat myös assosioituneet naisen totuttuun vastuualueeseen kodissa, sekä hänen rooleihinsa vaimona ja perheenäitinä.³³

Philip Rawson on kirjoittanut astiasta ihmiskehon kuvana (*body-image*). Rawsonin mukaan keramiikka-astian ominaisin olemus on sen näkymätön, sisäinen keskusakseli. Etenkin dreijatut esineet kantavat olemuksessaan valmistuksessa "keskusakselin ympäri kiertyneitä liikeratoja".³⁴ Radat jäävät tosiasiallisina, spiraalimaisina käden jälkinä saveen ja luovat katsojalle mielikuvan liikkeestä. Jäljissä voi nähdä liittymäkohtia ulkoisen elämäntodellisuuden tosiasiallisiin ympyröihin ja ratoihin, tai abstraktimman laatuisiin asioihin, jotka koetaan elämässä syklisenä kiertoliikkeenä.

Rawsonin mukaan astian vertikaaliakselin idea vertautuu ihmisen luontaiseen tapaan olla: seisomme pystyasennossa ja katselemme kohti horisonttia. Rawson väittää, että omat aistimuksemme kehostamme vaikuttavat siihen, miten luomme ja miellämme keraamiset muodot. Koska kehomme vastustaa painovoimaa, valmistamme (dreijatessa ja käsinerakentaessa) keramiikka-astian alhaalta ylöspäin, *nousevina pintoina*.³⁵

Kaukoidässä keraamikon ja hänen työnsä välillä nähdään läheinen fyysinen vastaavuus. Tämän itämainen keramiikan konossööri myös ottaa huomioon: kuten kalligrafian käsialasta voidaan lukea hänen fyysinen olemuksensa, on myös keraamikon sisäinen kehoasiti luettavissa hänen

tekemistään esineistä.³⁶ Työn ja tekijän olemuksen välinen vastaavuus tunnetaan lännessäkin "tekijänsä näköisenä työnä". Vanhassa ilmaisussa on mieltä, onhan käsityö kokonaisvaltaista *kehon taidetta*, jonka eri työvaiheissa säilyy läheinen fyysinen yhteys tekijän ja työn välillä. Esimerkiksi käsityöllinen keramiikka vaatii tiettyä fyysistä kapasiteettia, lähinnä taidon, voiman ja sitkeyden yhdistelmänä.

3.2 STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ESTETIIKKAAN LIITTYVIÄ FUNKTIONAALISIA PUOLIA

3.2.1 Funktio - toimintakenttä

Funktionaalisten esineiden historia on yhtä pitkä kuin ihmisenkin historia. Ihmisen keksimät alkeelliset työkalut olivat ensimmäisiä hänen "luomiin" käyttöesineitä. Noista ajoista käyttöesineiden materiaaliset (ja immateriaaliset) perusfunktiot ovat pysyneet kutakuinkin samoina, vaikka niiden muoto ja käyttötekniikka onkin vaihdellut. Astian toiminnallinen luonne hyötyesineenä on ollut keramiikan astiasuuntaukselle ilmaisussa tutuin lähtökohta ja merkitysalue. Astian pragmaattisuus on innostanut aina uudelleen tekijöitä ja ankkuroinut heidän työnsä funktionaalisten keramiikkaesineiden traditioon.

Funktionaaliseen esineeseen sisältyy ajatus aktiivisuudesta ja suhteesta esineen itsensä ulkopuolelle (käyttäjään). Ihmisten ja esineiden välinen suhde pohjautuu toimintaan ja siihen reagointiin.³⁷ Suppeimmillaan funktio merkitsee käyttötarkoitusta. Sen mukaan esineelle on olemassa jokin tietty, mahdollisesti vain yksi *käyttötarkoitus*, jota se palvelee. Avarammin määriteltynä funktio merkitsee *käytön aluetta*, jolloin funktio kattaa aiotun *käyttötarkoituksen*, ja sen, *miten ja missä yhteydessä* esinettä tarkoitukseensa käytetään. Näin määriteltynä ihmisen osuus toimijana, ja käytön konteksti pääsevät paremmin esille. Tällä tavalla funktion käsitettä keramiikkaesineen tulkinnassa käyttää Philip Rawson, joka puhuu keramiikkaesineen elämänfunktiosta tai "elämänkäytöstä" (*life use*).³⁸ Tällä hän tarkoittaa esineen merkityksellisiä sisältöjä, jotka ilmenevät sen jokapäiväisissä käyttökontekstissa käytön erilaisilla alueilla ja tavoilla.

Erityisen tärkeää on laajentaa funktion käsite varsinaisen käyttötarkoituksen yli, *ideaksi esineen toiminnasta, niihin muihin yhteyksiin, joissa*

esineitä todennäköisesti ja mahdollisesti käytetään. Ottamalla huomioon esineen monivivahteinen toiminnan alue siitä voidaan saada enemmän laadullisia puolia esille.³⁹ James M. Skibo käyttää laajennettua funktion käsitettä puhuen keramiikkaesineen käytöstä teknisellä, sosiaalisella ja "ideallisella" tasolla:

[...] the function of any single artifact is determined by how it performs in a society's technology - technofunction, sociofunction, and ideofunction. Technofunction refers to utilitarian aspects of an artifact's use, and socio- and ideofunctions are components of artifact variability traditionally placed within the stylistic category.⁴⁰

Skibo painottaa, että esineen funktio on enemmän kuin hyötyrooli. *Teknofunktio* (tai tekninen funktio) voidaan jakaa kahteen osaan: mitä tarkoitusta varten artefakti on suunniteltu - *aiottuun funktioon* (*intended function*) ja miten artefaktia tosiasiallisesti on käytetty - *todelliseen funktioon* (*actual function*). Kaikkiällä ympäristössämme on esineitä, joiden aiottu ja varsinainen teknofunktio poikkeavat toisistaan, koska käytön alue on laajentunut. Funktio ei ole staattista vaan muuttuu kun vaatimukset muuttuvat.⁴¹

Tutkimuksessani termien *funktio* ja *käyttö* ohella käytetäänkin termiä *toimintakenttä*, kun halutaan korostaa funktiota laajimmassa mielessä. Tästä seuraa työlle teoreettinen etu. Funktio voidaan nähdä yhtenä keramiikkateoksen merkityksistä, kuten myöhemmin työssä osoitetaan. (Funktioilla on merkitys sekä tekijälle että vastaanottajalle esineen muita merkityksiä syventävänä.)

3.2.2 Astia - käyttöesine

Käyttöesine on johonkin käytön ongelmaan luotu ratkaisu. Teoreettisesti ajatellen astia (viitekehyksenä) kuuluu säilyttämisen ongelmanalueeseen. Toteutettu astia on ratkaisumalli jonkin konkreettisen (neste tai kiinteän aineen) tai jonkin käsitteellisen asian (kuten vaikkapa muiston tai ajatuksen) sisällä pitämisen, kannattelun tai säilyttämisen pulmaan. Käsitteemme siitä, mikä on (riittävän) funktionaalinen astia vaihtelee. Läntisessä käyttökeramiikassa on modernismiin sitoutuen pyritty funktionaalisuuden maksimointiin perustellen, että käytännöllinen on esteettistä, mutta päinvastainenkin tulkinta estetiikan ja funktion suhteesta on mahdollinen.⁴²

Studiokeraamisessa astiassa taiteena on pohimmiltaan kysymys funktion näkemisestä työn olemusta määrittävänä tekijänä. Funktioon perustuvalla keramiikkaesineellä on tavalla tai toisella yhteys käyttöön. Yhteys voi olla selkeä ja konkreettinen (funktionaalinen esine), jolloin astiamaisuus toimii ilmaisun yleisenä kehyksenä. Se voi olla myös epämääräisempi, käsitteellinen (ei välttämättä funktionaalinen esine), jossa astiamaisuus on enää vain viitteellistä ja irronnut yhteydestään astiaan funktionaalisena esineenä. Mitä kauemmaksi astian funktionaalisesta yhteydestä edetään, sitä tulkinnanvaraisemmaksi astiamaisuus muuttuu.⁴³

Martha Winans Slaughter on luonnehtinut studiokeraamista astiaa seuraavasti:

The definition of 'vessel' is a hollow or concave form for holding something. [...] the definition is simply a point of departure. While some pieces remain functional, others incorporate structural elements [...] as design, without any function being intended.⁴⁴

Wayne Higby painottaa, että absoluuttisen hyödyllinen esine ainutkertaisena ratkaisuna annetulle ongelmalle on lähes mahdoton luoda. Jos keramiikkaesine palautetaan *vain funktionaalisuuteensa*, on esineellä Higbyn mukaan *vain vähän merkitystä*. Jos funktio sen sijaan on osa *ajatuksellista ilmaisua*, sen olemus muuttuu. Funktio on avoin tulkinnalle ja "juuri tällä areenalla keraamikko pelaa käyttöä varten luomisen peliä."⁴⁵

3.2.3 Käytön mahdollisuus osana estetiikkaa

Perinnekäsityössä funktio on ollut tärkeä osa käyttöesineen estetiikkaa. Moitteettomasti toimiminen ja käytön miellyttävyys olivat hyvän esineen perusvaatimuksia. Funktionalismi nosti funktion estetiikan lähtökohdaksi ja teki siitä ehdottomuudessaan ilmaisua rajoittavan tekijän. Modernismin murroksessa usko funktion ensisijaisuuteen kyseenalaistettiin ja post-modernismin avoimessa ilmapiirissä funktio alettiin nähdä uutta luovana mahdollisuutena, vuorovaikutteisuuden kenttänä.

Näkemyks funktionaalisen keramiikkaesineen ja käyttäjän vuorovaikutteisesta suhteesta on 1970-luvun lopulta yleistynyt.⁴⁶ Keramiikan astiasuuntauksen paluuta käytön kontekstiin on luotsannut Philip Rawson, joka tähdentää keramiikan "elämänfunktioiden" ymmärtämistä taiteenalan

tulkinnassa. Rawson kritisoi sitä, että keramiikkaesineet eristetään esille vitriineihin. Ne ovat epätodellisessa ympäristössä, irrotettuna siitä käytön kontekstista, johon ne alunpitäen ovat kuuluneet. On (studio)keraamisen astian olemuksen väärin ymmärtämistä ajatella, että se pitää tehdä etäisen ihailun kohteeksi.⁴⁷

Yllä kritisoidulla *galleria-astialla* on kuitenkin olemuksessaan käytön *mahdollisuus*. Vaikka se onkin eristetty vitriiniinsä käyttökontaktilta, se voidaan yhä halutessa ottaa käyttöön. Funktion kieltäminen onkin viety äärimmilleen toimi-mattomissa pseudokäyttöesineissä, joissa ei ole käytön mahdollisuutta. Andy Martinin mielestä toimimattomiksi tehdyt käyttöesineet ovat fyysisesti etäällä katsojasta.⁴⁸ Mikä voisikaan olla käyttöesineessä sen luotaantyöntävämpää kuin se, ettei sitä voi käyttää. Käyttöön kelpaamaton "käyttöesine" etäännyttää käyttäjän itsestään eliminoimalla käytön mahdollisuuden.

Pseudokäyttöesineisiin on kritiikissä suhtauduttu ankarasti. On pelätty, että funktion kieltäminen on studiokeramiikan lajineva trendi - keino päästä taidegalleriaan. Asia ei liene näin yksiselitteinen. Pseudokäyttöesine on mielestäni teoreettisen pohdinnan konkreettinen toteutus, välivaihe etsittäessä vaikkapa kulhon kulhomaisuutta, tai paperipainon paperipainomaisuutta. Funktion perusolemus poistetaan, jotta sitä voitaisiin tarkastella tuoreemmasta näkökulmasta, ja jotta siinä voitaisiin nähdä uusia ilmaisullisia mahdollisuuksia.

Käyttökeramiikkaan keskittyvät keraamikot uskovat tänäänkin funktion tärkeyteen käyttöesineen olemusta määrittävänä. Käytännöllisyydessä nähdään työn oikeutus ja innoitus. Keraamikot tarttuvat puritaanis-pragmaattiseen ajatukseen kauneuden "sallittavuudesta" hyödyllisyyteen sovitettuna (ideaan käyttöesineen eettisestä paremmuudesta vaikkapa koriste-esineeseen nähden), sekä ideaan käyttöesineen kahtalaisesta luonteesta kauniina ja käytännöllisenä.⁴⁹

Merkittävää studiokeramiikan kannalta on, että sen nähdään saavan funktionaalisuutensa kautta olennaisimman piirteensä. Keraamikko Henry Pim kiteyttää, että funktion perustuva taide paljastaa luonteensa käytön yhteydessä.⁵⁰ Työ *ikään kuin täydellistyy* vasta käyttäjän käsissä. Esine ei ole pelkästään katsottava kohde, vaan *osallistuu toimintaan*, jossa sen luonne ja merkitykset avautuvat. Keraamikko Jane Hamlyn kertoo:

As far as I am concerned, *my pots are not complete until they are being used* [...]. The actual physical, sensual act of choosing a particular pot for a particular use is a way for the user to share in the creative experience.⁵¹

Keramiikkataidetta koskevan estetiikan ja teorian muodostuksen kannalta on antoisaa nähdä studiokeraaminen astia funktionaalisen taiteen tavoin toiminnallisena, vuorovaikutteisena ja tapahtumaluontoisena. Käyttäjällä on kontakti esineeseen inhimillisen toiminnan kautta, ja esine osallistuu osaltaan näihin toimintoihin. *Ihminen toimii aktiivisesti (ja esine passiivisemmin - ihmisen toiminnan kautta ja kohteena) erilaisten merkitysten koodaamisen, välittymisen ja dekoodaamisen tapahtumassa.*⁵²

3.2.4 Studiokeraaminen astia merkitysten kantajana

Nykyeramikkaa kommentoineet tutkijat, kriitikot ja keraamikot korostavat astian luonnetta erilaisia merkityksiä ylläpitävänä ja välittävänä.⁵³ Studiokeraamista astiaa koskevien pohdintojen pääsisältö onkin sen näkemyksen mukainen, jonka Lauri Olavi Routila antaa taideteoksesta merkityksen kantajana.⁵⁴ Astia ilmaisee muutakin, kuin astiaa funktionaalisenä esineenä, enemmän kuin muotoonsa muovatun kappaleen keraamista materiaalia. George Kokis kirjoittaa: "Every container ever made was intended to hold more than itself - whether that content be *beans or metaphor or both* [...]."⁵⁵ Siihen, että astia "ylittää" oman fyysisen olemuksensa ja huokuu läpi merkityksiä, perustuu työni näkemys studiokeraamisesta astiasta taiteena.

Ymmärtääksemme studiokeraamisen astian tavan olla merkitysten kantajana ajatellaan taidetta tapahtumaluontoisena prosessina. Taideteoksen tekeminen (merkitysten muodostaminen ja lataaminen), sen olemassaolo (merkitysten kantaminen) ja vastaanottaminen (merkitysten avautuminen ja tulkinta) on tapahtumallinen prosessi, jossa merkitykset kytkeytyvät monin tavoin ja monilla tasoilla toisiinsa.⁵⁶ Studiokeraamiselle astialle funktio - käytön mahdollisuutena - tarjoaa luonnollisen ja tutun kontekstin merkitysten välittymiselle ja avautumiselle. Funktio liittyy studiokeraamisen astian merkityksiin omana merkitysalueena, joka voi avata ja syventää esineen muita merkityksiä. Funktio tarjoaa merkityksille yhdenlaisen pelikentän, jolla mahdolliset merkitysten maailmat voivat aktualisoitua studiokeraamisen esineen hahmossa.⁵⁷

Idea astiasta merkitysten kantajana ja merkitysten välittymisestä erityisesti käyttötapahtuman yhteydessä tekee käyttöesineistä valmistavat keraamikot tietoisemmiksi työstään. (Keraamikot puhuvat usein arkitasolla käyttötapahtumasta esineen merkitysten välittymisen, "avautumisen" tai "syvenemisen" tapahtumana.) Monet heistä kokevatkin löytäneensä taiteelleen perustan. Henry Pim kirjoittaa:

In common with all usable objects, the pots are seen from different viewpoints. They vanish and reappear, they show themselves in part and then as a whole. In the business of handling and use, objects can communicate to us and this is the special language of craft [...].⁵⁸

Rituaalisuus ja intiimiys (henkilökohtainen suhde)

Keraamikko Gwyn Hanssen Pigott kirjoittaa:

Tableware [...] belongs to the daily, repeated, *intimate, comfortable, domestic rituals*. Milk poured, bread buttered. Food offered, care taken, time shared. [...] At best it nourishes, communicates, sustains, enriches, comforts. *It lifts our spirits, surprises, leaves us moved, changed, humanised.*⁵⁹

Arts and Crafts -liikkeen perusideaa oleja oli yhdistää taide ja arki esteettisesti tasokkaissa, huolella ja käsityönä valmistetuissa esineissä. Käyttöesineistä, joihin oli mutkatonta luoda henkilökohtainen kontakti kodin piirissä, tuli ideaalin konkretisoituma. Ne toivat lohtua harmaaseen arkeen, stimuloivat ihmisen kauneustajua ja kultivoivat hänen makuaan. Saman ideaalin mukaisesti käytön ja estetiikan yhdistävällä studiokeraamisella astialla nähdään olevan potentiaalia elävöittää niin pieniä arkisia, kuin suuria juhla-lisiakin tapahtumia. Keraamikko Harry Davis selittää astian kaksinaista *both and* -luonnetta käyttö- ja taide-esineenä:

The potters craft through the ages has had a special quality in that it performed *a double function*. It supplied a range of domestic and ceremonial pots essential to *the daily life* of ordinary people, and at its best it *enriched their common life on a spiritual plane* as well.⁶⁰

Ruoan ja juoman tarjoilu ja nauttiminen on tärkeä osa sosiaalista kanssakäymistä. Koska (studiokeraamiset) astiat ovat käyttöesineinä osallisina näissä tapahtumissa, ne voidaan kokea sosiaalista yhteyttä symboloivina ja lisäävinä. Studiokeraamiselta astialta (taideteoksena) ikään kuin odotetaan valmiutta kantaa merkityksiään ja olla mukana toiminnassa funktionaalisenä esineenä niin, että *itse toiminta ja tapahtuma merkityksellistyy.*⁶¹

Keraamikkojen kommentteissa työstään onkin luettavissa eräänlainen "Suuren Rituaalin" kaipuu, merkitysten nälkä, jonka nähdään heijastelevan nykyihmisen eksistentiaalista tarvetta luoda merkityksellistämällä läheinen suhde paitsi ihmisiin myös esineisiin, asioihin ja tapahtumiin.⁶² Samalla kun tavoitellaan erikoislaatuisuutta ja elämyksiä, halutaan liittyä historiaan ja vaalia perinnettä. Tässä tarpeessa kokea asioita kokonaisvaltaisemmin ja kiinnittää ne vahvemmin minän osaksi tutuille tapahtumille ja toiminnoille annetaan (lisä)merkityksiä tai ne pyritään näkemään syvällisemmin. Käyttäjä saattaa kokea esineen, johon hänellä on läheinen kosketus, itsestään projisoimiensa tai itse antamiensa *henkilökohtaisten* merkitysten kantajaksi. Esine saattaa kutsua syvällisempään mietiskelyyn, ja toimia eräänlaisena henkilökohtaisena meditatiivisena objektina.⁶³

Angus Suttie tulee osoittaneeksi keraamikko Sara Radstonen teoksia analysoidessaan syvällisesti ja runollisesti käyttöesineen potentiaalinen merkitysten kantajana arkisten tapahtumien keskellä:

It is like when we are faced with some tremendous episodes in life, such as birth, deprivation of freedom, or a death. Then we maybe attend to things as dull as placing a washed cup on a draining board with an uncommon appreciation of their specialness. Our awareness, at times, exceeds the moment. The humble can be grand - the common minutes of our lives can be extraordinary.⁶⁴

3.2.5 Käyttötapahtuma - merkitysten välittyminen

Studiokeraamisen astian vastaanotosta

Koska esineen olemus ja ydin täydentyy käyttäjän ja käytön kautta, saa käyttö vastaanottotapahtumana keskeisen roolin studiokeraamisen astian arvottamisessa ja sen merkitysten välittymisessä. Keramiikkaesineen merkitysten avautuminen vaatii käyttäjän aktiivista osallistumista ja halua syventyä tarkastelemaan esinettä. Tärkeä osa tässä tapahtumassa on visuaalisella ja taktiillisella viestinnällä.

Philip Rawsonin mukaan keramiikkaesine "puhuu" tekijältä käyttäjälle käden ja silmän välityksellä. Kontaktissa esineen kanssa välittyy tekijän (taiteellinen) idea.⁶⁵ Myös keraamikko Mike Thiedemanin mukaan keramiikkaesine on käytössä välittävän idean ruumiillistuma.⁶⁶ Thiedeman kuvaa:

When I use a MacKenzie mug, my response completes the dialogue begun by him [...]. I am enriched by our silent conversation. Shirley Jonhson's bowl speaks to me in a different voice [...]. My cabinets murmur; if I listen receptively, I hear *voices speaking of the human touch and spirit*.⁶⁷

Kuvataiteessa näköhavainto on ollut dominoiva suhteessa muihin aistimuksiin ja kosketusaistimus on luettu (antiikin taidehierarkian pohjalta) alempien aistimusten piiriin. Tänäpä tiedetään, että kosketusaistimukset eivät ole sen alkukantaisempia, kuin näköaistimuksetkaan: niillä on suora yhteys aivojen toimintaan ja ne ovat tärkeässä roolissa aistihavaintojen kokonaisuuksien muodostamisessa ja tulkinassa.⁶⁸ Sillä, miten eri aistihin perustuvat kokemukset yhdistyvät toisiinsa, on merkitystä studiokeraamista astiaa arvioitaessa, syntyöhän kontaktimme siihen monen aistin välityksellä. Voisi sanoa, että hyödyllisyys demonstroi ja vahvistaa käyttöesineen esteettisten laatujen havainnointia.

Keramiikkaesineissä muoto, väri, tekstuuri ja taktiiliset ominaisuudet rakentavat aistikokemusta. Esinettä tarkastellessamme kohdistuu näköhavaintomme sen muotoon ja pintaan. Pelkkä visuaalinen havainto voi jo herättää mielikuvia esineen pinnan luonteesta. Visuaalinen ja taktiilinen aistihavainto voivat yhdistyä ja täydentyä lähemmässä tarkastelussa ja ne voidaan kokea aistimusten synestesiana.⁶⁹

Astian rooli ruoan esillepanossa ja ruokailutapahtumassa liittää visuaalisen aistihavainnon läheisesti yhteen makuaistimusten kanssa. Tietyt värien ja muotojen yhdistelmät astioiden ja ruokien kesken voivatkin herättää ihastusta - ja ruokahalua. Esimerkiksi värien ja muotojen kontrastisuudella voi herättää kiinnostusta ja rikastaa kattauksen ilmettä.

Esineen käytön aikana aktivoituvat monet erilaiset taktiiliset tuntemukset, jotka voivat auttaa kontaktin syntymistä esineeseen. Funktionaalisen keramiikkaesineen kokoa, painoa, muotoa, rakennetta ja tekstuuria arvoidaan ja tarkastellaan esinettä koskettelemalla ja pitelemällä. Taktiilisia ominaisuuksia aistimalla ja arvioimalla voidaan arvioida mm. massan epätasaisuutta tai tasaisuutta, tiiviyyttä tai huokoisuutta, lämpöisyyttä tai viileyttä käden pinnalla.⁷⁰

Keraamikko Wayne Higby painottaa kosketushavaintoa vastaanottotapah-
tumassa. Highbyn mukaan "käsi on instrumentti, jonka kautta välittyy
suora aistimuksellinen tunne."⁷¹ Philip Rawsonin mukaan muistiimme
on varastoitunut "kosketusmielikuvia". Esineiden taktiiliset ominaisuudet
voivat muistuttaa meitä aiemmista taktiilisista kokemuksistamme (jotka
liittyvät erilaisiin pintoihin ja muotoihin) sekä rikastaa kosketusaistimus-
ten varastoamme synnyttämällä uusia mielikuvia.⁷² Reaktioillamme, jotka
liittyvät taktiilisiin mielikuviin, voi olla laaja ja vivahteikas psykologinen
sisältö.

Keraaminen astia on myös kuuloaistilla aistittava. Ruokaillessamme ruo-
kailuvälineet synnyttävät erilaisia ääniä esineiden pinnoilla. Ajatellaanpa
vaikka ääntä, joka syntyy kun sekoitamme lusikalla kahvia kupissa. Assosi-
aatio saattaa olla kotoinen ja kahvinjuontihetkeen kutsuva. Saatamme
myös - itämaisen keramiikantuntijan tapaan - napauttaa astian kylkeen
kuullaksemme sen soinnin. Esineen äänellä tai soinnilla voidaan arvioida
mm. sen massan tasaisuutta ja tiiviyyttä. Mitä tiiviimmäksi massa on muut-
tunut poltossa, sitä kirkkaampi, selkeämpi ja pitempi sointi on. Särkynyt
esineen sointi on yleensä vaimea, lyhyt ja särähtävä. Kaikki esineet eivät
muutenkaan suoranaisesti "soi" (mm. rakenteellisista syistä). Tavallisinta
sointi on avoimille ja säännöllisille muodoille, kuten kulhoille tai maljoil-
le. Sointiä voi pitää toivottavana estettisenä kriteerinä arvioitaessa keräily-
esineitä, kuten posliinia.

Käyttökokemuksen psykologiasta

Käytön miellyttävyys (tai epämiellyttävyys) on fyysisen toimivuuden ohella
tärkeä psykologinen puoli käyttöesineissä. Ne ovat toisiaan vahvistavia
ominaisuuksia. Hyvin toimiva esine koetaan miellyttäväksi ja miellyttävän
esineen suhteen ollaan taipuvaisia sietämään (tiettyyn rajaan asti) käyttöön
liittyviä teknisiä puutteita.

Sandy Brown kertoo:

[...] I have always loved the pleasure which comes from handling them
[pots] and eating from them. It's a way of continually appreciating
them; they combine differently with different foods, and lift the spirits
in a changing way. The whole process involved in using pots is a
living one. They need to be fed, bathed and dried. Stoked and handled
and dispalyed.⁷³

Ajatukset ja aistit aktivoiva käyttöesine voi olla nautinto käyttää. Se palkitsee ihmisen hänen toimintansa yhteydessä fyysisesti ja henkisesti. Juuri *tämä käyttäjä* on tässä tilanteessa tähän esineeseen nähden, ja *tämä esine* on juuri nyt *tällä tavalla* mukana *tässä tilanteessa*. Seuraava kerta on samanlainen - tai erilainen - riippuen tilanteesta, kokemuksestamme ja suhteestamme esineeseen. (Esineen toimintakenttää voi ajatella joustavana ja laajana mahdollisuuksien pelitilana.) Funktionaalinen esine voi käsiteltäessä herättää mielikuvia, joiden sisältö saattaa olla monivivahteinen tunteiden ja aistimusten kombinaatio. Esine voi synnyttää myös aistimuksia ja mielikuvia, jotka yltyvät käsillä olevan hetken ylitse. Esineiden kautta syntyvillä mieli- ja muistikuvilla (esineisiin liittyvistä tapahtumista ja henkilöistä) saattaa olla ihmiselle huomattava psykologinen merkitys.⁷⁴

Intiimiyden ja kommunikatiivisuuden pohjalta käsin tehtyjä esineitä onkin tulkittu erilaisista tunnetta, eläytymistä ja personifikaatiota painottavista psykologisista tulkintamalleista käsin. Ne paljastavat, että suhdettamme käyttöesineisiin konstituivat psykologiset tarpeet siinä missä fyysisetkin. Ne painottavat ihmisen ja esineen välistä suhdetta, suhteen prosessiutta, sekä esineiden merkitystä ihmisen psykologisen ympäristön luomisessa. Funktionaaliseen taiteeseen sovitettuina monet malleista jäävät puolitiehen, eivätkä käy sellaisenaan yhteen näkemykseen taiteesta tietoon perustuvana, aktiivisena merkitysten lataamisen (koodaamisen), kantamisen ja välittämisen, sekä purkamisen (dekoodaamisen) tapahtumana. Tämä johtuu niiden korostuneesta subjektiivisuudesta ja affektiivisuudesta.⁷⁵

4 KÄSITYÖLLINEN VALMISTUS STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ILMAISUSSA

4.1 KÄSITYÖ JA KÄSITYÖLLINEN TOIMINTA

Käsityö (vs. konetyö) ja käsityöllinen toiminta (vs. teollinen toiminta) on tapa tuottaa erilaisia esineitä. Käsityöllä tarkoitetaan käsin tekemistä toimintana ja tämän toiminnan tuotoksia. Työ tehdään kokonaan käsin tai käyttäen apuna käsin hallittavissa olevia työkaluja ja koneita.

Käsityöllisen toiminnan kokonaisuuteen kuuluu eri alueita, kuten toiminnan suunnittelua ja mielikuvien luomista, työhön ja sen kohteeseen liittyvien arvojen ja toimintojen pohdintaa, valmistusvaiheen prosessointia ja tulosten arviointia. Käsityön tekijä käyttää tietojaan ja taitojaan omista persoonallisista valmiuksistaan ja lähtökohdistaan. Tekijä toteuttaa ideoitaan joko soveltamalla entuudestaan tuttuja ratkaisuja tai luomalla uusia ratkaisuja. Käsityöllinen valmistus etenee tuote kerrallaan tai pienissä sarjoissa. Tekijä arvioi ja ohjaa itse työprosessia.

Käsityötä ja sen tuotoksia tarkastellaan ja arvotetaan yhteiskunnassa taloudellisten ja sosio-kulttuuristen tekijöiden perusteella. Käsityöllinen toiminta on sidoksissa kulttuurin arvoihin, traditioon ja visuaalisiin ilmaisutapoihin.⁷⁶

Useissa sinänsä ansiokkaissa pohdinnoissa, jotka koskevat käsityönä valmistettua keramiikkaa, funktio ja käsityö liitetään toisiinsa liian tiiviisti.⁷⁷ Unohdetaan, että funktionaalisuus ei ole käsityön määre, eikä käsityö funktionaalisuuden määre. Funktio ei sanele sitä, mikä on käsityötä, vaan se, miten esine tuotetaan. Funktio on osa käsityön ongelmakenttää.

Paul Greenhalghin mukaan modernismiin nojaava taidehistoria ja design-historia on antanut konetuotannon ja siihen perustuvan estetiikan määrittää modernin ajan käsityö kohdistamalla huomio siihen, mitä se ei ole. Käsityötä on pidetty harvojen ja eristyneiden piirien tuotantotapana, jota käytetään moraalisisista syistä. Käsityö nähdään teknologian vastustamisena, sen toimialueeksi on määritetty "Utopia" ja sen kuluttajiksi liberaalit porvarilliset ryhmät.⁷⁸ Näistä lähtökohdista käsityön on tavallaan ollut pakko löytää jokin funktion ylittävä oikeutus olemassaololleen. Se on löytynyt nk. puhtaan taiteen alueelta: taide-esinettä ei ole voitu sivuuttaa koriste- tai käyttöesineenä.

Post-modernismi on merkinnyt paluuta käsityön, funktion ja koristeellisuuden uuteen arvostukseen. Myös tutut kuvataiteen lajit kuvanveisto ja maalaustaide ovat nykyperspektiivistä nähtynä mitä suurimmassa määrin käsityötä (käsillä tehtyä työtä). Tänä päivänä käsityössä on pitkälti kysymys sen sopeutumisesta jälkitekolliseen tietoyhteiskuntaan inhimillisenä toimintana ja arvojen muodostelmana.

4.2 PERINNEKÄSITYÖ JA STUDIOKERAMIikka

4.2.1 Perinnekäsityö

Perinnekäsityö on ollut käyttö- ja koriste-esineiden valmistusta, joten se on liittynyt tuotantomuotona tiiviisti funktioon. Se on ollut myös sidoksissa käytettävissä oleviin materiaaleihin ja työprosesseihin, sekä tiettyjen esine-tyyppien temaattiseen toistoon.

Spiro Kostofin mukaan esiteollisessa historiassa artefaktilla oli perustavanlainen ensisijaisuus, jonka ansiosta se saattoi määrätä fyysistä kulttuuria. Esine tuli ensin vaati- olemassaololleen suojaa. (Kostof toteaa, että esimerkiksi uskonnollisen rakennuksen alkujuurena on usein ollut jokin pieni uskonnolliselle yhteisölle tärkeä esine, jonka ympärille on rakennettu ylellinen suoja.) Esineet järjestivät yhteiskuntaelämää; ne olivat sosiaalisen statuksen ja sivilisaation merkkejä.⁷⁹

Kostofin mukaan perinnekäsityö oli toimintana erikoistunutta ja huolellista. Työskentely oli prosessimaista uurastusta, tuote ennaltasuunniteltu ja tarkoituksellinen. Käsityöläinen piti itseään osana pitkää traditiota ja arvosti toisen käsityöläisen työtä. Työssä oli kurinalaisuutta, soveltamista, sekä oman alan syvää tuntemusta. Artefakti ei ollut pelkästään itseilmaisun väline; käsityöllä oli sosiaalinen (usein hyöty-) tarkoitus. Monimutkaisen ja yksinkertaisen (ylellisen ja vaatimattoman) ilmaisun välillä oli periaatteellinen dualismi. Arvokkaita materiaaleja työstettiin aikaavievästi ja taidokkaasti, arkisempia materiaaleja (kuten puu ja savi) vaatimattomammin. Materiaaliuskollisuuden fanatismia ei kuitenkaan ollut. Materiaalien "epäsopiva" yhdistely katsottiin osoitukseksi käsityöläisen taidoista. Esiteollisen ajan käsityöläiselle ei myöskään ollut erikoista, että hän teki työtä käsillään - se oli itsestäänselvyys. Hän turvautuikin mielellään apuneuvoihin säästääkseen voimiaan.⁸⁰

Edellä luetelluilla tekijöillä ei Kostofin mukaan juuri enää ole painoarvoa. Uudistunut, koneistettu esinetuotanto ja modernismi tasa-arvoisti esineiden sosiaalista jakaumaa ja luonnetta. Koriste tuli luonteeltaan satunnaisiksi, lisättäväksi ja kopioitavaksi. Keinotekkoisten materiaalien tultua alettiin huolestua, käsiteltiinkö tuttuja luonnonmateriaaleja rehellisesti. Teollisuustuotannon vastapainona alettiin käsinvalmistettuihin esineisiin kiinnittää erityistä huomiota - niissä nähtiin arjen järkevän estetiikan

mahdollisuus. Liukuhihnatuotteen vaihtoehtona käsintehty esine sai uuden ansion, koska siinä näkyi todisteet käsityöllisestä tekoprosessista. Käsien työstämisen karkeus ja epätäydellisyys alkoivat merkitä vapautta työssä. Merkittävin muutos Kostofin mukaan kuitenkin oli, että esineet menettivät rituaalisen identiteettinsä. Niillä ei ollut yhtä vahvaa sosiaalista symbolisuutta, kuin ennenkin.⁸¹

Käsityö siis muuttui tarve-esinetuotannosta persoonallisten ja taiteellisten esineiden tuotannoksi. Etsiessään uudenlaista relevanssia ja toimitilaa käsityö hakeutui entistä läheisemmin kaunotaiteiden pariin. Tämä oli alkusäys myös studiokeramiikan synnylle.

Näkemyksemme käsityöstä taiteena perustuu pitkälti Arts and Crafts -liikkeen ajatuksille, joihin nojaten käsityöaloja on myös idealisoitu. Keramiikassa käsityöläisyyden mystifiointia on edistänyt myös itämainen käsityöläisyysihanne. Siinä, missä Ruskin ja Morris pitivät käsityöllistä valmistusta moraalisesti ja esteettisesti ylivoimaisena, ovat myöhemmät pohdinnat painottaneet käsityöllisen ja koneistetun valmistuksen eroavaisuutta ja niiden molempien omalaatuista estetiikkaa.

4.2.2 Studiokeraamisen astian suhde perinteeseen

Keramiikkaa pidetään käsityön ja oman alansa perinteeseen juurtuneena, jopa niin pitkälle, että sen ajatellaan olevan mahdotonta irroittautua niistä.⁸² Funktioon pohjaava tuotanto sitookin työn hyötyesineiden pitkään traditioon. Funktionaalisten keramiikkaesineiden muodot ovat mitä todennäköisimmin jo keksityt, mitään täysin uutta (ja silti toimivaa) on vaikea saavuttaa. Tämä vaatisi tuekseen alan teknisen uudistuksen, joka olisi selvä edistysaskel ja sellaisena myös laajalti sovellettavissa. Myös materiaalit ja valmistustavat ovat muuttuneet ajan saatossa kovin vähän.

Kuvataiteessa on ollut taipumus nähdä traditio kehitystä ehkäisevänä, kun taas käsityöalojen, kuten studiokeramiikan, suhde traditioon on läheinen: sen voimavaroista ammentava ja sitä uudistava. Taidekäsityölle perinne ei ole rajoittuneisuutta - kuten Bruce Metcalf ilmaisee "se ei ole ankkuri, vaan peräsin."⁸³ Keraamikko Anne Hironnelle kertoo suhteestaan perinteeseen:

Because I rely on the vessel as my core metaphor, I rely on tradition. I see my pieces as a personal restatement of a very old statement, as a

*visual thread between the past and the future as I eke out meaning in the present.*⁸⁴

Länsimaisen studiodikeramiikan estetiikkaa on ohjannut sen oman savenvalutradition lisäksi Kaukoidän perinnekeramiikka savenvalajamestareineen. Näillä on ollut merkitystä etenkin studiokeraamikon ihanteen leviämässä. Studiokeramiikan varhaisimpia idän estetiikan "sanansaattajia" länessä olivat Bernard Leach, Shoji Hamada ja Rosanjin. Käsiyötraditioiden elvytys koki keramiikassa nousun 1970-luvulta lähtien. Vanhojen traditioiden elvyttäminen on ollut lähinnä materiaalien ja tekniikoiden käyttöönottoa ja uusintamista. Historiallisia viittauksia, ideoiden ja tyylien imitointia ja soveltamista on etenkin viime aikoina käytetty eräänlaisina huomionosoituksina tuttujen ja vieraampienkin kulttuurien keraamiselle muoto- ja koristeluperinteelle.

Keskusteluun keramiikan idän ja lännen erilaisista perinteistä liittyy ajatus yksilöllisen ja yksilön ylittävän (kollektiivisen) ilmaisun välisestä kuilusta.⁸⁵ Se on ammentanut ainesta yleisemmästä idän ja lännen kulttuurien vastakkainasettelusta: yhtäällä on lännen yksilöllisyyttä ja uutuutta, toisaalla idän yhteisöllisyyttä ja perinteen jatkuvuutta suosiva kulttuuri esteettis-filosofine ideoineen.⁸⁶ Keramiikan estetiikassa mm. Bernard Leach ja Soetsu Yanagi ovat tuoneet esille tätä erottelua. Soetsu Yanagi oli taipuvainen pitämään itsetarkoituksellista yksilöllisyyspyrkimystä länsimaisen taiteen vaivana. Tämä heijastuu mm. Yanagin *The Unknown Craftsman* -teoksen (1989) luvuissa "The Way of Craftmanship" sekä "The Buddhist Idea of Beauty". Viimeksimainitussa luvussa Yanagi toivoo lännen ja idän estetiikan erilaisuuden tulkitsemista ja yhdistämistä toisiaan tasapainottaviksi, universaaliksi ja harmonisen kokonaisuuden osiksi.

On ehkä tarpeen nähdä tietty vastakkaisuuksia ja eroja erilaisten kulttuurien keraamisessa perinteessä. Mitä lähemmäksi nykypäivää tullaan, on hyvä pohtia niiden todenmukaisuutta, sekä sitä, missä määrin mikään traditio voi selvitä koskemattomana. Tänä päivänä taidekeramiikassa etsitään yhteyttä erilaisiin (omiin ja vieraisiin) traditioihin ja luodaan tilaa yksilöllisille tulkinnoille.

Esimerkiksi japanilaiskeraamikot Tatsuzo Shimaoka ja Shiro Tsujimura suhtautuvat traditioon viitekehyksenä, josta persoonallinen ilmaisutapa syntyy.⁸⁷ Myös tradition puolustaja Yanagille se oli mestarin merkki.

Yksittäisen taiteilijan työn suuruus oli siinä, että hän *ylittää persoonallisuutensa*, jolloin yksilöllisyys ei häiritse: "Esine loistaa, ei sen tekijä."⁸⁸ Tekijä osaa periaatteet niin hyvin, että voi rikkoa niitä luodakseen jotakin omaperäisempää ja merkittävämpää, kuin tradition piirissä olisi mahdollista. Yanagin mukaan yksilöllinen taiteilijäkäsityöläinen osoittaa tietä tulevalle traditiolle. Hänen työnsä saa arvon siitä syntyvän tradition kautta.⁸⁹ Yksilön työn arvo on uusien ideoiden antaminen yhteisön traditiolle.

4.3 KÄSITYÖLLISEN TOIMINNAN JA KÄSITYÖTUOTTEEN ARVOT

Käsin tehdyt esineet eivät kilpaile teollisesti valmistettujen esineiden kanssa kappalemäärällään ja hinnallaan. Käsityöllisin menetelmin valmistetuilla esineillä on kuitenkin piirteitä, joita teollisesti valmistetulla esineillä ei ole, tärkeimpinä niistä käsin työstämisen jälki ja visuaalisen ilmeen vaihtelevuus.

Käsityön ja sen tuotteiden katsotaan edustavan oppositioestetikkaa: anti-teknologista, epätieteellistä ja epäedistysellistä maailmankuvaa ja korostavan humanistisia, nk. pehmeitä arvoja.⁹⁰ Pintapuolisesti arvioituna käsityötä voikin erehtyä pitämään idealismina ja nostalgiana. Anti-teknologisuus -väite pohjaa siihen, että käsityö käyttää vanhoja menetelmiä sekä siihen, että käsityötä on käytetty kritiikkissä kone-estetiikkaa ja konetutannosta seuranneita yhteiskunnallisia epäkohtia vastaan. Epätieteellisyys -väite perustellaan yleensä sillä, ettei käsityö tuota suuria edistysaskelia, ja sillä, että käsityölle on ominaista intuitiivisuus, maanläheisyys sekä käytännöllisyys enemmän kuin rationaalisuus ja teoreettisuus. Oletus käsityön epäedistysellisyydestä nojaa osaltaan kahteen edelliseen perusteluun, taidekäsityöstä on myös sanottu, ettei se kykene avant-gardismiin.⁹¹

Väitteet voivat pitää sisällään totuuden siemenen, mutta yksikään niistä ei ole kiistaton. Ne kuvastavatkin käsityöntutkijoiden mukaan lähinnä modernismin ajan ja ajattelutavan dogmaattista kantaa. Koska väitteet koskevat myös studiokeramiikkaa ja sen hahmottamista taiteena, on hyvä pysähtyä pohtimaan (taide)käsityön luonteenpiirteitä.

4.3.1 Käsityö kollektiivisena tuotantotapana

Käsityön yhteisöllisyys ilmenee konkreettisella tasolla funktionaalisen käsityötuotteen hyödyllisyydessä, kyvyssä palvella.⁹² Kun esine valmistetaan yhteisön palvelukseen, sitä sitovat (kuten tarvepohjaisessa suunnittelussa yleensä) kriteerit, jotka eivät voi olla sattumanvaraisia. Lisäksi erilaiset sosiaaliset ja taloudelliset tekijät vaikuttavat käsityön tuotantoon. Käsityöläinen on taiteilijanakin "sosiaalinen olento", jonka toiminta tapahtuu yhteisössä, toimipa hän sen arvojen ja rakenteiden puolesta tai niitä vastaan. Nykypäivänä taidekäsityö toimintana muistuttaakin yhä enemmän taiteen toimintaa; sillä on oma tuottamisen, vastaanoton (ja kulutuksen) struktuurinsa.

Kysymys mielekkäästä työstä

Käsityöläisyys on nähty teollistumisesta lähtien oppositionalisena elämäntapana, joka on vaihtoehtoinen koneellisen tuotannon organisaatiolle. Tänäkin päivänä käsityön nähdään edustavan kritiikkiä sosiaalisiin oloihin ja siitä etsitään mallia esinetuotannon rakennetta ja työtä koskevien ongelmien ratkaisuun.⁹³ Modernisaation kritiikissä on otettu toistuvasti esille sosialistiseen työkäsitykseen liittyvä ajatuskuvio, jonka mukaisesti konetyö väistämättä orjuuttaa työntekijän, ja että siitä seuraa sosiaalinen vieraantuminen.⁹⁴ Tähän tukeutuen käsityöläisen nähdään omalla toiminnallaan "vastustavan" huonoja työ- ja tuotannon oloja eräänlaisena yhden miehen protestina. Hän luo (erillään konetuotannon organisaatiosta) oman pienyksikön, jossa kantaa henkilökohtaisesti vastuun työstään. Hän on oman työnsä herra.

Arts and Crafts-liike arvosteli hyvään elämään tähtäävän sosialisminsa pohjalta teollisuustuotannon oloja. John Ruskinille ja William Morrisille käsityö oli sosiaalisen kritiikin äänitorvi, joka kokonaisvaltaisuudellaan tasapainotti teollisen valmistuksen tuomia epäkohtia. John Ruskin uskoi Karl Marxin tapaan, että työn jako pienempiin vaiheisiin vieraannuttaa työntekijän omasta luonnostaan ja tuhoaa työn ilon. Työstä vieraantumisesta seurasi sosiaalinen kurjuus: ihminen ei voinut kunnioittaa sitä mitä tekee, eikä tuntenut tekemästään iloa. Kurjuudesta seurasi puolestaan elämän laadun köyhtyminen. Ruskinille tällainen asiointila oli moraalinen vääräys, sillä hän uskoi vakaasti, että ihmisen perusolemukseen kuului nauttia toiminnastaan (työstään).⁹⁵

Vaikka raadanta vei Ruskinin mukaan ihmisistä elämänvoiman hän kuitenkin vastusti koneita, jotka olisivat voineet helpottaa ruumiillista työtaakkaa. Ruskinin mielestä koneet tekivät ihmisistä mekaanisia (ja siten epäinhimillisiä) ja estivät persoonallisen kosketuksen työhön. Persoonallista kosketusta hän taas piti ratkaisevana taiteelle.⁹⁶ Ruskinin antamien käsityön periaatteiden taustalta kuului väkevä teollisuuden estetiikan arvostelu. Niissä hän määrittelee, mitä käsityön ei (konetuotannon anti-teesinä) tulisi olla.⁹⁷

William Morris oli yhtä mieltä Ruskinin kanssa, että konetyö vie ilon ja mielen työstä ja jättää vain vähän tilaa taiteelle.⁹⁸ Morris ei kuitenkaan uskonut, että tekniikka on ihmisestä erillinen voima. Hän ymmärsi, että konetyö ei sinänsä orjuuta, vaan sen organisointi työntekijää riistäväksi. Työn jako pieniin osiin, työn merkityksettömyys (tarpeettomuus), työn teettäminen halvalla, isot tehtaot, vuorotyö, nopea työtahti, levon puute ja mekaaninen toisto tekivät työn sietämättömäksi.⁹⁹ Morris hyväksyi koneet vapauttamaan ihmisen raadannasta, mutta muistutti, että tämän tulee voida hallita niitä. Hän näki ihmisen kannalta ihanteelliseksi työn, jossa koneet olivat lähinnä apuvälineitä, jolloin työntekijä voisi omin käsin osallistua esineen valmistamiseen.¹⁰⁰

Morris uskoi, että ideaaliyhteiskunnassa ihmiset pitäisivät käsityötä konetyötä parempana itseilmaisun keinona. *Todellinen käsityöläisyys* olisi mahdollista yhteisöissä, joissa tekijä ja käyttäjä tukevat ja ymmärtävät toisiaan. Tällöin työläisestä voisi tulla jälleen - keskiajan ideaalin mukaisesti - taiteilija ja työssään tyytyväinen "vapaa työmies".¹⁰¹ Sosialismissaan maltillisena Morris ymmärsi, että tie muutokseen olisi hidas, ja että sen perustalla oli yleisön makukasvatus sekä tietoisuuden lisääminen.

Siinä, että ihminen käyttää kehoaan kokonaisvaltaisesti työssä, piili ihmisyiden ja itsensä ilmaisemisen peruslähtökohta, jonka Ruskin ja Morris näkivät toteutuvan käsityössä. Käsityö itseohjautuvana, palkitsevana ja prosessimaisena opetti tekijälleen työnteon arvostusta sekä ihmis- ja itsetuntemusta. Tätä kautta se myös kasvatti eettiseksi yhteisön jäseneksi.

Käsityöprosessin jakamattomuus

Arts and Crafts teoreetikot näkivät arvon käsityön itseohjautuvuudessa ja jakamattomuudessa. Myös Bauhaus-koulussa käsityö prosessina opetti kokonaisvaltaista suunnittelua. Walter Gropius halusi poistaa sosiaalisen

ja toiminnallisen eron taiteilijan ja käsityöläisen väliltä, minkä hän myös toi esille Bauhausin perustamisjulistuksessa.¹⁰²

Taidetta (luovaa innovatiivisuutta) ei voitu Gropiuksen mukaan opettaa, kun taas käsityötä (taitoa) voitiin. Taiteilija on enemmän, kuin pelkän tekniikan hallitseva käsityöläinen, mutta hän ei kuitenkaan ole taiteilija ilman käsityötaitoa. Käsityö oli opetuksessa mukana taidekoulutuksen metodina, ei niinkään käsityön itsensä edistämisen vuoksi. Se oli hyvä tapa oppia materiaaleista ja työprosesseista, kunhan suunnittelun lopputulos oli toteutettavissa koneiden avulla.¹⁰³

Koulutus tuottaisi "uudenlaisen käsityöläisen" - teollisuusmuotoilijan, joka hallitsisi suunnittelun taiteellisen ja teknisen puolen. Hän tuntisi henkilökohtaisesti (kuten perinteinen käsityöläinen) eri valmistusvaiheet, vaikka tulisikin käyttämään työn toteuttamiseksi koneita ja suunnittelemaan massatuotannolle. Teollisuusmuotoilijan työpanos olisi ehjä kokonaisuus, jossa ei tarvitsisi luopua työn tarkoituksenmukaisuudesta eikä estetiikasta.¹⁰⁴ Paluu käsityöhön oli Bauhausissa paluuta (käsityöllisen) työprosessin jakamattomuuteen, joka otettiin suunnittelun malliksi.

Käsityön demokraattisuus

Käsityötuotteita pidetään tuttuudessaan ja arkisuudessaan helpostilähestytävänä. Käsityö onkin nähty "elitistisen" taiteen vastapainona. William Morris hyökkäsi aikansa taiteen elitismiä vastaan puhuessaan käsityön puolesta. Taiteilijasta oli tullut palvottu, omaan maailmaansa vetäytynyt olento, joka oli irti tavallisten ihmisten elämäntodellisuudesta. Tällaisella taiteella ei ollut kosketusta tosielämään, vaan se oli vain harvojen tyhjän-aikaista huvia.¹⁰⁵

Morris katsoi, että käsityö taiteena oli demokraattista: kaikkien ymmärrettävissä ja saatavilla. Käsityötuotteet olivat (toisella tapaa kuin salonkien taide) käden ulottuvilla ja läsnä arkipäivässä, ne olivat jokaiselle kokemuspieristä tuttuja. Niillä oli todellista merkitystä, koska niillä oli potentiaalia tuoda kauneutta ja lohtua arkeen.¹⁰⁶ Käsityö sopikin tasa-arvoisena, monien taiteena tai "kansan taiteena" osaksi Morrisin toivomaa, laajempaa yhteiskunnallista uudistusta.¹⁰⁷

Morrisin idea käsityön demokraattisuudesta ei kuitenkaan toteutunut Arts and Crafts-liikkeen piirissä tuotetuissa esineissä niin, että ne olisivat olleet

kaikkien saatavilla. (Tapana on huomauttaa Morrisin oman yrityksen tuotteiden elitistisyydestä.) Art and Crafts -tuotteiden elitismi oli ymmärrettävää ja osittain jopa väistämätöntä, olihan vuosisadan vaihteen makukasvatuksessa kyse yhteiskunnan sivistyneistön ja ylemmän luokan piiristä lähteistä ja myös siellä enimmäkseen vaikuttaneista esteettis-moraalisista ihanteista. Itsepintainen ideaali on kuitenkin osoittanut kestäväyytensä. Se on toistamiseen uusiutunut ja muokkautunut taiteessa ja muotoilussa vallalla olevien teorioiden yhteyteen sopivaksi.¹⁰⁸

Käsityöllä on myös aina ollut oma eksklusiivinen alueensa, joka on palvelut yhteisöjen valtaapitäviä, ja joka on tuotettu etupäässä vallan ja varallisuuden symboliksi. Kyseiset *high craft*- tai *high design*-tavarat ovat tänäänkin vain harvojen saatavilla. Eksklusiivinen erikoiskäsityö ei ole sama asia, kuin taidekäsityö. Sillä ei välttämättä ole taiteellista arvoa tai merkityksiä, eikä niitä siltä välttämättä odotetakaan. Kyse on enemmän statuksen, rahan ja omistuksen osoittimena toimimisesta.¹⁰⁹ Eksklusiivisen käsityöesineen olemus on siis jo peruslähtökohdiltaan erilainen, kuin tässä puheena olevan taidekäsityön. *High craft* -ilmiö ei juuri ole koskettanut käsityöllistä keramiikkaa, osittain siksi, että keramiikan materiaaleissa itsessään ei ole arvolatausta, koska se ei ole materiaalina arvokasta.

4.3.2 Käsityöläisyys vapauden vertauskuvana

Itseohjautuvuus ja palkitsevuus

Ruskinin ja Morrisin ajatus käsin tehdystä työstä todellisena, *ilolla tehtynä työnä*¹¹⁰ pohjasi keskiaikaisen taiteen ihailuun. Keskiajalla taidetta ei varsinaisesti jaoteltu, vaan periaatteessa kaikki taide oli käsityötä. Työssä oli tiettyä vapautta: käsityöläinen oli oman ammattinsa taitaja sekä oman itsensä herra - hän ilmensi työssään taitoaan ja luomisvoimaansa. Koska käsityöläinen oli vastuussa koko valmistusprosessista, oli työssä myös luonnollista vaihtelua ja monipuolisuutta.

Ajatus käsityöläisyydestä inhimillisen vapauden todellistumana levisi Arts and Crafts -liikkeen siivittämänä. Itsenäinen ja palkitseva käsityöläisyys on säilyttänyt vakuuttavuutensa elämäntavan ja työn ihanteena, vaikka sen lupaama vapaus toteutuisikin vain tiettyyn rajaan asti. Omaehtoisenkin käsityön hohto saattaa himmentyä huonojen fyysisten työolojen, liiallisen rutiinin tai kovan työpaineen alla.

Käsityön prosessille (suunnittelu - toteutus - arviointi) nähdään luonteenomaisena itseohjautuvuus ja reflektointi.¹¹¹ Käsityöllä *työnä* on merkitys tekijälle. Se koetaan miellyttäväksi, järkeväksi ja perustelluksi tekemisen itsensä vuoksi. Työ on mielenkiintoista ja vaihtelevaa, siihen voi uppoutua, "kadottaa itsensä".¹¹² Mitä itsenäisempää työ on, sitä helpommin siihen voi uppoutua. Kun tekijä saa toteuttaa itseään ja käyttää taitojaan, myös vähemmän luovuutta vaativasta rutiinityöstä tulee helpommin kestävä. Rutiinityön (mm. esivalmistelu- ja viimeistelytyö) kannalta työhön uppoutuminen ja työn palkitsevuus ovat työtä eteenpäin vieviä voimia. Työ kantaa itseään ja tekijäänsä vaikeiden ja jopa puuduttavien vaiheiden yli. Työ palkitsee tekijäänsä ("työ tekijäänsä kiittää") ja tekijä tuntee työssään (osaamisen ja onnistumisen) iloa.¹¹³

Työhön uppoutumisessa on intuitiivinen vire, joka on halutessa helppo tulkita epäanalyttiseksi ja epä-älylliseksi. Kuvataanhan työhön antautumista usein ilmaisuilla "työ tulee itsestään", tai "työ tekee itsensä". Mielikuva materiaaliensa ja työprosessin mukansa tempaamasta ksityöläisestä on erilainen, kuin mielikuva taiteilijasta kekesijänerona, joka hallitsee materiaalinsa ja tekniikan, kontrolloi niitä. Jälkimmäisessä kuvauksessa taiteilijan "mieli hallitsee ainesta".

Uskomus käsityön intuitiivisuudesta sopii kuitenkin yhteen taiteellisen inspiraation myytin kanssa. Sen mukaisesti taiteilija uppoutuu luomistehävänsä niin kokonaisvaltaisesti, että antautuu materiaalinsa ja tekniikan vietäväksi, jolloin "aines hallitsee mieltä". Tämä ajatus on taustalla käsityön (kuten taiteenkin) mystifioinnissa.¹¹⁴ Työhön uppoutuminen (ja työn itseohjautuvuus) voi myös sulkea tekijän itseensä ja eristää muusta ympäristöstä.¹¹⁵ Jälleen meitä vaanii stereotypia: täysin työlleen omistautuneen ja maailmasta vetäytyneen erakkotaiteilijan kuva.

Työhön uppoutuminen voidaan nähdä neutraalilta perustalta tehtävänä olevalle työlle omistautuneisuutena ja työhön keskittymisenä. Tekijä sulkee asiaankuulumattomat seikat työnsä ulkopuolelle. Tämä on etenkin käyttöesineiden toimivuuden ja turvallisuuden kannalta tärkeää, mutta myös esineisiin laadullista lisäarvoa tuova asia. Se on merkki siitä, että tekijä valmistaa esineensä huolella, käyttäjää kunnioittaen: hänen tarpeitaan ja toiveitaan ajatellen.¹¹⁶

4.3.3 Käsityö suojautumiskeinona

Käsityötä on pidetty epäanarkistisena ja kritiikittömänä siinä, että se suhtautuu elämään, maailmaan ja vallitsevaan tilaan yhteisössä (tilanteen rajoissa) myönteisesti. Keraamikko Paulus Behrenson huomauttaa, että käsityötä tehdessään ihminen on luova, läsnä nykyhetkessä ja elämässä.¹¹⁷ Voidaan sanoa, että käsityö luo olemassaolevien edellytysten pohjalta myönteistä "selviytymismentaliteettia".

Käsityö voi tarjota ihmiselle vaihtoehtoisia näkökulmia ja arvoja ja auttaa häntä kokemaan pysyvyyttä ympärillään teknologia-orientoituneessa, nopeasti muuttuvassa, medioiden "kutistamassa ja sirpaloimassa" maailmassa.¹¹⁸ Käsityö voi lujittaa ihmisen itsetuntemusta ja hänen minäkäsitystään vastatessaan hänen tarpeeseensa toteuttaa itseään ja saada aikaan käsillään jotain konkreettista, hyödyllistä ja kaunista.

Käsin tekemisestä etsitään itsensä ilmaisemisen ja kehittämisen kanavaa. Siitä haetaan myös kehollista, älyn ja ruumiin yhdistävää työn kokemusta¹¹⁹ vastapainona pitkälle koneistetulle tai (tietokone)ohjelmoidulle työlle, joka saatetaan kokea omasta kehosta vieraannuttavana ja sen psyko fyysistä kapasiteettia laiminlyövä. Esimerkiksi tietokonetyö on luovimmillaankin sidottu koneen toimintamekanismeihin.¹²⁰ Tällaiseen enimmäkseen "aivo-käsivarsi -akselilla" tapahtuvaan työhön verrattuna käsityö "ottaa kehon haltuun" kokonaisvaltaisemmin ja ihmislähtöisemmin.¹²¹

Tämän vuoksi käsityö nähdään usein myös eräänlaisena itseen menemisen (tai palaamisen) kanavana. Paulus Berensohn katsoo, että käsityö pitää ihmisen kehollisessa ja mielellisessä yhteydessä luontoon (*ekology*) ja omaan minäänsä. Käsityötaitteet ovat *kehon taidetta*, ne ovat terapeuttisia ja tasapainottavia. Käsityössä pääsemme osalliseksi luontoon ja historiaamme materiaalin ja käsin tekemisen taidon kautta.¹²² Savenvalanta on tässä mielessä hyvinkin konkreettista ja kokonaisvaltaista kehon taidetta. Monet käsityölliset saven työstämismenetelmät ja keramiikanvalmistuksen prosessin vaiheet vaativat fyysistä voimaa ja monipuolisia motorisia valmiuksia.

4.3.4 Käsityö personalisoivana

Muotoilun teoreetikot ovat Ruskinista ja Morrisista lähtien korostaneet käsityöllisen ja teollisen tuotannon estetiikan välistä eroa. Erottelulla on ollut tarkoitus pyrkiä säilyttämään käsityön omalaatuisuus ja auttaa sitä välttämään teollisen tuotannon sudenkuopat. Niitä ovat mm. materiaalien imitaatio ja koneilla aikaansaavat muodot, joita ei ole voitu tehdä käsityönä. On haluttu varjella käsityöperinnettä ja sen "sisäsyntyistä" estetiikkaa, joka on syntynyt funktion, käytettävissä olevien materiaalien, työtekniikoiden ja prosessin yhteisvaikutuksesta.

Erottelu perustuu todellisiin eroavuuksiin työmenetelmissä ja työvälineissä, siksi se on säilynyt ja ajankohtainen. Käsintehdyä muotoa ja pintojen tekstuurin hienovaraisia variaatioita on vaikea toistaa keinotekoisesti. Käsityön laadut eivät voikaan sellaisenaan kuulua teollisen muotoilun ominaisuuksiin, vaikka niitä voidaankin jossain määrin jäljitellä. On hyvä muistaa, että erottelun pohjalta esineestä luodut mielikuvat (vaikka niissä olisi perääkin) ovat kyseenalaistettavissa.¹²³

On kritisoitu, että modernismin steriililtä ja itseään monotonisena toistavalta (teollisuus)muotoilulta puuttui (käsityölle ominainen) persoonallinen ja lohduttava olemus. Yksilöllinen, käsintehdy esine onkin tätä vasten ymmärretty jo pitkään massatuotannon anonyymiuden antiteesiksi.¹²⁴ Käsityö vastaa osaltaan nk. postmodernin tilanteen luomaan eriytymisen paineeseen tarjoamalla pieniä sarjoja toisistaan poikkeavia, yksilöllisiä tuotteita. Sellaisilla käyttöesineillä, joilla uskomme olevan merkitystä oman persoonallisen ympäristömme luomisessa, voimme muokata näkyvää sosiaalista minäämme. (Ks. luku 6.)

Tiettyä henkilöä tai tilannetta varten valittu tai tilaustyönä valmistettu käsityötuote voi palvella erikoistuneena symbolina. Persoonallisen käsityötuotteen antamiseen liittyy ajatus siitä, että sen saaja on persoonallinen - yksilö, kuten tuotekin. Eritoten käsintehdyksen jäljen katsotaan symboloivan ihmisen ainutlaatuisuutta. Käsityötuotteita hankitaan usein elämän merkkipaalun juhlistamiseksi, lahjoina ja muistoesineinä.

Taidekäsityön tuotteet kantavat merkityksiä kuten taidekin. Funktionaalisten taidekäsityöesineiden tapa toimia inhimillisessä elinpiirissä on jonkin verran intiimimpi, suorasukaisempi ja konkreettisempi, kuin

taiteen. (Siksi ne on myös helppo välineellistää kulutuksen palvelukseen.) Periaatteessa ei ole kysymys siitä, onko näillä esineillä merkityksiä, vaan tavasta, jolla ne merkityksiään kantavat.

4.4 KÄDET - TIEDON JA LUOVUUDEN KANAVA

4.4.1 Käsityön taitotieto

Käsin tehty työ hyödyntää laaja-alaisesti tekijänsä taitoja. Käsityö vaatii prosessin aikaista arviointia, työlle omistautumista ja tekniseen työtaitoon panostamista. Käsityössä tekninen työtaito on kykyä käyttää ja ohjata työkalua työn suorittamiseksi.¹²⁵ Käsityön taito on ennakoivaa ja responsiivista - tilanteisiin, työvälineisiin ja materiaaliin mukautuvaa osaamista. Se on taitotietoa, jossa mieli ja keho toimivat yhdessä.

Käsityön taito on kokemusperäistä tietämystä, joka kumuloituu sitä mukaa, mitä pidempään käsityötä tehdään ja mitä enemmän sen prosesseja toistetaan ja niistä opitaan.¹²⁶ Kun työtaito kasvaa, myös työn miellyttävyys kasvaa, koska työ hallitaan eikä sen tekemiseen tarvita enää niin suurta ponnistusta. Seurauksena on työn ja osaamisen ilo.

Kokemusperäisenä käsityön tieto on sisäistynyttä ja "äänetöntä", sanoilla vaikeasti ilmaistavissa olevaa tietoa, jonka siirtämisessä tekijältä toiselle imitointi ja kopiointi on olennaista.¹²⁷ Työsuorituksen toistaminen samalla tavalla kerta toisensa jälkeen on tie, joka on kuljettava käsityötaidon saavuttamiseksi. Työn toistaminen mallin mukaan tai sarjana samanlaisia esineitä osoittaa, että tekijä hallitsee työnsä. Toisto työtaidon ilmauksena osoittaa henkistä kapasiteettia, kykyä hallita mieltä ja kehoa keskittyneesti työsuorituksen aikana.

Idän käsityöläistraditiossa taidon oppimiseksi suoritettu toisto merkitsee jo lähtökohtana henkistä harjoitusta ja kurinalaisuutta. Se auttaa saavuttamaan henkisen kypsyyden, joka näkyy käsityötaidon mestaruutena. Itämaisen tradition mukaan käsityön kauneudessa on kysymys materiaalin ja tekniikan yhteydestä, sekä toistosta niin, että työ syntyy luonnostaan sitä tehdessä, "työ tekee itsensä".¹²⁸ Käsityön toisto merkitsee idässä myös syvälistä perinteen kunnioitusta ja yhteisölliselle ilmaisulle omistaututumista. (Ks. myös luku 5.)

4.4.2 Luovuus ja virtuositeetti

Toistolla on olennainen rooli käsityön estetiikassa. Käsityön toisto on kuitenkin tulkittu väärin, kun sitä on verrattu teollisuustuotannon toistoon. Kone on identtisen toiston mestari kyetessään tuottamaan esineitä suunnitelman mukaisesti tarkalleen samanlaisena. Identtisessä toistossa piilee teollisuustuotannon täydellisyys: se luo anonyymien ja rajaamattoman määrän täsmällisiä originaalinsa kopioita.¹²⁹

Käsityölle ominaisessa toistossa tuotteiden vivahde-erot puolestaan kuuluvat työn luonteeseen. Erilaisuutta työhön tuovat suhteelliset (tarkoitukselliset tai tarkoituksettomat) painotuserot, jotka ovat seurausta ihmisen suorittamasta manuaalisesta työstä. Käsityön toistossa esineen "aura" ei katoa, koska jokaisella kopioidulla versiolla voidaan periaatteessa ajatella olevan oma, kopioitavasta mallista riippumaton eksistenssi. Käsityössä ei olekaan teollisuustuotantoon vertautuvaa "originaalia", ellei sarjan "esikoisen" katsota edustavan sitä. Originaalilla ei ole merkitystä käsityön toistossa; jokainen sarjan esine voi tarvittaessa toimia originaalina.

Käsityötä on pidetty toistonsa ja teknisen taitopyrkimyksensä perusteella mekaanisena ja kunnianhimmottomana verrattuna taiteeseen, jolle on nähty ominaiseksi pyrkimys uuteen ja originelliin. Teeman toistamisessa ja variomisessa on haluttu nähdä käsityön luonne jopa niin pitkälle, että on ajateltu ettei käsityön edes tule pyrkiä innovatiivisuuteen. On arveltu, ettei toistoon liity todellista taiteellista kunnianhimoa, korkeintaan se on osoitus teknisestä virtuositeetistä.¹³⁰ On myös kritisoitu, että taito on päämäärä itsessään ja että se estää taiteilijaa tulemasta luovemmaksi ja originaalimmaksi. Tekninen taito voi kiehtoa tekijää ylittämään itsensä pelkästään taidollisesti, ei välttämättä taiteellisesti. Modernin taiteen historiaan onkin liittynyt jonkinasteinen virtuositeetin hylkääminen, osin akateemisen maun ja porvarillisen kulttuurin hyljeksintänä.¹³¹

Tältä pohjalta spontaaniutta on yliarvostettu käsityössä taiteen merkinä. Mm. 1970-luvulla käsityöpiireissä tapahtui (hetkellinen) ammattitaidon arvostuksen lasku. Individualismi ja taiteellisuus tulivat tärkeiksi. Kömpelyyttä pidettiin käsityöhön kuuluvana ilmaisun vapautena, olihan sen tuote eri tavalla ja eri arvomaailmasta syntynyt kuin koneella tehty tuote.¹³²

Käsityömaailmassa virtuositeettiin suhtaudutaan kahtalaisesti. Taidetta ilmaisussa painottavat käsityöläiset ovat yleensä sitä mieltä, että taidolla on merkitystä vain kun sen oikeuttaa jokin muu seikka. Pelkkä tekninen taitavuus ei riitä, tarvitaan ideoita, sisältöä, innovaatiota, originaalisuutta ja luovaa henkeä.¹³³ Konservatiivit näkevät käsityötaidossa itseisarvon. Käsityön teoreetikko David Pye uskoo, että virtuoosimaiset taidonäytteet tuottavat mielihyvää tekijälle (tekninen haaste) ja esineen käyttäjälle (tekijän osaamisnäyte). Taito on olennaista estetiikan kannalta; vain hyvällä taidolla voidaan saavuttaa materiaalin hienovaraisimmatkin vivahteet ja luoda ilmeikästä jälkeä.¹³⁴ Käsityöläinen noudattaa hyvän ammattitaidon periaatetta kantaessaan vastuuta siitä, että työ tehdään hyvin. Tuleehan tuote useimmiten toimimaan myös käyttöesineenä. Työaitoa arvostetaan ja rohkaistaan tekijän kunnioituksena työtä kohtaan, sekä arvonantona tuotteen käyttäjää kohtaan.¹³⁵

Työtekniikan, materiaalien ja prosessien taitavaan hallintaan perustuu käsityön näennäinen helppous sivustakatsojan silmissä. Taitavuus saattaa viedä katsojalta uskottavuuden työn syvällisyyteen. Kuuluhan taiteen tekemisen myytteihin, että tekijä kärsii luomisen tuskaa ja että suuri taide ei synny helposti. Vastakkaisessa myyttikuvassa taas neron toimintaa ohjaa inspiraatio - suurempi vimma, joka ottaa tekijän valtaansa - ja taide syntyy kuin itsestään. Molemmat kuvat ovat kärjistyksiä, eivät totuuksia.

Jos esineen valmistukseen käytetään erikoistekniikkaa (tai muuten selvästi havaittavissa olevaa tekniikkaa), on sen hallinnalla huomattava esteettinen merkitys. (Kyse voi olla esimerkiksi esineen konstruoimiseen käytetystä tekniikasta, kuten vaikkapa punonta, kudonta tai dreijaus.) Teknisen taitavuuden yli- tai alirvostus voi kumpikin synnyttää mitänsanomaton esineistöä. Parhaimmillaan käsityötaidolla voidaan kuitenkin "ladata" tai koodata esineeseen merkityksiä. (Ks. liite 5, kuva 7.)

4.4.3 Käden jälki ja taktiilisuus

Käsityössä, myös studiokeramiikassa on "käden jäljellä" ilmaisullisesti lähes ohittamaton merkitys. Art and Crafts -valistuksesta lähtien on pidetty tärkeänä, että käsityöesineen tulee todistaa materiaalin käsityöllisestä käsittelystä, aivan kuten teollisesti valmistetun esineen tulee todistaa teollisista

valmistusmenetelmistä. William Morrisin yksityiskohtainen ohjeisto käsin työstämisestä ulottui myös keramiikkaan.¹³⁶

Käsityön sallimiin, käden luomiin "epätäydellisyyksiin" suhtaudutaan eri tavalla kuin teollisuuden "steriiliin" ja erehtymättömään ilmeeseen. Kasvottomaksi miellettyyn massatuotantoon verrattaessa käden jälki inhimillistä ja personalisoi esineen sekä rikastuttaa sen ilmettä. Teollisuuden tuote kertoo, että sen tekijä on toiminnassaan rationaalisen suoraviivainen ja tehokas kone, käsityötuote puolestaan kertoo intuitiivisesta ja tuntevasta ihmisestä tekijänä.¹³⁷

Käden jälkeen liittyy syvälinen puoli, jota kautta taiteelle keskeiset luomisvoiman, inspiraation ja intuition ideat nivoutuvat käsityöhön. Käden jälki käsitetään todisteeksi tekijästä *luovana persoonana* ja tulkitaan merkiksi taiteesta. Käden jälki esineessä on taiteen läsnäoloa tekijän luovan hengen läsnäolon kautta. "Käden jälki" -ilmaisua voi verrata ilmaisuun "siveltimen jälki", joka on taidepuheen perustermistöä. Siveltimen jäljestä puhutaan, kun kuvataan taiteilijan persoonallista tapaa käyttää työvälineitään taiteellisessa ilmaisussa.¹³⁸

Käden jäljen ihannointi ja siihen liittyvä käsityön mystifiointi tukeutuu pohjimmiltaan ajatukseen käsityöstä (ja taiteesta) taiteilijan minän ja tunteiden ilmaisuna. Käden jäljen tulkitseminen merkiksi taiteesta on taustalla keramiikan ekspressionististen suuntausten korostuneen gesturaalisessa ilmaisussa, jossa sen on katsottu osoittavan taiteilijan luomisvoimaa. Esimerkiksi Peter Voulkosin teoksissa nähtiin olevan luettavissa energisen luomisprosessin jäljet: käsien kautta ulos purettu sisäinen luomisvimma, joka on rekisteröitynyt esineeseen sormien ja työvälineiden painaamina ja viiltoina. (Ks. liite 3, kuva 2.)

Keramiikassa käden jälki on merkittävä esineen taktiilisia ominaisuuksia luova tekijä. Olemme jo aiemmin pohtineet kosketushavainnon merkitystä funktionaalisen studiokeramiikan vastaanotossa ja todenneet, että keramiikkaesineiden muodoilla ja tekstuureilla on intiimi yhteys käteen aistimuksellista tietoa välittävänä. Käden jälki esineessä voi auttaa katsojaa (ja käyttäjää) ymmärtämään esineen valmistusprosessia, mikä puolestaan voi syventää esineen vastaanottoa. Keraamikon käden jäljet ovat rekisteröityneet esineeseen hänen sitä tehdessään ja toimivat vihjeinä siitä *miten* esine on syntynyt: *millä tavalla* tekijä muokkasi materiaalia käsillään.¹³⁹

Tapa, jolla keraamikko kohtaa mediuminsa käsityössä, on välitön. Tekijällä on *suora kontakti* mediumiinsa, jota hän työstää *käsillään ja käsityökaluilla*, ei välillisesti kuten muoteilla tai koneilla. Tekijän ja mediumin välistä välitöntä kontaktia tukee savimateriaalin plastisuus ja mukautumisalttius sitä muotoiltaessa. Tämän saven *vastaanottavuudeksi (responsiveness)* kutsutun ominaisuuden uskotaan niinkään vetoavan tekijään ja katsojaan.¹⁴⁰

Käden merkitys (aisti)tietoa välittävänä näyttäisikin täydentyvän siinä, että studiokeramiikassa tekijän käden jälki luo "kontaktipintaa" taiteilijan, teoksen ja katsojan (käyttäjän) väliselle vuorovaikutukselle. Tekijän tuntoaistimukset välittyvät esineessä käden jäljen kautta taktiillisina laatuina katselijalle, sekä houkuttelevat tunnustelemaan ja käyttämään esinettä. Taktiisuus kutsuu sekä tekijää, että käyttäjää uppoutumaan esineeseen.

5 MEDIUM, TYÖTEKNIIKAT JA VALMISTUSPROSESSI STUDIOKERAAMISEN ASTIAN ILMAISUSSA

Materiaalin, tekniikoiden ja valmistusprosessin osalta käsityöllisen taidekeramiikan estetiikkaan nivoutuu piirteitä, joista keskeisimpiä valotetaan seuraavassa. Ne liittyvät materiaalin, tekniikoiden ja prosessin hallintaan, sekä käsitykseen niiden asemasta ilmaisussa.

5.1 KERAAMINEN MEDIUM

5.1.1 Keraaminen medium ja sen asema ilmaisussa

Medium on taideteoksessa havainnolle ilmenevä, aineellis-esteettinen perusta, jota taiteilija käyttää esteettisen viestinsä ilmaisemiseen.¹⁴¹ "Taiteilija ajattelee mediuminsa tarjoamassa mahdollisuuskentässä", kiteyttää Lauri Olavi Routila taiteilijan suhteen valitsemaansa mediumiin.¹⁴² Keramiikkataiteen medium tarkoittaa keraamista (tai muuta) materiaalia, kuten savimassoja, lasitteita ja koristeluaineita sellaisena taideteoksen materiaalisena olemuksena, kuin ne valmiissa esineissä ilmenevät. (Keramiikkateoksen osana voi tietysti olla myös jokin muu materiaali, kuten puu, metalli,

kivi, lasi, kangas jne., jolloin ne kuuluvat teoksen mediumiin.) Mediumista on tarpeen puhua myös keramiikanvalmistuksen tekniseltä kannalta. Tällöin materiaalia tarkastellaan raaka-aineena ja tarkoitetaan lähinnä sen fysikaalisia ja kemiallisia ominaisuuksia.

Keramiikka on materiaalina mukautuva, muuntautumiskykyinen ja moni-ilmeinen. Monet keramiikkaesineen ominaisuudet (mm. muoto, massan koostumus, seinämän paksuus esineessä, pinnan käsittely) voidaan muuttaa tiettyä tarkoitusta varten. Vaikka saven voikin muovata lähes mihin muotoon tahansa, ohjaavat sen materiaaliset ominaisuudet muotoilemaan siitä tietynlaisia muotoja, etenkin kun on kyse funktionaalisista esineistä.

Mediumin keskeistä osuutta pidetään keramiikan ilmaisussa luonnollisena. Keraamikot ja tutkijat ovat taipuvaisia ajattelemaan, että keramiikkataide on materiaalikeskeistä jo teknisistä syistä, monet katsovat lisäksi, että keramiikkataiteen sisin olemus perustuu juuri mediumin ominaisuuksien tutkimiseen ja esiintuomiseen.¹⁴³ Keramiikan materiaalit kiehtovat tekijöitä monipuolisuudellaan. Varioimalla tietystä, valitussa joukossa muutamia materiaalisia osatekijöitä saadaan aikaan erilaisia lopputuloksia. Keraamikko voikin jäädä kuin materiaalinsa piinaamaksi, jolloin ilmaisussa tärkeäksi tulee materiaalien ja prosessien hallinta sekä aikaisempien sukupolvien tekniikoiden oppiminen ja hyödyntäminen. Tähän perustuu myönteisellä tavalla keramiikan mediumkeskeisyys ja "sisäänlämpiävyys" taiteena. Alan oma traditio tarjoaa ainesta työlle teknisesti ja sisällöllisesti.

Materiaali- tai mediumkeskeisyys on ilmaistu ohjeena, jonka mukaan tekijä lähtee työssään materiaalin ominaisuuksista, inspiroituu niistä ja "toimii materiaalinsa ehdoilla". Mm. keraamikko Marguerite Wildenhain on sanonut, ettei hyvä suunnittelu ole irrotettavissa materiaalistaan. Materiaali on idean konkreettinen ilmaus, sen aineellinen perusta. Jotta ilmaisun tasapainoon päästäisiin, keraamikon tulee osata "ajatella materiaalissaan".¹⁴⁴ Mediumin keskeinen asema on ilmennyt käsityksinä, miten materiaalia työstetään ja millaisiin muoto- ja väriratkaisuihin päädytään. Käsityöllisten tekniikoiden ja valmistusprosessin omalakisuuksien kunnioituksen ohella on painotettu muotoja, värejä ja pinnankäsittelyjä, jotka on nähty materiaalille luonteenomaisia.

Taustalta löytyy William Morrisin vaatimus, että materiaaleja tulee käsitellä työssä niiden luonteelle uskollisesti, niitä peittämättä tai vääristelemättä (nk. *materiaaliuskollisuus* eli *truth to materials* -periaate).¹⁴⁵ Tekijän on ymmärrettävä materiaaleissa piilevät mahdollisuudet ja ilmennettävä niillä luonnollista kauneutta. Tältä pohjalta "materiaalille ominainen" on käsitetty tietylle savelle tai väriaineelle tyypillisimmillään, luonnostaan ja sellaisenaan (ilman materiaalin tarkoituksellista rakenteellista muuntamista) kuuluvaksi olemukseksi. Saven luontaisten ominaisuuksien (esim. väri, hienojakoisuus, pinnan laatu) tulee näkyä valmiissa esineessä peittelemättöminä. Materiaalin välittömästi havaittavaa olemusta ei tule kätkeä tai poistaa. Tekniseltä kannalta tämä merkitsee myös materiaalin fysikaalisten ja kemiallisten muutosten huomioonottamista valmistuksessa.

Ajatus materiaalin taiteellista ilmaisua ohjaavasta roolista onkin funktionaalisessa keramiikassa tulkittu ajoittain pelkiksi rajoitteiksi. Keraamisen mediumin ominaisuudet on nähty kielteisten, poissulkevien määritteiden kautta: mitä sillä *ei voida* ilmaista ja miten sillä *ei pidä* ilmaista. Materiaalit ja prosessit on nähty taiteen tekemisen lähtökohtina yksioikoisen teknisesti ja tätä kautta käsityönä tehtyyn käyttökeramiikkaan vakiintuneen "sopiisuuden kaanonin" on annettu sitoa alan taiteellista kehitystä.

5.1.2 Materiaalin, muodon ja funktion yhtälö

Muoto on studiokeraamiselle astialle tärkeä ilmaisullinen tekijä. Savimateriaalilla ei itsellään ole tiettyä (alkuperäistä) muotoa, se on moni-ilmeistä, mukautuvaa ainesta, jolle annetaan muoto. Astioilla on tietynasteisia, kulttuurista riippumattomia yhtäläisyyksiä käytön ja ulkoasun (muoto, koko) välillä. Käytön alueesta kertovat parhaiten astian profiili (sen suhteellinen avoimuus), reunan tai suuaukon halkaisijan mitta ja astian volyyymi.¹⁴⁶

Ajattomat ja universaalit perusmuodot jaksavat kiinnostaa tekijöitä. Selkeät muodot tarjoavat neutraalin perustan persoonallisille tulkinnoille. Esimerkiksi dreijattuja muotoja voidaan varioida loputtomiin esineen perusosia, kuten jalkaa, suuaukkoa, tai "vartaloa" muuntelemalla. Variaatioita voidaan luoda esineeseen myös muita osia, kuten nokkaa, kahvoja ja kansia muodoiltaan, suhteiltaan ja kiinnityskohdiltaan vaihtelemalla.

Luonnon muotoja muistuttavia, orgaanisia, kasvua ja elinvoimaa kuvaavia muotoja on pidetty materiaalin luonnetta kunnioittavalle keramiikalle sopiviksi. Kulmikkautta ei pidetä savelle materiaalisesti luontaisena, onhan se plastinen ja pehmeän *massamainen* materiaalina. Särmikkäät muodot eivät ole tavallisia keramiikassa siitäkään syystä, että terävät kulmat rikkoontuvat helposti valmistusprosessin aikana. Pehmeiden ja pyöreiden muotojen yleisyys juontuu jossain määrin valmistustavasta: esimerkiksi dreijatessa syntyy luontaisesti ulospäin pullistuvia ja kaareutuvia muotoja. Kulmikkaita muotoja dreijalla ei saa aikaan. Pehmeälinjaisuus johtuu osaltaan myös funktioon pohjaavasta muotoperinteestä: esimerkiksi ruoan säilytykseen tarkoitettut astiat on valmistettu sisällään pitäviksi ja suojaaviksi, suljetuiksi muodoiksi, ja tarjoiluastiat kaartuvine seinämi-
neen on tehty ulospäin avautuviksi, avoimiksi muodoiksi.¹⁴⁷

Esineen pinnalla oleva lasite ja muu värikoristelu yhdistyy poltossa fysikaalis-kemiallisten muutosten kautta massaan. Niinpä se ei ole pelkkä pintasi-
laus, vaan sen voi ajatella kuuluvan osana itse muotoon. Wildenhain onkin ilmaissut vertaukuvallisesti, että muoto on esineen "tukiranka" ja lasite sen "iho".¹⁴⁸ Erilaisilla lasitteilla voi vaikuttaa visuaalisesti ja takti-
lisesti esineen muotoon. Yleisimmin käytetään hyväksi lasitteen paksuutta, tekstuuria, sekä lasitteen värin voimakkuutta. Hyvin paksu lasite saattaa muuntaa esineen muotoa epämääräisemmäksi ja voimakasvärinen lasite voi terävöittää muotoa. Lasite hakeutuu esineen uriin ja näkyy niissä paksumpana ja väriltään vahvempana. Kyseinen efekti on ominainen tavallisillekin lasitteille, mutta erityisen tehokkaita lopputuloksia saadaan tarkoitukseen sopivilla erikoislasitteilla: esimerkiksi suola-, celadon- ja tuhkalasitteilla. Massan ja lasitteen polton aikaisten fysikaalis-kemiallisten muutosten synnyttämiä jännitteitä voidaan käyttää korostamaan muotoa nk. särölasitteissa. Lasite voidaan myös "ohjelmoida" valumaan tai kuroutumaan muodon mukaan. Kidelasitteilla voidaan puolestaan saada synty-
mään muotoa korostavia kiteitä.

Funktionaalinen studiokeramiikka ilmensi varhaiskaudellaan pelkistettyjen, yksinkertaisten muotojen ja maanläheisten värien sopusointua. Materiaaleissa, tekniikoissa ja prosesseissa sovellettiin luonnollisuutta, yksinkertaista tehokkuutta ja taloudellisuutta. Keraamikoille nämä ideat tulivat tutuiksi käsityöperinteen ja käsityöläisihanteen kautta. Teollisuuskeramiikassa päädyttiin sitä vastoin jo varhain rohkeisiin, jopa yltiöpäisiin muotoratkaisuihin. Esimerkkeinä mainittakoon posliiniteollisuuden

kiemuraiset rokokoo-astiat tai tehtaiden avantgardistinen keramiikka, kuten venäläiskonstruktivistien ja Bauhaus-koulun kokeilut.¹⁴⁹

Funktionalismi vakiinnutti teollisuuskeramiikkaan rationaalisen käytännöllisen ilmeen. "Form follows function" -lausekkeen olisi voinut keramiikan yhteydessä laajentaa lauseeksi "Form follows material, which follows function", niin tiiviisti keramiikassa assosioitiin yhteen materiaali, muoto ja funktio. (Muoto noudatteli funktiota, johon puolestaan valittiin keraamisista materiaaleista sopivin.) Jotkut muodot ovat epäilemättä käytännöllisempiä ja tiettyyn käyttöön sopivampia kuin toiset. Käyttökeramiikan historia kuitenkin osoittaa, ettei keraamisen muodon toteutuksessa ole niinkään kysymys siitä, että funktio sanelisi muodon ehdottomasti, vaan siitä, että mukautuva materiaali saattaa avartaa käsitystämme funktionaalisesta muodosta.

5.1.3 Tekstuuri ja väri

Tekstuuri

Tekstuurilla tarkoitetaan yleensä saviesineen pintaa ja pinnan käsittelyä, tavanomaisimmin esineen ulkopuolella, mutta myös esineen sisäpuolella (kun se on havaittavissa, esim. laakeassa esineessä). Tavallaan tekstuuri on osa keramiikkaesineen muotoa: se kuuluu muodolle ja sillä voidaan vaikuttaa muotoon. Tekstuuri on vahvimpia keramiikkaesineen taktiillisuuden luoja.

Tekstuuria voidaan luoda hyödyntäen massan rakenteellisia laatuja, jolloin ääripäinä ovat hienojakoiset savet ja karkeat savet. Sitä voidaan luoda myös lasitteella (esim. kuroutuva lasite) tai muulla koristelulla (esim. väritai raaputuskoristelu). Ilmaisullisesti antoisia ovat (erikois)lasitteet, joilla on vahvoja tekstuuria luovia ominaisuuksia. Toisilleen vastakkaisina tyyppinä mainittakoon paksu, mattapintainen halkeileva lasite ja silkinhieno, pinnaltaan sileä ja pehmeä puolimattalasite.

Keramiikan pintakäsittelyllä on mahdollista saada aikaan hyvin todentuntuisia imitaatio-efektejä; savi (lasitteineen ja koristeineen) voidaan saada muistuttamaan jotain toista materiaalia kuten puuta, metallia, kiveä, nahkaa jne. Imitointi on tunnettu keramiikan historiassa tarkoituksellisenä tehokeinona, mutta sitä ei ole pidetty materiaalia kunnioittavalle

ilmaisulle sopivana. Materiaalin ominaisuuksiin sitoutuen on pyritty suosimaan luonnonläheistä pintakäsittelyä, korostamaan saven luontaista rakeisuutta ja huokoisuutta sekä lasitteen omalaatuisuutta.

Väri

Keramiikkaväri on materiaalia, jolla on vaikutus savimassan ja lasitteen ominaisuuksiin. Väri saadaan esineeseen savimassasta, esineelle lisättävästä värillisestä lasitepinnasta, tai värikoristelusta lasitteen alla tai päällä. Väri kehittyy poltossa kemiallisesti, eikä sen lopullista olemusta voida aina ennakoida. Lisäksi polttolämpötila ja polton tyyppi vaikuttavat värin kehittymiseen. Nykyaikaiset teollisuudessa jalostetut värit ovat kaikkein "varmimpia" lopputuloksen kannalta, mutta sellaisena ne ovat myös jokseenkin elottomia ja vivahteettomia. Imaisullisesti väri on muodon kanssa keskeisessä asemassa. Massan väri (muodossa oleva rakenteellinen väri) ja lasitteen tai koristeen väri (muodon pinnalle lisättävä väri) voivat toimia vuorovaikutuksessa, kun esine lasitetaan tai koristetaan vain osittain ja massan oma väri jää näkyviin.

Funktionaalisessa studiokeramiikassa on suosittu savenvaluperinteen ja käsityöläisihanteen mukaisesti maanläheisiä, murrettuja värisävyjä. On tavoiteltu elävää pintaa ja luonnollista vaikutelmaa, sekä värin vivahteikkautta esineen muotoja ja koristeita mukaillen. Luonto ja käytettävissä olevat materiaalit ovat inspiroineet ja tukeneet väri-ilmaisua. Luonnollisuuden tavoittelu perustui studiokeramiikan alkuaikoina ihanteeseen, jonka mukaisesti studiokeraamikon tuli toimia mahdollisimman omaehtoisesti ja luonnonläheisesti työsään. Pioneerikeramiikot pyrkivät käyttämään mahdollisuuksien mukaan paikallisia raaka-ainevaroja ja valmistamaan itse mm. massoja, lasitteita, sekä työvälineitä (dreijat, polttouunit).

5.2 TYÖTEKNIIKAT JA VALMISTUSPROSESSI

5.2.1 Työtekniikat

Tekniikalla tarkoitetaan erilaisia materiaalin käsittelyn metodeja, joiden avulla materiaaliin aikaansaadaan muutos.¹⁵⁰ Käsityöllisiä tekniikoita (dreijaus, käsinrakentaminen) pidetään taidekeramiikassa tekijän kannalta luovempina ja intuitiivisempina keinoina tutkia ja ilmentää materiaalin ominaisuuksia, kuin täysin tai osittain koneellisia tekniikoita,

merkitseehän käsin tehty työ materiaalien, menetelmien ja valmistusprosessin sisäistynyttä, *käsin tuntemista, käsittämistä*.¹⁵¹ Laajassa mielessä työtekniikka voidaan nähdä inhimillisenä, henkisenä, älyllisenä ja fyysisellä tasolla ilmenevänä toimintatapana, eli keinona suorittaa työ. Se aktualisoituu ja saa luonteensa ihmisen ja hänen työvälineidensä ja työstämisprosessiensä "kohtaamisessa", olipa sitten kysymys yksinkertaisesta apuvälineestä, huipputeknologiasta tai monimutkaista tietokoneälystä.

Tekniikat ja prosessit, samoin kuin materiaalit, voivat inspiroida työtä ja auttaa taiteellisesta näkemystä. Käsityöllinen keramiikka on tyyppillinen taitotietolaji, jossa tekninen puoli on hallittava sisäistyneesti ennen merkittäviä taiteellisia saavutuksia. Keraamikko joutuu ottamaan huomioon valmistusprosessissaan monet muuntajat. Vie aikaa, ennenkuin ne hallitaan niin, etteivät ne enää määrää esteettisiä pohdintoja. Persoonallinen visuaalinen kieli löytyy, kun teknisistä prosesseista tulee tuttuja ja pakottamattomia työn osa-alueita.

Studiokeramiikan uranuurtajat ovat painottaneet (Arts and Crafts- sekä kansankäsityön periaatteiden mukaisesti) tekniikan merkitystä esineen estetiikassa. Mm. Marguerite Wildenhain ja Bernard Leach korostavat, että tekotapaa ei tule peittää tai piilottaa, muutoin esine menettää jotain olennaista luonteestaan. Jokaisen tekniikan esteettisen potentiaali perustuu sen peittelemättömään käyttöön.¹⁵² Wildenhain painottaa, ettei tekniikka itsessään ole päämäärä, vaan keino ilmentää taiteellista näkemystä. Taitava tekijä voi myös itse keksiä työtekniikkansa.¹⁵³

Materiaali antaa ominaisuuksillaan vihjeitä keraamikolle sen työstämiseen. Esimerkiksi erilaisia savimassoja voi niiden laadusta (väri, karkeusaste, huokoisuus) riippuen työstää eri tavoin ilmaisullisesti. (Materiaaleista voidaan yleisluontoisesti linjata mm., että karkeat savet tuovat tekstuuria, värillisillä savilla voi luoda väriväriefektejä, posliini sopii hienovaraiseen työskentelyyn jne.) Keramiikassa on lukuisia valmistuksen, koristelun ja polton *erikoistekniikoita*, joilla esineisiin on mahdollista luoda vaihtelua ja ilmettä. Tavallisimpia niistä ovat erikoislasitukset, joilla tavoitellaan ainutlaatuisia ilmaisullisia efektejä. Toinen ryhmä ovat polttotekniikat, joista suosituimpia studiokeramiikassa ovat idästä omaksutut puupolto ja rakupolto. Erikoistekniikoilla on omat teknis-esteettiset lähtökohtansa, joiden mukaan tekijä pelaa. Erikoistekniikoiden kiehtovuus ja esteettinen anti perustuu riskinottoon (jännitteeseen täydellisen onnistumisen ja

täydellisen epäonnistumisen välillä), sekä niiden muutosvoimaan esineessä. Esimerkiksi puupolttokeramiikan estetiikalle on olennaista, miten polton aikaiset tapahtumat ilmenevät työssä.¹⁵⁴

Poltto *tekniikkana* on *periaatteessa* keraamikon hallittavissa, mutta viime kädessä poltto etenee *prosessina* aina (kulloinenkin tilanne ja olosuhteet huomioonottaen) omien lakiensa mukaan. Erikoispolttotekniikoissa tulella on keskeinen rooli. Keraamikko voi joko pitää tulta mediumiinsa kuuluvana tai se voidaan kokea tekijäksi, toiseksi luovaksi olennoksi, jolla on oma tahto. Tätä kautta erikoispolttotekniikat saavat mystisen sävyn; polton välityksellä työhön yhdistyy hallitsematon elementti. Keraamikko, jota uunia purkaessa kohtaa onnistunut lopputulos, tuntee saaneensa työnsä selittämätöntä meriittiä. Työtaitoa ja kokemusta on "siunannut" ylimääräinen (ja yliluonnollinen) tekijä.¹⁵⁵

5.2.2 Valmistusprosessi

Studiokeraamisen esineen valmistusprosessia voisi jaotella karkeasti kolmeen vaiheeseen, joista ensimmäiseen kuuluu työn esivalmistelu: esineen ja työvaiheiden suunnittelu, materiaalien ja tekniikoiden valmistus (tarvittaessa) sekä käyttöönotto. Toiseen vaiheeseen kuuluu esineen tekeminen savimateriaalista muotoonsa eli esineen työstäminen, viimeistely ja raakapoltto. Kolmanteen vaiheeseen sisältyy esineen lasittaminen ja koristelemine, sekä lasituspoltto (-poltot), sekä työtuloksen arviointi.

Studiokeramiikan valmistusprosessi on muiden käsityöprosessien tapaan tekijän kannalta joustava, sillä sen aikana suunnitelmia voidaan muuttaa, eikä ennalta määrättyä kaavaa tarvitse aina noudattaa. Prosessin monista eri vaiheista jokainen voi kuitenkin muuttaa tavoitellun tuloksen ei-toivotuksi ja esine saattaa niiden aikana jopa rikkoontua. Massassa, lasitteissa ja väriaineissa tapahtuu polton aikana suuria muutoksia, joten kaikki värit on ennakoitava työtä tehdessä. Materiaalien värejä ja olemusta ei nähdä esineessä ennen polttoa sellaisena, kuin ne lopulta tulevat olemaan, vaan sellaisena, kuin miltä ne raaka-aineena näyttävät.

Keraamikko ei voi kontrolloida koko valmistusprosessia - osa siitä jää ulkoisten, tekijästä riippumattomien seikkojen ja tapahtumien armoille. Tämä koskee etenkin polttovaiheita. Esineen ollessa poltossa on tekijän ero

työstä konkreettinen, esine käy yksin läpi tulikokeensa. Työprosessin yllätyksellisyys lisää toisaalta työn kiinnostusta ja haasteellisuuta, mutta aiheuttaa myös pettymyksiä. Pettymykset (epäonnistumiset) voivat kuitenkin toimia palautteena, työtaidon kehittämisen ja uuden taiteellisen luomisen perustana.

5.3 MEDIUMIN, TEKNIKOIDEN JA PROSESSIN HALLINTA

Hallinnan ja hallitsemattomuuden, kontrollin ja kontrolloimattomuuden vastakkainasettelu on keskeisessä asemassa taitoa ja teknistä osaamista vaativien taiteenalojen estetiikassa, myös käsityössä. Studiokeramiikkaan kontrolloimattomuuden idea on tullut pääosin Kaukoidästä. Läntiselle, rationaalis- ja formaalispainotteiselle estetiikalle vastakkaisesti sen on nähty edustavan informaalia ja ekspressiivistä ilmaisua. Idän tapa tunnustaa ennakoimaton ja kontrolloimaton luonnolliseksi osaksi työprosessia eroaa länsimaisesta tavasta nähdä suoritettava työ (esim. esineen tekeminen) alusta loppuun hallittavana tapahtumasarjana.

Idän keramiikkataiteessa materiaaleja, tekniikoita ja prosesseja ei pyritä hallitsemaan tai alistamaan ilmaisulle, vaan ilmaisun annetaan syntyä niiden kautta.¹⁵⁶ Tatsuzo Shimaoka selittää:

*It is the same with pottery and rolling ropes; the beauty of the material and the process come out. [...] that is something you can depend on - meaning the beauty of craft often occurs naturally.*¹⁵⁷

Itämainen keramiikka on tuottanut korkeita ja erikoistuneita esteettisiä ideaaleja, joiden saavuttaminen on merkinnyt tekijälleen henkistä kamppailua oman itsen kanssa (uskon ja epäuskon sekä toivon ja epätoivon polariteettien välillä) sekä ihmisen ja luonnon välillä. Lähtökohtana on ollut ihmisen luomiskyvyn pienuus ja rajallisuus luontoon nähden. Parhaassa tapauksessa seurauksena on ollut henkinen voitto: tekijän itsetietoisuuden ylittäminen, ja materiaallinen voitto: konkreettinen, esteettiset kriteerit täyttävä esine.¹⁵⁸

5.3.1 Sattuma - sallittu tapahtuma

Materiaalin, työsuorituksen ja valmistusprosessin kontrollilla ja kontrolloimattomuudella on studiokeramiikan estetiikalle olennainen lisäanti. Työhön liittyy sattuman elementti, joka ei ole ennakoitavissa, mutta joka on kuitenkin odotettavissa ja halutessa myös toivottavissa. Tältä pohjalta studiokeramiikkaan on kehittynyt oma, kultivoitunut *sattumallisuuden* estetiikan alue, jonka filosofinen juuri juontaa itämaiseen keramiikka-perinteeseen.¹⁵⁹

Vaikka sattuman juuri studiokeramiikassa onkin etupäässä Kaukoidässä, on sillä yhteys myös omaan länsimaiseen ajatteluamme (mm. antiikin kautta). Sattuma liittyy tieteeseen tilastollisen todennäköisyyslaskennan ja tietokoneteknologian kautta. Taiteessa sattuman korostus saa alkunsa vuosisatamme alkuvuosikymmenten eurooppalaisesta taidekehityksestä, kuten dadaismista ja etenkin surrealismista. Surrealistit kohdistivat kiinnostuksensa sattumaan ainoana varmana asiointilana ja käyttivät sitä taiteessaan aihepiirinä ja metodina.¹⁶⁰ Surrealistien sattumaa kohtaan tuntemaan kiinnostuksen taustalla voi nähdä länsimaisen käsityksen sattumasta hallitsemattomana ja yleensä ei-toivottuna ilmiönä. Kontrolloimattomalla sattumalla on assosiaatioyhteys irrationaaliseen, selittämättömään ja normaalista poikkeavaan, niinpä se kiinnosti surrealistejä. Surrealistit tavoittelivatkin tätä irrationaalisen ja rationaalisen kohtaamisen tuonpuoleista "ei-minkään-aluetta" sattumanvaraisissa taiteen tekemisen metodeissaan.

Länsimaiseen keramiikkataiteeseen Kaukoidän käsitys sattumasta omaksuttiin pääosiltaan toisen maailmansodan jälkeen, etupäässä Japanista. Idea levisi ensin Eurooppaan ja sitten (1950-luvulla) Amerikkaan Bernard Leachin, Shoji Hamadan ja Rosanjinin, sekä Japanissa opiskelleiden ja työskennelleiden amerikkalaiskeramiikkojen välityksellä. Sattuman painotus amerikkalaisessa keramiikassa ja kuvataiteessa liittyi yhteen siellä samoihin aikoihin jalansijaa saaneen zen-buddhismiin kanssa ja kehittyi käsitykseksi, että taideteoksen merkitys on siinä, miten se kuvaa syntyprosessejaan.¹⁶¹

Philip Rawsonin mukaan sattuman arvostus studiokeramiikassa perustuu vastakohta-asetelmaan uniikin käsintehdyn ja anonyymien massatuotannon välillä. Sattumalla on hallitsemattomuudessaan ja ainutaatuisuudessaan sosiaalinen ja taiteellinen arvo. (Se on anti-teknologinen ja spontaani

ilmiö.) Sattumaa ei voi toistaa täysin samanlaisena, silloin se ei ole enää puhdas sattuma.¹⁶²

Kyseessä on myös taipumus nähdä vuosisatamme studiokeramiikkaan (ja yleensä lännen taiteeseen) vaikuttaneet idän ajattelutapa ja estetiikka stereotyyppisesti vastakohtaisina omille näkemisen ja arvostuksen tavoillemme ja yrittää suhteuttaa ne toisiinsa tulkitsemalla vierasta käsitystä omasta perspektiivistämme. (Tämä paljolti luulonvarainen itä-länsi-vastakkainasettelu oli muotia etenkin USA:ssa 1960-70 -luvuilla.) Itämaiseen filosofiaan ja maailmankatsomukseen nivoutuessaan sattuma poikkeaa olennaisesti länsimaisesta sattumakäsityksestä. Idän sattuma onkin filosofiselta luonteeltaan hienosyinen ja monitasoinen. Sille on ominaista tapahtuman kontrolloimattomuus ja rajoittamattomuus, sen vapaus esiintyä tai olla esiintymättä. Sitä ei voi saavuttaa tarkoituksella. Sattuma on eräänlaisen spontaanin, meditatiivisen oivalluksen "siunaus".¹⁶³

Sattumallisuudella on keskeinen osa erikoispolttotekniikoissa. Polton aikana keraamikko antaa polton muutosvoimaisille elementeille (kuumuudelle ja tulelle) vallan, luopuu omasta kontrollistaan ja auktoriteetistaan tekijänä. Tekijä "päästää irti" myönteisellä tavalla ja antaa polttoprosessin ohjata tapahtumia - antaa polton tapahtua.¹⁶⁴ Rawson on sitä mieltä, että kysymys on myös vastuun luovuttamisesta. Keraamikko voi todeta polton jälkeisistä tuloksista: "Luonto sen teki, en yksin minä".¹⁶⁵

Sattuman itämäisfilosofinen perusta vetoaa keramiikan tekijöihin ja se mystifioidaan helposti. Monet nykykeraamikot kuitenkin näkevät sattuman keinona rikastuttaa esineidensä estetiikkaa, sekä työn tekemisen sisältöä. He käyttävät sattuman esteettiseen muutosvoimaan nojaavia työmenetelmiä tietoisena valintana ja soveltavat niitä tarkoituksiinsa. Tällöin he myös puolustavat sen tavoittelemista.¹⁶⁶

5.3.2 Toisto ja asymmetria

Myös toisto ja asymmetria liittyvät kontrollin, kontrolloimattomuuden ja sattuman tematiikkaan keramiikkataiteessa. Keraamikot ovatkin yleensä hyvin perillä niiden merkityksestä taiteenalan estetiikkaa luovana.

Toisto - ulos kontrollista

Bernard Leachin idästä omaksumassa keramiikanteon filosofiassa keskeistä oli käsitys, että kauneus työhön tulisi toistamiseen harjoitelluista periaatteista ja työsuorituksista, jotka lopulta muuttuisivat osaksi tekijää, intuitiiviseksi ja sopusointuiseksi toiminnaksi. Syntynyt esine olisi näiden harmonisten ja intuitiivisten prosessien summa.¹⁶⁷ Työn toistaminen saa tekijän unohtamaan suorittamisen, yrittämisen ja kontrollin. Se auttaa uppoutumaan työhön ja antautumaan työprosessin sattumallisuudelle. Tekijä vapautuu tietoisesta harkinnasta hyvän ja huonon, kauniin ja ruman välillä ja prosessi itse tuottaa luonnostaan tasapainoisen tuloksen.

Idän keramiikassa toisto merkitsee lisäksi käsityöläistradition jatkamista ja yhteisölliseen ilmaisuun pitäytymistä. Toisto on samanlaisuutta, esineiden tekemistä perinteen suoman ajattelutavan, esinetyyppien ja ilmaisun viitekehyksen mukaan. Muutos työhön tulee toiston salliman intuition ja sattuman, ei itsetietoisien yrittämisen tai persoonallisen näkemyksen kautta.¹⁶⁸

Myös omassa keramiikkataiteessamme toisto on ollut keino oppia ja hioa työsuoritusta niin, että työ (opittuna taitona) on lopulta pitänyt huolen itsestään. Monet keraamikot painottavat (riippumatta suhtautumisestaan traditioon) yhden idean toistoa kunnes "työ syntyy itsestään". Itämaisen keraamikon tapaan hekin uskovat, että toiston kautta työhön tulee aina jossain vaiheessa uutta.¹⁶⁹

Asymmetria

Myöskään asymmetrialla ei ole lännen keramiikkaperinteessä yhtä vankkaa asemaa, kuin idässä, jossa sillä on toiston tapaan filosofinen perusta. Asymmetrian merkitys kuitenkin uudelleenarvioitiin länsimaisen studiokeramiikan varhaisina vuosina idän keramiikkatradition vaikutuksen ja kuvataiteen modernismin myötä.

Kaukoidän estetiikassa asymmetriaa arvostetaan vapauden ja rajoittamattomuuden ilmentymänä - tilanteena, jossa ei ole pakkoa säännöllisyyteen tai epäsäännöllisyyteen. Epäsäännöllisyys edustaa luonnostaan syntyvää kauneutta, jossa ei ole kahtiajakaisuutta täydellisen ja epätäydellisen välillä. Esine "vain on" mitä se on. Soetsu Yanagin mukaan täydellisessä ei ole mitään liikkuvaa ja elävää. Täydellisyys on staattista, kylmää ja kovaa. Kauneus on siellä, missä on liikkuvuutta, vapautta ja epätäydellisyyttä.

Epäsäännöllisyyden rakastaminen on merkki vapauden ja kauneuden kaipuusta.¹⁷⁰

Idea epäsäännöllisyydestä vapauden ja kauneuden ilmentäjänä on inspiroinut lännen taidekeraamikkoja, se on sopinut yhteen taiteellisen ilmaisun yksilöllisyyden ja omaperäisen kaipuun kanssa. Asymmetria on ollut tavanomaista studiokeramiikan ekspressiivisille ja avantgardistisille suuntauksille kuten orgaaniselle abstraktismille, abstraktille ekspressionismille, konstruktivismille ja dekonstruktivismille.

5.3.3 Valmis esine - työn palaute

Materiaaleille ja prosesseille antautuminen merkitsee viime kädessä tietoisesta kontrollista luopumista. Se puolestaan tarkoittaa itsensä unohtamista ja alttiiksi antamista. Itämaiseen estetiikkaan ja menetelmiin työnsä perustavat nykykeraamikot kyseenalaistavat kontrollin merkityksen taiteelleen ja ovat sitä mieltä, että se kaventaa taiteellista ilmaisua.¹⁷¹ Kontrollitoimattomuus ei ole taidon puutetta tai yltyöpäisyyttä, vaan keino päästä luovaan vuorovaikutukseen työn eri osatekijöiden kanssa. Monet keraamikot kuvaavatkin materiaalien ja prosessien huomioonottamista vastaanottavaiseen kuuntelijan asemaan asettumisena, sekä vuoropuheluna tekijän, materiaalien ja työprosessien välillä. Varsinkin tuli luovana elementtinä koetaan usein toiseksi eläväksi tekijäksi, kuin keraamikon työpariksi.¹⁷²

Miten "takuuvarmoja" ja kontrolloitavia valmistus- ja polttotekniikoita sitten käytetäänkin tai miten avomielisesti työn ennakoimattomiin puoliin suhtaudutaankin, kulminoituvat työprosessin aikaiset odotukset ja toiveet viimeiseen polttoon ja siihen hetkeen, kun uuni avataan ja valmiit esineet nähdään. Sandy Brown kirjoittaa tästä jännittävän odotuksen kruunaavasta momentista:

Opening the kiln is a mixture of anticlimax, disappointment and wild excitement. There are always pieces I have special hopes for; sometimes they let me down. I break a lot. But there will be others from whom I expected nothing and who give me excitement and exhilaration.¹⁷³

Tekniikat ja prosessit antavat tekijälle palautetta ja ohjaavat hänen valintojaan. Voidaan ajatella, että materiaali yhdessä tekniikoiden ja työprosessien kanssa avaa keraamikolle mahdollisuuksien pelitilan, jossa hänen

tekemänsä valinnat vaikuttavat lopputulokseen ja jossa myös kontrolloimattomuudella ja sattumalla on osuutensa.¹⁷⁴

5.4 STUDIOKERAMIIKAN TULKINTOJA MEDIUMISTA JA SEN KÄSITTELYSTÄ

5.4.1 Formalismista ekspressionismiin

Materiaaliuskollisuuden idea sai studiokeramiikassa vankan kannattajajoukon studiokeramiikan keulahahmon Bernard Leachin työn ja opetusten kautta. Leachin voidaan katsoa olleen synnyttämässä keramiikan "astiataidetta" nykymielessä. Hän yhdisti varhaisessa studiokeramiikassa Arts and Crafts -periaatteita englantilaiseen ja Kaukoidän keramiikanvalmistuksen perinteisiin luodakseen uuden esteettisen perustan - standardin - tuleville studiokeramiikan suunnille.¹⁷⁵ Leachin luononmukaisuutta, materiaalien ja tekniikoiden todenmukaista käyttöä ja seestyneen rajoituttua ilmaisua korostanut ohjeisto kuitenkin omaksuttiin dogmaattisesti ja sen vaikutus jatkui pitkään käsityönä valmistetun käyttökeramiikan ilmettä yhdenmukaistavana. (Liite 3, kuva 1.)

Käyttökeramiikalle sopivimmaksi nähty vaatimattomuuden estetiikka vakiintui keramiikkaan funktionalismin myötävaikutuksella. Myös taiteellisessa astiassa (*art pot, gallery pot*) täyttyi modernismin kaudella *form follows function* -lauseke muotoilmaisun ja funktion yhtenevyydestä, vaikka se pyrkiin estetisoivassa olemuksessaan etääntymään katsojasta ja käytön piiristä vain ihailtavaksi kohteeksi. Se painotti *less is more* -estetiikan mukaisesti muodon ja värin yksinkertaisuutta, selkeyttä ja yhtenäisyyttä, sekä uskollisuutta materiaalien ja tekniikoiden ominaisuuksille ja käsittelylle.

Perinnekeramiikka oli vanhastaan perustunut näille samoille taloudellisina ja rehellisinä pidetyille keinoille. Tilanteessa, jossa säilyttämisen pulman konkreettinen ratkaisu on työn pääsisältö, saavat materiaalit, valmistustekniikat ja työprosessi ajasta riippumattoman roolin ilmaisussa. Perinne ja modernit ajatukset löivätkin tavallaan kättä synnyttäen studiokeramiikan astiasuuntaukseen vuosikymmeniä jatkuneen formalismin.

Muutos asenteissa materiaalia kohtaan tapahtui kuitenkin 1960-luvulle tultaessa. Saven muuntuvaisuus ja *moni-ilmeisyys* innosti tekijöitä uusien ilmaisutapojen etsimiseen.¹⁷⁶ 1950-luvun loppupuolella USA:ssa sai alkunsa keramiikan suuntaus, jossa formalismi hylättiin ja jossa painotettiin materiaalin ja prosessien ilmaisullisuutta kuvataiteesta tutuksi tulleita ideoita noudatellen. Studiokeramiikan abstraktioon pohjaavat ekspressiiviset suunnat, kuten orgaaninen abstraktismi ja abstrakti ekspressionismi, pyrkivät vahvaan ilmaisullisuuteen materiaalien ominaislaatuun tukeutuen tai etsien materiaalin äärimmäisyyksiä sen työstämismetodeista (mm. esineen konstruoimistavat, erikoislasitteet ja -polttotekniikat). Materiaali ja työprosessit innoittivat keraamikkoja enemmän kuin funktio tai muu aiheisto. Uusien keramiikan suuntausten kautta käyttöesineisiin fiksoitunut materiaali (astioiden raaka-aine) irtautui jäykästä materiaali-funktio-muoto -kaavastaan. Materiaalin olemusta ei nähty enää funktioon sidottuna, vaan ilmaisullisena kehyksenä. (Liite 3, kuva 2.)

5.4.2 Studiokeramiikka käsitteellisen konkretisoijana

1960- ja 70-luvuilta lähtien keramiikan *Funk-* ja *Super-Object* -tyylit jatkoivat keramiikan mediumkäsitusten muuntamista. Käyttö- ja koriste-esineiden tarjoama teemasto toimi myöskin turvallisenä maastona taiteen käsitteellisten sisältöjen tulkinnalle. Funk ja super-object olivat puhtaimmillaan lyhytaikaisia ilmiöitä ja koskettivat etupäässä keraamista veistotaidetta. Niiden vaikutus on kuitenkin jatkunut nykypäiviin, ja niiden rohkea suhtautuminen mediumiin on antanut astiasuunnan ilmaisuun virikkeitä.¹⁷⁷

Samalla kun materiaalin kunnioittamisen periaate hylättiin, jätettiin taakse myös estetisoiva keraaminen esine. Surrealismista, dadaismista ja pop-taiteesta vaikutteita saanut funk-keramiikka rikkoi banaaleilla ja brutaaleilla esineillä mielikuvan taidolla työstetystä ja kauniista keramiikkaesineestä. Tilalle se tarjosi nk. *hobby-craft* -estetiikkaa, jossa materiaalin käsittelyllä pyrittiin luomaan esineisiin harrastelijamainen ilme. Käden jälki oli tarkoituksellisen kömpelöä. (Liite 3, kuva 3.) Aluksi funk-esineistölle oli tyypillistä värittämyys ja monokromaattisuus, mutta sittemmin värit tulivat mukaan kirkkaina, tasaisina ja peittävinä väripintoina. Työstetyt materiaalit näyttivät harrastustarvikekatalogeista tilatuilta - ne kertoivat olleensa "*valmiita käyttöön sellaisenaan*".

Kuvataiteen surrealismiin ja superrealismiin perustuva keramiikan super-object -suuntaus tuotti alkuvaiheissaan teknisen virtuoosimaista ja humoristista materiaalien imitaatioefekteillä kujeilevaa esineistöä. Super-object kehittyi pikkuhiljaa nk. *fetish-finish* -estetiikassaan fetisistiseksi esineen esineellisyyden palvonnaksi. Teokset huokuvat materiaalien ja pintojen pikkutarkassa, siistissä ja täydellisessä käsittelyssään nihilismia ja ylemmydentuntoa. Äärimmillen vietyinä super-object -esineet ovat kuin inhimilliseen arjen kokemuspieriin kuulumattomia tuonpuoleisen sanansaattajia.¹⁷⁸ (Liite 3, kuva 4.)

1970-luvulta lähtien keramiikan käsitetaiteen kokeiluilla on puolestaan etsitty keinoja, jotka veisivät materiaallisen ilmaisun selkeimmin ja varmimmin totuttujen kehysten ulkopuolelle. Varhaisimmat "savi-happeningit" dematerialisoivat funktion ja esineellisyyteen sidoksissa olleen taiteenalan. "Mudan ja pölyn koulukunta" päätyi mieltä lämmitävällä tavalla käsitetaiteellisissa performansseissaan palaamaan saven materiaalisille alkulähteille. Polttamattoman saven muodonmuutosprosessien seuraaminen ja keraamikkojen kirjaimellinen saveen meneminen todistivat keramiikkataiteilijoiden kiintymyksestä materiaaliinsa. Polttamattoman saven taide tarvitsi kosketuksen materiaaliseen perustaansa, olkoonkin että sen kiinteä *objekti* ja *funktio* oli hävitetty. Medium oli yhä olemassa. Kaikessa dematerialisoimisen ja käsitteellistämisen pyrkimyksessään keramiikan avantgardistiset suunnat pitivät kontaktin mediumiin, josta tuli käsitteellisen konkretisoija.¹⁷⁹

Tästä alkoi myös paluu keramiikan omimpana pidettyyn käytön kontekstiin. Studiokeramiikan astiasuuntaus muokkasi joustavammiksi vanhoja käsityksiä materiaalin, muodon ja funktion keskinäisestä yhteydestä. Keraamisen mediumin moni-ilmeisyys hyväksyttiin ilmaisun lähtökohdaksi, jonka mukaisesti materiaali ohjaa tekijää antamalla hänen taiteelleen sekä rakenteelliset että ilmaisulliset ainekset ja tekijä päättää, millä tavalla hän huomioi sen mahdollisuudet ja rajat työssään. Taiteellinen näkemys ei jää ilmaisussa "sovellettuun" (tai jostakin taiteellisesta päämäärästä tingittyyn) asemaan materiaaliin ja funktioon nähden, vaan materiaalliset ja tekniset keinot sekä taiteellinen sisältö saavat tasa-arvoisemman luonteen.

6 NYKYSTUDIOKERAAMINEN ASTIA

6.1 MUOTOILUN JA KÄSITYÖN POST-MODERNISMI

6.1.1 Post-modernismin 1980-luku

Post-modernismin alkujuonne oli 1960-luvulla syntyneissä arkkitehtuurin, taiteen ja muotoilun uusissa lähtökohdissa, joiden kautta modernismin dominanssi haluttiin murtaa. Varhaisen vaiheen post-modernismilla haettiin kärjistäen eroa modernismista. Tyyllillisesti post-modernismi hahmottui värin, ornamentalismin ja eklektismin hallitsemaksi positiiviseksi "attityydiksi" visuaaliseen kulttuuriin.¹⁸⁰

Post-modernismin mukana muotoiluun omaksuttiin vuorovaikutteisyyden idea. Post-modernistit kritisoivat sitä, että modernismin kuvataiteesta, arkkitehtuurista ja muotoilusta puuttui kontakti ihmisen ja esineen, katsojan ja taideteoksen välillä.¹⁸¹ Kontaktin puutetta pidettiin seurauksena modernismin anonyymiudesta ja ankaran rationaalisesta ilmeestä. Katsoja ei voinut tarttua tai kiinnittyä mihinkään esineessä, joka oli objektiivinen, historiaton ja paikaton. Modernismissa käyttöesineen toimintakenttä oli minimoitu - käyttöesine oli henkisesti näkymättömissä pysyttelevä hiljainen palvelija.¹⁸²

Symbolisessa suunnittelussa ja nk. kaksoiskoodauksessa tarjoutui keino tuoda merkityksiä funktionaalisen esineen yleisyyteen. Lisäämällä esineisiin yksityiskohtia ja symboliikkaa niiden "kontaktipinnan" ajateltiin kasvavan. Väri ja koristelu palautettiin, ennakkoluuloton historismi lisääntyi ja paikallisten traditioiden arvostus nousi. Peittely, naamiointi ja uudet imitaatiomateriaalit ja -tekniikat tulivat käyttöön. Suunnittelijat alkoivat hyväksyä materiaalien ja käsityön jäljittelyn. Käsityön jäljellä ja käsin työstämisellä haluttiin vedota aisteihin. Perinnekäsityölle ja kansantaiteelle luonteenomaisena pidetyssä naiivissa ja kömpelölkössä ilmaisu- ja nähtiin keino luoda esineisiin viattomuutta ja käsityöllisestä historiasta kerovaa läsnäoloa.¹⁸³ Tiettyjen tuotteiden designissa näkyi mikroarkkitehtonisuus, mikä oli yhteydessä niiden muotoilussa käytettyyn additiiviseen metodiin.¹⁸⁴ Arkkitehtuuri inspiroi myös sisustukseen liittyvien esineiden suunnittelua, kuten huonekalut, valaisimet tai kellot. (Tunnetuimpiin

kuuluu italialaisen Alessin v. 1979-83 eri suunnittelijoilta tilattu sarja tee- ja kahvisettejä nimellä "Tea and Coffee Piazza".)

Leikkimielisen suhtautumistavan uskottiin helpottavan myönteisen suhteen kehittymistä ihmisen ja häntä kohtaavan taiteen, arkkitehtuurin ja esineympäristön välillä. Tätä kautta ajateltiin edelleen palautuvan modernismin aikana kadotetun tunteen aikaan ja paikkaan kuulumisesta. Vaihtoehtojen hurmoksessa päädyttiin puhumaan yhdenmukaisen post-modernistisen tyylin sijaan "postmodernista" yleisempänä taidetta, kulttuuria ja (informaatio)yhteiskuntaa koskevana asiantilana, jolle ominaisinta oli yhä pidemmälle menevä eriytyminen. Tyyli luokitukseksi post-modernismi ei yksin riittänyt kattamaan 1980-luvun esinekulttuurin kirjoa.¹⁸⁵ Sen lisäksi että post-modernismissä modernismista on tullut yksi kommentoitava tyyli muiden tyylien joukossa, on myös modernismin oma perinne jatkunut ja uusiutunut.

Symboliikka ja inhimillistävät elementit tulivat keskeisiksi myös myöhäismodernistisessä *high tech* -designissa, jossa teknologista aakkosistoa käytettiin kuvaamaan informaatioyhteiskuntaa ja korkeateknologiaa.¹⁸⁶ Teknologia haluttiin kytkeä ilmaisullisesti käsityön ja teollisuuden historiaan ja luoda tunne siitä, että sillä on juurensa näiden tuotantomuotojen ihmislähtöisissä prosesseissa. Myös käsityöläiset ottivat käyttöönsä uusinta tekniikkaa, lähinnä tietokoneavusteisen suunnittelun muodossa.

Post-modernismille vastakkaisena muotoilutrendinä nousi dekonstruktivismi. Dekonstruktivistit omaksuivat työskentelynsä päämetodiksi dekonstruktion, jota venäläiset konstruktivistit aikoinaan käyttivät omassa työssään esivaiheena. Dekonstruktivismin teoriassa päädyttiin hahmottelemaan "dekonstruoitu tilanne", josta puuttuu kaikkien merkitys, tuonpuoleisuus ja yhtenäisyys. Postmodernismin vaalima positiivinen valinta on kadonnut ja tilalla on tyhjiys (poissaolo), katkos ja sattuma.¹⁸⁷

6.1.2 Design- ja käsityötaiteiden nykytilanne

Muotoilun ja käsityön alue ovat post-modernismin kaudella lähentyneet toisiaan niin teoriassa kuin käytännössä. Viimeaikaisessa keskustelussa muotoilun tilasta ja suunnasta keskeiseksi ovat nousseet käsityötä konstituivat piirteet. Muotoilussa halutaan hyödyntää (idean tasolla)

käsityöllisen valmistuksen parhaita puolia. Käsityön luonne (itseohjautuvuus ja prosessius) halutaan omaksua perustaksi tuotesuunnitteluun, jossa käyttötapahtuma, konteksti sekä käyttäjä tarpeineen ja haluineen ovat ratkaisevassa asemassa. Käyttäjän palaute pyritään ottamaan huomioon entistä paremmin. Suunnittelun prosessi, konteksti, päämäärä ja keinot halutaan joustaviksi ja rationaalinen, intuitiivinen ja kokemusperäinen tieto pyritään sulauttamaan yhteen.¹⁸⁸ Suunnittelun ideaalina on itseohjautuva, joustava, kokonaisvaltainen ja henkilökohtainen tekijän taitotieto sellaisena, kuin sen on nähty käsityössä toteutuvan.¹⁸⁹

John Thackaran mukaan muotoilun uudistumisen avain on juuri yhteiskunnan poliittisessa ja kulttuurisessa kontekstissa, jossa luottamus jatkuvaan edistykseen on menetetty ja jossa teknologialla ja tieteellä on oma elämänsä.¹⁹⁰ Teknologian ja joukkotiedotusvälineiden luomien maailmanmarkkinoiden kautta tuotteet ja palvelut ovat tulleet kaikkien saataville. Esinekulttuurin yhdenmukaistumista tasapainottaa kuluttajien vaatimus tuotteidenvälisistä eroista: globaalien markkinoiden vastapainona toimivat pienten ryhmien markkinat (*niche marketing*), jotka palvelevat toisistaan yhä pidemmälle erottumaan pyrkiviä sosiaalisia ryhmiä.¹⁹¹

Käsityön hahmottamiselle taiteena on etua designitutkimuksesta, joka tarkastelee erikoistuneita, pienten markkinoiden tuotteita sekä niiden kuluttajien tottumuksia ja tarpeita. Merkkituotedesignin on nähty pelaavan inhimillisillä haluilla ja tarpeilla hyödyntämällä ja luomalla niitä. Synkimpien näkemysten mukaan ihminen on esinetuotannon ja mainonnan aivo-myrskyn uhri, jonka haluamiset ovat tavarmarkkinoiden tiedossa ennenkuin ne ovat hänen päässään syntyneetkään.¹⁹²

Myönteisemmältä kannalta katsottuna yksilölliset design- ja käsityötuotteet (olkoonkin tuotemerkkejä) voivat auttaa sosio-kulttuurista orientoitumista ja identifioitumista.¹⁹³ Mm. Daniel Miller tähtää tarkastelemaan kuluttajan ja esineen välistä suhdetta myönteisenä inhimillisen kehittymisen ja kokemuksen alueena. Kuluttaja ei ole tavaratuotannon uhri, vaan hänellä on mahdollisuus käyttää esineitä aktiivisesti kulttuurisen ja sosiaalisen ympäristönsä rakentamisessa ja ylläpitämisessä.¹⁹⁴ Postmodernin käsityön ja muotoilun teorian vaalima ajatus ihmisen ja esineen myönteisestä ja merkityksellisestä suhteesta palautuu periaatteissaan William Morrisin näkemyksiin.¹⁹⁵ Tuotesuunnittelu kuluttajaa palvelevana tarjoaa "mielihyvää" ja iloa kohottaen sitä kautta yksilön hyvinvointia.

Nykymuotoilun (kuten taiteenkin) teoriassa ja käytännössä kaupunkikulttuurilla on tärkeä asema.¹⁹⁶ Kaupungista ja kadusta on tullut individuaalin ja individualismin näyttämö, jatkuvasti laajeneva ja muuttuva konteksti henkilökohtaisille ja jokapäiväisille design tuotteille. Tässä laajentuneessa kontekstissa postmoderni design- ja käsityötaide toetuttaa Arts and Crafts -ajatusta taiteesta osana kaiken kansan elämäntodellisuutta.

Aikamme taidekäsityötä koskevissa kirjoituksissa käsityö nähdään modernistisen maailmankuvan antiteesinä ja postmodernistista todellisuutta luovana. Vastakkainasettelu soveltaa käsityöhön arkkitehtuurissa ja kuvataiteessa esitettyä modernismin kritiikkiä ja toistaa sen perusväittämät.¹⁹⁷ 1980-luvulta olemme pikkuhiljaa tulleet tilanteeseen, jossa funktionaalinen taidekäsityö on tietyiltä osin kirjaimellisesti sekä kuvaannollisesti palaamassa taidegalleriasta tutuimpaan kontekstiinsa: kotiin, käytön ja arkipäivän piiriin. Koti, kaupunki ja katu nähdään tasa-arvoisina taiteen (etenkin funktionaalisen taiteen) kontekstina perinteisen museon tai gallerian rinnalla, koska suhde katsojaan ja käyttäjiään on tullut tärkeäksi. Peter Dormer on sanonut, että taidekäsityön päämäärä tänään on synnyttää kommunikaatiota.¹⁹⁸ Voisimme kai sanoa, että kommunikaation lisääminen on taidekäsityön yksi kiinnostusalue, kohdistuuhun kaikenlainen design yhä enemmän produktien sijasta prosesseihin - ihmisiin ja heidän toimintatapoihinsa.

6.2 STUDIOKERAMIIKAN POST-MODERNISMI

6.2.1 Studiokeramiikan alue laajenee

1980-luvulta studiokeramiikassa on alettu suhtautua funktioon, materiaaliin ja tekniikkaan enemmän taiteen ilmaisukeinoina, kuin päämääränä. Keramiikkataiteen innovatiivisin kehitys tapahtui USA:ssa, jossa myös astiasuuntauksen kehitys kulki aimo askeleen edellä eurooppalaiseen nähden. Amerikkalaisilla oli etunaan 1950- ja 60-lukujen aikana tapahtunut irtiotto formalismista, Euroopassa taas modernismin puristinen henki alkoi hellittää vasta 1970-luvulla.

1980-luvulla perustettiin gallerioita design- ja käsityötaiteille, myös keramiikalle. Keramiikan veistosuunta eriytyi astiasuunnasta ja assosioitui

kuvataiteisiin, veistotaiteen lajiksi. Keramiikkataiteen tutkimuksessa ja kritiikissä edistyi. Studiokeraaminen astia hahmotti identiteettiään taidemuotona. Tutkijat ja kriitikot esittivät näkemyksiään astiasuuntauksen erityisluonteesta auttaen keramiikkaa koskevan kriittisen kielen ja käsitteistön muotoutumista.¹⁹⁹ Samalla kun astiasuuntaus itsenäistyi, sen tavanomaisin tuotos, nk. *art pot* tai *gallery pot* ("taiteellinen astia" tai "astia taiteena") käsitteellistyi. Keramiikan traditiosta ja astiasta tuli työn sisällöllistä ainesta ja esineistä itsestään kannanottoja keramiikkataiteeseen. Philip Rawsonin v. 1971 ilmestynyt teos "Ceramics" saavutti 1980-luvulla klassikon aseman keraamikkopiireissä ja innoitti tekijöitä pohtimaan astiasuuntauksen estetiikkaa ja sisältöjä. Keraamikit tulivat entistä tietoisemmiksi taiteestaan ja osallistuivat siitä käytyyn keskusteluun mm. seminaareissa ja lehtikirjoituksissa.

Post-modernistinen keramiikka käytti tyylille tuttuja keinoja: vastakkainasettelua, yllätyksellisiä rinnastuksia, ironiaa ja huumoria, viitteellisyyttä ja kommentointia, älyllisyyttä, värikkyyttä, häpeämätöntä historiallisten ja kulttuuristen tyylien eklektismia, sekä olemassaolevia tai elvytettyjä paikallistraditioita. Materiaalien ja tekniikoiden tasolla studiokeramiikassa alettiin käyttää matalapolttoista savea tai posliinimassaa, joiden avulla lasitteiden väriskaala saatiin kirkkaammaksi ja joilla koristelulle luotiin hyvä pohja. Dreijauksesta ja käsinrakennuksesta siirryttiin studioissakin osittain teollisiin valmistusmenetelmiin.²⁰⁰

Aluksi keramiikan post-modernismi aiheutti ristiriitaisia tunteita. Sen katsottiin loukkaavan keramiikkataiteen arvossapidettyjä, perinnekäsityöhön ja modernismin formalistiseen estetiikkaan tukeutuvia periaatteita.²⁰¹ Siinä ei myöskään nähty varteenotettavaa taiteellista arvoa, vaan sitä pidettiin enemmänkin ohimenevänä ilmiönä, muotioikkuna. Teollisessa tuotannossa sen värikkyys ja yllätyksellisyys otettiin innostuneesti vastaan. Tuotesymboliikan sekä vuorovaikutteisuuden idean levitessä studioiden funktionaalinen keramiikka alkoi nauttia uudesta osastaan pienten, toisistaan erottumaan pyrkivien markkinoiden tyydyttäjänä.

Keramiikan post-modernismin on pelätty älyllistävän taiteenalan ulos omasta perinteestään.²⁰² Nykykeramiikka ei kuitenkaan voi olla tiedostamatta itseään. Tiedon ja tiedostamisen ulkoapäin tuleva paine (tiedotusvälineet, tiedon verkkoistuminen, "kutistuva maailma" ja vaatimus ajan tasalla pysymisestä) niin myönteisessä kuin kielteisessäkin mielessä toimii

ohjaavana energiana monien ihmisen toimintojen, myös taiteen taustalla. Tietotulvan ja tiedostamisen kieltäminen olisi selän kääntämistä maailman todellisuudelle. Taidekäsityöläiselle se merkitsisi käsityön pitämistä taiteen ajankohtaisimman keskustelun ja toiminnan ulkopuolella, samassa marginaalisessa asemassa, jossa sen nähtiin olevan modernismin kaudella.²⁰³

6.2.2 Studiokeraamisen astian pyrkimyksiä 1980-luvulta

Post-modernismi synnytti studiokeraamiseen astiaan lähestymistapoja, jotka ovat jatkuneet ja rikastuneet 1990-l:lla. Studiokeraaminen astia on saanut tietynlaista validiteettia taiteena kyetessään tarkastelemaan ja perustelemaan pyrkimyksiään. Studiokeraaminen astia on mitä ilmeisimmin hyötynyt post-modernismin teorianmuodostuksesta ja diversiteetistä. Avomielisuus taiteessa on muuttanut käsitykset myös funktionaaliselle taiteelle myötämieksiksi. Taiteellisen ilmaisun aihepiirinä astia on kuitenkin huomattavasti vanhempaa perua kuin viime aikojen kehityksen tulos.

Post-modernistista funktionaalista keramiikka määrittävinä piirteinä voidaan mainita mm. dekoraation ja kuvioinnin paluu, figuratiiviset esitykset, taide- ja keramiikanhistoriallinen eklektismi, kulttuurinen lainailu, yhteiskunnalliset kannanotot, älyllisyys ja nokkeluudet. Uusien tyylien rinnalla myös keramiikan abstraktismi ja ekspressionismi ovat säilyttäneet suosionsa. Keraamikkoja innoittavat myös arkkitehtuuri, luonto sekä ihmisen ja astian rinnastus. Funktio työn pääaiheena on saanut lisäpontta, kun siihen on alettu suhtautua vuorovaikutteisuuden "pelitilana". Funktio ei rajoita ilmaisua, vaan sen kautta astialle taiteena avautuu uusia ilmaisullisia ja tulkinnallisia teitä.

Astian piktorialisaatio

Piktorialisaatiolla tarkoitetaan astian "kuvallistamista" eli kuvan kaltaisena esittämistä. Piktorialisaatio tutkii astiaa teoksen aiheisältönä (astian astiamaisuutta) ja perustuu kaksi- ja kolmiulotteisuudella leikkittelyyn. Piktorialisaation osa-alueina on erotettavissa piirrosmainen ja (optisin kuvioin) kuvioitu astia, asetelmallinen astia ja imitatiivinen astia. Astian kuvallistaminen eri muodoissaan on innoittanut keramikkoja, joille funktion piilottaminen tai astian visuaalisella olemuksella leikkiminen on ollut työn keskeinen idea.

Garth Clark esittää piirrosmaisesta astiasta seuraavanlaisen määritelmän:
 [...] 'the pot as drawing' [...] uses illusory spatial devices from drawing and draftsmanship to define the pot's form - two-dimensional tools defining the visual character of three-dimensional objects.²⁰⁴

Piirrosmaista astiaa edustavan Betty Woodmanin työt ovat innovatiivista leikittelyä tyyleillä ja aikakausilla. Woodman on muuntanut esineissään kolmiulotteisen todellisuuden kaksiulotteiseksi, ja siirtynyt todellisen, volumetrisen esineen esittämiseen piktoriaalisenä. Hän leikkii ulottuvuuksilla (kaksi- ja kolmiulotteisuudella) yhdistäen ne samassa esineessä katsojan yllättäväksi kokonaisuudeksi. Visuaalinen illusionismi ja kuviolla jekkuilu tuli laajemmin keramiikkadekoraatiossa suosioon op-taiteen ja superrealismin vanavedessä. Graafista piktorialisaatiota työssään ovat käyttäneet myös Elizabeth Fritsch, Mineo Mizuno ja Barbara Tipton.²⁰⁵

Astiaa asetelmamaalauksen lähtökohdista tutkivat mm. mm. Andrew Lord, Nancy Selvin ja Karen Koblitz ryhmiksi kootuissa teoksissaan.²⁰⁶ He leikittelevät töissään "oikean" ja "tulkitun" (kuvatun) esineen teemoilla. Niissä havainnollistuu, miltä jossakin (vaikkapa kubistisessa) asetelmassa kuvattu esine tai esineryhmä näyttäisi, jos se tai ne tuotaisiin sellaisenaan kolmiulotteiseen todellisuuteen, käsinkosketeltavaksi kuvaksi. Teoksia voi myös ajatella asetelmamaalauksissa käytettäväksi "oikeiksi" esineiksi, jotka taiteilija on asetellut ryhmään maalatakseen ne. "Oikeista" mallina toimineista esineistä ne erottuvat kuitenkin siinä, että ne ovat selvästikin jo taiteilijan tulkinta näkemistään esineistä. Esimerkiksi Karen Koblitzin humoristisen surrealistiset, räiskyvin värein koristellut esineryhmät näyttävät tahallisen yliampuilta. Niihin onkin liitetty määre "erittäin epätodennäköistä designia" (*highly unlikely designs*).²⁰⁷ (Liite 4, Kuva 5.)

Kolmas piktorialisaation alue on astiat, jotka imitoivat muita asioita. Imitoiva astia voi toimia eräänlaisena kolmiulotteisena esittävänä kuvana, näyttää joltakin muulta, kuin mitä se todellisuudessa on. Tällöin se viittaa visuaalisella olemuksellaan *välittömästi* itsensä ulkopuolelle.²⁰⁸ Imitoitvien esineiden nykysuosion keramiikassa voi katsoa osaltaan liittyvän 1970-luvulta periytyneeseen superrealismiin, jonka tunnetuimpia ilmauksia olivat Marilyn Levinen tekemät keraamiset nahkaesineiden imitaatiot. Kolmiulotteista astian piktorialisaatiota ovat tutkineet mm. Anthony Bennett ja Richard Notkin teppannutöillään, jotka liittyvät vanhaan imitoivien teppannujen traditioon.²⁰⁹ Esimerkiksi Anthony Bennettin

keraamisessa aiheistossa teppannu saa usein ihmishahmon. Karrikatyyrimäisessä ilmaisussa on yhteneväisyyksiä pop-taiteen ja funk-keramiikan keinoihin ja aiheistoon.

"Maalattu" tai kuvitettu astia (the painted pot)

Astian piktorialisaation rinnalla esiintyy astiasuunnalle tavanomaisimpana pidetty kuvallisen esittämisen tapa, jossa esineen koristeluna käytetään figuratiivista, muovailtua tai maalattua aiheistoa. Tämän pyrkimyksen voidaan ajatella palautuvan traditiona aina antiikin maljakkomaalaukseen saakka. Maalattua astiaa edustavat teoksillaan mm. Rudy Autio ja Akio Takamori, joiden töissä on olennaista ihmis- ja eläinfiguurien dynaaminen muotoon sovittaminen.²¹⁰

Rudy Aution tuotannon parhaimmiston kuuluvina pidetään hänen 1980-l:lla käsinrakennustekniikalla valmistamia maljakoita. Autio käyttää työssään horisontaalista ja vertikaalista asymmetriaa. Esineillä on epäsäännöllinen muoto, ja niiden reuna polveilee vapaana. Maalauskoristelu ja muoto toimivat dynaamisena kokonaisuutena. Aution kevyt ja lempeä tapa käsitellä eroottisesti latautuneita aiheita lisää teosten elävyyttä. Perusaiheistoa ovat rehevät naishahmot sekä eläinfiguurit, usein mytologisina hahmoina esitettyinä.

Astian monumentaalisuus: maisema ja arkkitehtuuri

Luonto, maisema ja arkkitehtuuri on ollut keraamikoille tyhjiinamentumaton innoituksen lähde. Studiokeramiikassa on alettu soveltaa (sinänsä pienikokoiseen) astiaan maiseman ja arkkitehtuurin monumentaalisia mittakaavoja käsitteellisesti. Tulkintoja on esitetty mm. fyysisen, metaforisen tai mytologisen maiseman teemoista. Arkkitehtuurin mittakaavaa (kahvi)kuppiteoksiinsa ovat soveltaneet mm. pop-taiteesta ja *hard-edge-painting* -koulukunnalta vaikutteita saaneet Ron Nagle ja Kenneth Price. Maisemaa ovat puolestaan tutkineet mm. Wayne Higby laakeissa kulhoissaan ja Paula Winokur asetelmallisissa töissään.²¹¹

Paula Winokuria inspiroivat sekä maisema että arkkitehtuuri. Hän on valmistanut arkkitehtuuriin liitettäviä teoksia, mm. takaneduksia. Winokurin astiaan perustuvien teosten silmiinpistävin (ja mielestäni myös kiehtovin) piirre on niiden maisemallisuus. Niiden pysähtyneessä tunnelmassa voi nähdä myös asetelmallista kerronnallisuutta. Winokurin käyttämä valkea posliinisavi tuo hänen "keraamisiin maisemiinsa"

pelkistynyttä, talvisen vuodenajan tuntua. Teosten monikerroksisuus ja visuaalinen idea paljastuu tarkastellessa niitä ylhäältä päin (ts. hyvin maisemallisesta perspektiivistä). Katsoja tavallaan tarvitsee fyysistä ja mentaalista etäisyyttä päästäkseen niihin sisälle. Tämä antaa töille niiden koosta riippumatonta monumentaalisuutta. (Liite 4, kuva 6.)

Kantaaottava astia

Kriitikko Peter Schjeldahlin termi *the smart pot* ("älykköastia", "älykköpotti") kuvaa osuvasti 1980-luvun astiasuuntauksen käsitteellistymistä: [The smart pot is] an academic object positing an imaginary academy [...] so removed from innocence, so thoroughly implicated in every received notion of nature and culture, so promiscuous in means and open in its ends, that it is almost innocent all over again [...].²¹²

Post-moderni käsitteellistäminen on tuonut astiasuuntaukseen yhteiskunnallisesti osallistuvan, kantaaottavan esineen, joka kommentoi eri elämänalueiden ajankohtaisia ilmiöitä. Toisinaan kysymyksessä on tekijän henkilökohtainen mielipiteenilmaus, toisinaan taas nokkela kritiikki, jonka esittäminen katsojalle tutussa ja turvallisessa kontekstissa saa yllättävän tehovoiman. Astia onkin otollinen alue post-modernismin "kaksoiskoodaukselle" - pyrkimykselle yhdistää konventionaalinen ja yllätyksellinen aines.

Kahta erilaista äyllisen keramiikan linjaa edustavat töillään Adrian Saxe ja Grayson Perry.²¹³ Saxe käyttää töissään visuaalista symboliikkaa, jonka tuo esille mm. taidokkaana materiaalinkäsittelynä, väreinä, muotoina ja symbolisina merkkeinä. Tässä mielessä hän jatkaa 1970-l:ta perityvää superesineiden (*Super-Object*) *fetish-finish* -estetiikkaa. (Liite 5, kuva 7.) Perry puolestaan liittyy aiheiden ja mediumin käsittelyn tasolla funk-keramiikan huolettomaan *hobby-craft* -estetiikkaan. Perryn kiistanalaiset teokset jatkavat provokatiivisuudellaan yleisöä herättelevän keramiikan linjaa, jonka Robert Arneson aloitti 1960-luvulla. (Liite 3, kuva 3.) Arnesonin luomat keraamiset laitteet (kirjoituskone, leivänpaahdin, puhelin) olivat ensimmäisiä keraamisessa mediumissa julkisesti esitettyjä, (taidetta ja) yhteiskuntaa koskevia kommentteja. Sittemmin Arnesonin esittämä kritiikki on saanut yhä selkeämpiä ilmauksia.²¹⁴

Astian abstraktio

Astian nykyabstraktio jatkaa modernismin jäljillä liittyessään käsitykseen astiasta itsensä kattavana estettisenä objektina. Astia ei esitä mitään itsensä ulkopuolista, ellei niin haluta, vaan riittää objektina (ts. astian käsitteen konkretisoitumana) yksistään työn sisällöksi. Astian nykyabstraktiossa on erotettavissa postmoderni reduktivismi, orgaaninen abstraktismi ja abstrakti ekspressionismi. Postmoderni reduktivismi jatkaa ja uudistaa modernismin minimalismia pyrkimyksessään tehdä esineestä kaiken muun, paitsi itsensä kieltävä. Esineiden keskeinen sanoma on niiden muodossa. Lähestymistapa on hyvin formalistinen.

Keramiikan nykyreduktivisteihin lukeutuva Martin Smith käyttää esineidensä konstruoimiseen keramiikalle materiaalisesti epätavallista, dekonstruktivistista ja epäplastista työmenetelmää, joka kaikessa monimutkaisuudessaan tuottaa lopputulokseksi yllätyksellistä yksinkertaisuutta.²¹⁵ Smith valmistaa muotonsa muoteilla, polttaa ne ja jakaa sitten poltetut muodot (sahaamalla) paloiksi. Tämän jälkeen hän liittää yhteen (liimalla) palaset uusiksi muodoiksi, mielikuvitukselliseksi esineiksi. Hän maalaa ne tasaisin väripinnoin. Joskus esineillä ei ole lainkaan pohjaa (vain reunat) tai nk. jalkaosaa. Smithin onnistuu yhdistää teoksissaan teollisuustuotannon minimalistinen *high tech* -estetiikka käsityölliseen valmistukseen, josta lopullisessa tuotteessa on kuitenkin nähtävissä vain aavistus. (Liite 5, kuva 8.)

Keramiikan orgaaniselle abstraktismille ja abstraktille ekspressionismille struktuuri, muoto, väri ja tekstuuri ovat olleet aina keskeisiä. Molemmissa lähestymistavoissa tavoitellaan mediumin vahvaa ilmaisullisuutta, jolloin etsitään materiaalien ja valmistustapojen äärimmäisyyksiä. Esimerkiksi erikoislasitteista ja -polttotekniikoista haetaan ilmaisuun sisältöä ja tehostusta.

1980-luvun orgaanisen abstraktismin uusiutuminen perustui pitkälti sen vanhan johtohahmon, Ewen Hendersonin tuotannolle. Uudistajat asennoituivat orgaanisen käsitteeseen itselleen läheiseksi kokemistaan lähtökohdista ja näkivät sen ilmenevän ihmisen tuottamassa rakennetussa ympäristössä ja sen kulumisprosesseissa.²¹⁶ Sisältöä ja merkityksiä työhön löydettiin myös ihmisen oman olemassaolon kuvaamisesta. Orgaanisen abstraktismin uusiin suunnannäyttäjiin kuuluneen Angus Suttien esineissä salaperäinen sisätila on olennainen elementti. Teosten labyrinthimaisen

rakenteen sisälle on suljettu mysteeri, kuten irrallinen savenkappale, joka helisee esinettä heilutettaessa.²¹⁷

Sara Radstone puolestaan kuvaa teoksissaan kaupunkiympäristön ja ihmisen eksistenssiä toisiinsa verrattavina prosesseina (rakentaminen/syntymä, olemassaolo/elämä, rappeutuminen/vanheneminen ja tuhoutuminen/kuolema). Hänen aiheistoonsa kuuluvat kaikenlainen ajan saatossa syöpynyt, rikkoontunut tavara ja epämääräiseksi muuttunut aines. Radstone on sanonut teoksiaan ihmiskehon vertauskuviksi. Tehdessään tämän vanhan uskonnollis-henkisen vertauksen ihmisistä saviastioina hän on ohjannut tietoisesti teostensa tulkintaa. Ne on nähty ujoina, pintansa hitaasti rakentaneina, haavoittuvina ja hauraina - osittain jo elämän murskaamina, mutta siitä huolimatta olemassaolostaan rohkeasti taistelevina.²¹⁸ Vaikka esineet näyttävät helposti rikkoutuvilta, ne vaikuttavat kuitenkin maanläheisiltä ja vahvoilta. Eletty elämä tuo Radstonen esineihin hiljaista inhimillisyyttä ja charmia. Katsojina me voimme kohdata näissä ajan patinoimoissa esineissä oman vanhenemistemme väistämättömyyden.

1950-luvulla studiokeramiikan estetiikkaa muovannut abstrakti ekspressionismi on säilyttänyt paikkansa nykystudiokeramiikassa. Sen alkuperäinen tekoprosessia korostanut luonne on tosin muuttunut hillitymmäksi, mutta edelleenkin sen olennainen piirre on "gesturaalisuus", käden jäljen jättäminen ja tekoprosessin rekisteröiminen esineeseen. Ekspressionistista suuntaa suorasukaisimmillaan edustavat yhä tänäänkin keramiikan abstraktin ekspressionismin keulahahmon Peter Voulkosin työt. Aiempi, sisältä ulospäin suuntautunut vimmainen ekspressiivisyys ja monumentaalisuus on kääntynyt sisäänpäin ja muuttunut antropomorfiseksi abstraktioksi Voulkosin myöhemmissä pinotuissa teoksissa (nk. *stacked pots*-töissä). Voulkosin työhön avautuukin uusi näkökulma: sen sijaan, että esine olisi vain tekijänsä luomisvoiman spontaani projektio, sen voi nähdä omakohtaisesta kokemuksesta ja pohdinnasta syntyneeksi tulkinnaksi inhimillisen olemassaolon peruskysymyksiin.²¹⁹

Funktion uusi asema - vuorovaikutteisuuden korostaminen

Perinne ja funktionalismi synnyttivät yhdessä 1930- ja 40-lukujen aikana studiokeramiikan astiasuuntaukseen vuosikymmeniä jatkuneen formalistisen linjan. Käyttöesineitä valmistavissa keraamikoissa näitä modernismin ja leachlaisuuden (Bernard Leachin seuraajien) henkisiä jälkeläisiä on

paljon. Funktionaalista esineistöä tuottavat "leipäkeraamikot" perustavatkin työnsä tavalla tai toisella formalistiselle estetiikalle.²²⁰

Merkittävänä näkökohtana nykyisten funktionaalista keramiikkaa tekevien keraamikkojen työssä on usko funktion tärkeyteen esineen olemusta määrittävänä. Käyttöesine nähdään vuorovaikutteisuuden kanavana ja objektina. Käyttäjällä on kontakti esineeseen inhimillisen toiminnan kautta, ja esine osallistuu designillaan (ihmisen toiminnan kautta ja sen kohteena) näihin toimintoihin. Tekijöiden mielestä käyttöesineen funktionaalisen potentiaalin hyödyntäminen käytön kautta täydellistää heidän työnsä, koska esine ei jää pelkästään katsottavaksi kohteeksi, vaan siitä tulee toiminnan osallistuja. Funktion mahdollistamassa käyttötapahtumassa esineen merkitykset "olioistuvat".

Käyttöesineen vuorovaikutteisuutta pyritään lisäämään monin tavoin. Esineistä tehdään visuaalisesti ja taktiilisesti mielenkiintoisia; niiden suhteisiin, volyymiin, muotoon, pintaan ja tekstuuriin, väriin ja koristeluun kiinnitetään enemmän huomiota. Myös (tuote)symboliikka on liitetty tietoisemmin mukaan käsityönä valmistettuihin käyttöesineisiin. Käyttöesine on yhä enemmän muuttumassa arkitasolla mielikuvien välittäjäksi ja syvemmällä tasolla merkitysten kantajaksi. Käyttöesine tällä tavoin ymmärrettynä luo tekijälleen haasteen. Monen keraamikon ihanteena on tehdä esineitä, jotka olisivat enemmän kuin fyysisen käyttötarpeen tyydyttäjiä ja kykenisivät kantamaan ja välittämään monisyisiä esteettisiä, sosiaalisia ja psykologisia merkityksiä.

Parhaimmillaan nykyisessä studiokeraamisessa astiassa toteutuukin Arts and Crafts -liikkeeltä tuttu, post-modernististen keraamikkojen vaalima *both and* -idea siitä, että käytännölliset ja esteettiset puolet yhdistävällä esineellä on erityinen kyky elävöittää arkea. Funktionaalinen taideteos yhdistää omassa suorasukaisen käytännöllisessä olemisen tavassaan taiteen jokapäiväiseen elämäkokemukseen.

Hyvän funktionaalisen keramiikan tekijöitä on lukuisasti. Sen sijaan keraamikkoja, jotka tekevät käyttöä silmällä pitäen visuaalis-taktiilisesti kiinnostavia, korkealaatuisia ja yksilöllisiä esineitä sortumatta "käsityösnobismiin", on vähemmän. Tähän funktionaalisen keramiikan tekijöiden vähemmistöön lukeutuvat mm. Sandy Brown ja Takeshi Yasuda, jotka

omien sanojensa mukaan tekevät esineensä elävöittämään ruoanvalmistuksen ja -nauttimisen ympärille liittyviä tapahtumia.²²¹

Brown ja Yasuda dreijaavat kumpikin hyvin pehmeällä savella, joka on taktiilisesti vastaanottavainen. He käyttävät hyväkseen saveen dreijatessa syntyviä, luontaisia jännitteitä ja muuntavat aikaansaattua pyöreää muotoa rohkeasti jälkeinpäin. Brownin työ perustuu japanilaiselle kurinalaisuudelle, mutta vastapainona tekijän tunne-elämä sävyttää työtä. Brownin teoksissa voi nähdä yhtymäkohtia Picasson, Braquen ja Matissen taiteeseen. Esineiden hallitseva esteettinen tekijä on pinnan maalauskoristelu, joka on kirkasväristä ja energistä. Kuviointi vaikuttaa olevan koko ajan liikkeessä. Brown kuvaakin töissään usein tanssija-aihetta. (Liite 6, kuva 9.)

Yasuda luo vaihtelua esineisiinsä koristelulla, muuntamalla esineiden muotoja ja reunoja, sekä lisäämällä niihin jalustoja ja kahvoja. Yasuda käyttää vain muutamaa materiaalia, joiden avulla hän tulkitsee uudelleen samoja ideoita. Työskentelytapa, muodon käsittely ja koristelun orgaaninen symmetria yhdistävät Yasudan persoonallisen työn japanilaistraditioon. Esineet näyttävät pehmeiltä ja sensuaalisilta. Niillä on lämmin, inhimillinen sävy ja vahva taktiilinen luonne. (Liite 6, kuva 10.)

Brown ja Yasuda työskentelevät Arts and Crafts-ideoiden, Bernard Leachin ja japanilaisperinteen hengessä, mutta lähestyvät työtään länsimaisista lähtökohdista ja elämäntodellisuudesta. Tuloksena on ilmaisultaan rikasta funktionaalista keramiikkaa, joka houkuttaa sekä katsomaan että käyttämään.

7 TARKASTELU

7.1 TUTKIMUKSEN ANTI

Tutkimuksessani olen muodostanut käsitystä studiokeraamisesta astiasta taiteena pohtimalla sen olemisen ja toiminnan tapaa ja analysoimalla sen ilmaisullisia osatekijöitä. Olen tarkastellut funktion, mediumin, käsityöllisen valmistuksen, työtekniikoiden ja valmistusprosessin osuutta

studiokeraamisen astian taiteelliselle ilmaisulle ja selventänyt sitä taiteenalan käytäntöön liittyvin esimerkein.

Studiokeraamisen astian tulkintaa taiteena on yksipuolistanut taiteen kategorisointi ja modernistinen taidekäsitys. Post-modernismin kautta keramiikan astiasuuntaukseen on avautunut näkökulma, joka on pyrkinyt yhdistämään sen luonteen funktionaalisenä ja esteettisenä objektina.

Studiokeraamisen astian osatekijöiden tarkastelu sen merkitystä muodostavina auttaa taiteenalan hahmottamista. Funktio, medium ja mediumin käsittely tekniikoineen ja prosesseineen ovat studiokeraamisen astian taiteellista ilmaisua olennaisesti konstituivia. Niitä on tulkittu taiteenalan historiassa vaihtelevista näkökulmista ja niiden kautta on pyritty myös käytännössä hakemaan taiteenalan ominta olemusta. Studiokeraamiselle astialle mediumin käsittelyllä - käsityöllä ja työtekniikoilla on tärkeä rooli taiteellisessa ilmaisussa. Ne todistavat inhimillisestä luovasta persoonasta.

Studiokeraamisen astian näkeminen merkitysten kantajana tekee tarpeettomaksi kiistelyn funktionaalisen ja taiteellisen ilmaisun välillä. Funktio voidaan nähdä yhtenä studiokeraamisen astian taiteellisena kvaliteettina, merkitysalueena, ja sen luoma käytön mahdollisuus voidaan nähdä taideoksen muita merkityksiä syventävänä.

Post-moderni studiokeraaminen astia todistaa, että käyttöesine voi olla sekä käytännöllinen, että esteettinen. Post-modernismista lähtenyt astiasuuntauksen diversiteetti on myös näyttänyt, että yhtä esteettistä standardia ilmaisulle ei ole, niinkuin ei missään taiteessa. Yhdenmukaiseen esteettiseen ilmeeseen ei pyrkinyt myöskään studiokeramiikan keulakuva Bernard Leach, joka totesi: "We live in dire need of a unifying culture *out of which fresh traditions can grow.*"²²² Leachin oma standardi tulkittiin pitkän aikaa ilmaisua yhdenmukaistavana, vaikka hän halusi vain tarjota esteettisen *perustan* käsityöllisen keramiikan *uudistumiselle ja monipuolistumiselle*. Leach ennakoி myös studiokeraamikon ja studiokeraamisen taiteen synnyn: "A new type of craftsman, called *individual, studio, or creative*, has emerged, and a *new idea of pottery* is being worked out by him as a result of *an immensely broadened outlook.*"²²³ Tämä "laajentuneen näkemyksen tuottama idea keramiikasta" on nähdäkseni yhtä kuin näkemys keramiikasta taiteena.

Nykyinen studiokeraaminen astia on tuonut Arts and Crafts -ideaalit taiteen osuudesta arkipäivässä jonkin verran lähemmäksi todellisuutta. Omalla tavallaan Arts and Crafts -ideat uusiutuvat post-modernistisessä studiokäsityössä. Taiteen konteksti on laajentunut ja funktionaalinen käsityötaide, studiokeraaminen astia sen osana, sovittaa itseään muutokseen. Studiokeraamisen astian paluu käytön yhteyteen olisikin hyvä käsittää sen taiteen kannalta kontekstin laajentamisena, ei sen vaihtamisena; sekä taidegallerialla että kodilla on sijansa studiokeraamisen astian toimintakentässä. Postmodernina aikana taide tulee osaksi inhimillistä elämäntodellisuutta, niin myös funktionaalinen taide.

Teollistumisen aiheuttaman käsityöläisyyden murroksen jäljiltä nähtiin, että käsityön arvo säilyy sen jälkeenkin kun se on menettänyt relevanssinsa hyötyesineiden totuttuna tuotantomuotona. Tietoyhteiskunnan synnyttämässä käsityöläisyyden uudelleenarvioinnissa joudutaan pohtimaan käsityön osuutta mm. taiteen tuotannossa. Nopeasti muuttuvassa huipputeknologian maailmassa myös taide teknistyy, käsitteellistyy ja dematerialisoi-
tuu. (Perinteisiä kuvataiteen aloja, kuten maalaustaidetta ja kuvanveistoa voidaan pitää nykypäivänä käsityönä siinä mielessä, että ne ovat *käsillä ja käsityövälineillä* tehtyä työtä.)

Tässä uudessa käsityöläisyyden murroksessa käsityön merkitys on korostunut. Käsityössä nähdään kehollisen ja taiteellisen ilmaisun kanava, sitä arvostetaan tekemisen taitotietona itsessään. Käsityön tuotteissa nähdään moninaisia arvoja, joiden perusta on inhimillisessä käden jäljessä ja sen personalisoivassa luonteessa. Käsityö myös tarjoaa itseohjautuvuudessaan ja prosessimaisuudessaan mallin muotoilulle.

7.2 TUTKIMUKSEN MERKITYS JA JATKOTUTKIMUS

Studiokeraamisen astian ilmaisullisten osa-alueiden näkeminen merkityksiä luovina auttaa tekijöitä ja yleisöä ymmärtämään syvemmin studiokeraamisen astian luonnetta taiteena ja irtautumaan totutuista ja asenteellisista funktionaalisen keramiikkataiteen tarkastelutavoista. Funktionaalisen studiokeramiikan tekijät puolestaan voivat ottaa paremmin huomioon ilmaisia rakentavat puolet taiteessaan.

Taiteen tulkinnan ja tutkimuksen kannalta tie on avoin; tässä tutkimuksessa käytettyä teoreettista lähtökohta-asetelmaa studiokeraamisesta astiasta merkitysten kantajana ja vuorovaikutuksen luojana voi soveltaa myös muuhun funktionaaliseen taiteeseen ja taidekäsitteeseen. Kritiikin kannalta suurin etu on, että päästään ylittämään taiteenalojen luokittelusta aiheutuvat ongelmat ja voidaan tarttua ilmaisullisesti keskeisiin puoliin.

Työni on painottanut studiokeraamisen astian ilmaisulle tärkeinä erityisesti funktiota ja mediumin käsityöllistä käsittelyä, millä voi olla jatkotutkimukselle annettavaa. Hedelmällistä voisi olla tarkastella jotakin yksittäistä merkitysaluetta studiokeraamisen astian ilmaisussa. Studiokeramiikan astiasuunnan historiallinen tutkimus niin, että luodattaisiin astian ilmaisullista luonnetta, voisi myös olla kiinnostava. Lisäksi mahdollista olisi soveltaa ajatusta studiokeraamisen astian merkitysten välittymisestä ja avautumisesta käyttötapahtuman yhteydessä joihinkin yksittäisiin esineisiin analysoimalla niitä, niiden tapaa olla ja toimia.

VIITTEET

¹ Taidehistoriallisesti funktionaalinen (taide)keramiikka on kiinnostanut lähinnä osana maailman keraamisten kulttuurien historiankirjoitusta, dekoratiivisena taiteena, tai keräilyn ja harvinaisuuksien taiteena. Alueen laajuus on jo sinällään ollut omiaan ohjaamaan tutkimusta kuvailevaksi ja luokittelevaksi. Designhistorialla on puolestaan ollut taipumus kutistaa kaikenlainen funktionaalinen taide yleisestä perspektiivistä teknisen edistyksen vertauskuvaksi ja yksityisen esineen osalta vaihdettavien, stilisoitujen symbolimerkitysten ja funktion keskinäiseksi vuoropuheluksi.

² Sovelletuilla taiteilla on erotettu nk. kaunotaiteista eli "vapaista" taiteista taide-muodot, joiden piirissä luoduilla tuotoksilla on jonkinlainen funktionaalinen tehtävä taideteoksena olemisen ohella tai ennen sitä. Erottelu perustuu käsitykseen taideteoksen esteettisen arvon riippumattomuudesta, johon käytännöllisyys ei ole sovitettavissa. Funktio on nähty osoituksena siitä, ettei esine ole taideteos.

³ Kruskopf 1989, 14-15 & Taiteen pikkujättiläinen 1991, 731 pohjalta: Taideteollisuudella tarkoitetaan käyttö- ja koriste-esineiden suunnittelua ja tuottamista osittain tai täysin koneellisesti ja teollisesti. Suunnittelusta ja valmistuksesta vastaavat yleensä eri henkilöt. Taideteollisuuteen kuuluvat mm. sisustukseen ja asumiseen liittyvät esineet, kuten huonekalut, tapetit, valaisimet, ruokailuvälineet jne. Perinteisiä taideteollisuuden osa-alueita ovat mm. huonekalu-, tekstiili-, lasi- ja keramiikkasuunnittelu.

⁴ Anttila 1993a, 29 pohjalta: Taidekäsityöllä tarkoitetaan käsityön aluetta, jolla työ perustuu perinteisiin käsityön valmistustekniikoihin, mutta jonka suhde perinteeseen on uudistava. Valmistettavat työt ovat teknisesti monimutkaisia, koristeellisia, taitoa ja erityistä taiteellista panosta tekijältään vaativia. Esineen suunnittelusta ja valmistamisesta vastaa sama henkilö tai pieni työryhmä. Taidekäsityöksi on perinteisesti luettu mm. kudonta, kirjonta ja koruompelu, taidetaonta, jalometallityöt, sekä korujen valmistus. Taidekäsityötä on minkä tahansa materiaalin, kuten tekstiilin, keramiikan, lasin, puun, jne. taiteellinen työstäminen käsityönä.

⁵ Termiin "sovellettu taide" sisältyy mielestäni harhaanjohtava ajatus jo ennalta valmiina olevasta taiteesta, joka on lisättävissä esineeseen. Näkemykseni mukaan design- ja käsityötaiteet eivät ole sen enempää tai vähempää valmiista taidereseptistä sovellettuja, kuin muutkaan taiteen alat.

Myös termiin (käsi- ja) taideteollisuus sisältyy merkitysvivahde (käsityön ja) taiteen mekaaniseksi tuotannoksi muuntamisesta. Termi ei myöskään vastaa realistisesti nykypäivän teollisuuden taide-esineiden tuotantoa. Suuri osa sitä esineistöä, mitä se vielä muutama vuosikymmen sitten osuvasti kuvasi (tietyn suunnittelijan suunnittelema, taiteellinen, pienehkö sarja, uniikkikappaleet), tehdään nyt pienissä pajoissa. Pienten keramiikkapajojen tuotannossa puolestaan vierastetaan taideteollisuus-termiä, koska siellä halutaan korostaa yhteyttä käsityöhön. (Termien historiasta Anttila 1993b, 12-13.)

⁶ Design-termi on kieleemme jo melko vakiintunut. Yleisesti puhutaan mm. teollisuus-designista (käsittää kaikenlaisen suunnittelutyön teollisuudelle) ja nk. design-tuotteista (tietyn suunnittelijan suunnittelema merkkituotteita). Design- ja käsityötaide -termissä design(taide) voi viitata sekä teollisuuden että käsityön piirissä tapahtuvaan sellaisten esineiden suunnitteluun ja tuotantoon, jossa taiteellinen panos on keskeinen. Käsityö(taide) puolestaan korostaa käsityön osuutta näiden esineiden suunnittelussa ja tuotannossa. Design- ja käsityötaide -termi on joustava: se viittaa suunnitteluun prosessimaisena kokonaisuutena (suunnittelu + valmistus + tuote + palaute) sen sijasta, että suuntautuisi vain valmiiseen tuotteeseen.

⁷ Keskusteluun ovat osallistuneet mm. Kuchta (1992) *Tradition And Invention In Contemporary Ceramics*; Metcalf (1993) *Replacing the Myth of Modernism*; Illian (1993) Artikkelissa *The Dynamics Of Useful Objects*.

Toisaalta on niitä, jotka näkevät kysymyksen laajempänä, kuin moderni-postmoderni vastakkainasetteluna. Esim. C.S. Smith arvelee, että länsimainen taidehistoria on juuttunut antiikin peruja olevaan taiteiden kategorisointiin nostamalla etusijalle ne taiteen tuottamisen lajit, jotka ovat vähiten materiaalisia ja asettamalla niiden

jälkeen jääviksi ne, jotka ovat materiaalisempia ja joissa tarvitaan enemmän käsityötä. (Smith 1993, 45.)

⁸ Martin kysyykin, valittaako huippupianisti koskaan, että pianossa on vain 88 kosketinta. (Martin 1990, 40.)

Samaa asennemuutosta tavoittelee keraamikko Michael Casson: "But still they say, *function is limiting*. Well, so what! Many other forms in art, [...] are also limiting; it simply concentrates the mind." (Casson 1990, 14.) [Kursiivi kirjoittajan].

⁹ Martin 1990, 41.

¹⁰ Taiteilija-keramiikoiden ajasta keramiikassa Preaud & Gauthier 1982, 101; 115; 128-129; 158; Clark 1995a, 86-132; Levin 1988, 47-130.

¹¹ Modernismin kauden studiokeramisesta astiasta mm. Clark 1995a, 161-164; 166-186; Clark 1987, 87-102.

¹² Astiamuodot vertautuivat mm. Constantin Brancusin ja Barbara Hepworthin luomiin veistoksellisiin muotoihin. (Harrod 1988, 14.)

¹³ Leachlaisuus oli Bernard Leachin luoma Arts and Crafts -liikkeen, englantilaisen ja japanilaisen perinnesavenvalannan esteettis-eettisten periaatteiden yhdistelmä.

Studiokeramiikan varhaisvaiheista ja sen nk. traditionalistisesta kaudesta mm. Clark 1995a, 134-161; Levin 1988, 177-188; 195-200; Clark 1995b, 26-28.

¹⁴ Abstraktista ekspressionismista keramiikassa mm. Clark 1995a, 102-118; Levin 1988, 200-224. Keramiikan abstraktin ekspressionismin keulahahmo Peter Voukos sai vaikutteita mm. kuvataiteen abstraktista ekspressionismista sekä itämaisestä keramiikasta.

¹⁵ Keramiikan avantgardistisista suunnista Clark 1987, 118-140; Levin 1988, 227-243.

Funk-keramiikan tiennäyttäjänä toimi Robert Arneson. Käsitetaiteessa tekijät jättivät konkreettisten esineiden tekemisen käsitellen savea polttamattomana materiaalina. Super-object -estetiikka tuotti pitkälle idealisoituja, taidokkaasti työstettyjä ja viimeistelyjä esineitä, joiden päätarkoitus oli olla olemassa omassa esineellisyydessään ja "tuoda itseään tykö". Esineillä ei välttämättä ollut lainkaan yhteyttä astiaan (käyttöesineenä). Ne olivatkin enemmän pienoisteoksia ja muistuttivat olemassaolollaan dekoratiivisen keramiikan pienoisteostraditiosta, jota myös funk-keramiikka omalla tavallaan kommentoi.

¹⁶ Mm. Slivka 1978, 136-137. "The New Ceramic Presence". Ilmestynyt alunperin v. 1961. Teoksessa Clark (ed) 1978.

¹⁷ Foley 1978, 164. "A Decade of Ceramic Art 1962-1972". Ilmestynyt alunperin v. 1972. Teoksessa Clark Garth (ed) 1978.

¹⁸ Harrod 1987, 21.

¹⁹ Read 1967, 32-33. The Meaning of Art (1. julk. 1931). [Kursiivi kirjoittajan.]

²⁰ Tasosta puhuttiin platonilaisittain puhtaina absoluutteina tai jalostuneen mielihyvän suurellisena hetkenä. (Metcalf 1993, 42.)

²¹ Wildenhain 1973, 69; Hopper 1986, 48.

²² Rawson 1992a, 82.

²³ Ks. Routila 1986, 96-100: Tila, sekä avoimen ja suljetun käsite.

Ks. myös Rawson 1991, 195-197; Rawson 1992a, 82: Keramiikkaesineen todellisesta ja symbolisesta tilasta.

²⁴ "And the qualities of surface [...] not only defines inner and outer shaped volumes of space, but conveys beyond them a quite unique sense of hyperspace." (Rawson 1992a, 82.)

Tilan salaperäisyyttä on hyödynnetty keramiikassa mm. astioissa, joissa on kaksoisseinämät. Kaksoisseinämiä on käytetty keramiikassa kuuman ja kylmän eristämisessä, ulommainen seinämä on myös tarjonnut pohjan rei'ityskoristelulle. Lisäksi valepohjilla ja -seinämillä on leikitelty erilaisissa jekkuastioissa, kuten mukeissa ja tuopeissa (nk. *puzzle-mug*).

²⁵ Se esiintyy myös kristinuskossa. Raamatussa ihmistä verrataan usein erityyppisiin säilyttimiin - paitsi saviastian, mm. nahkaleileihin, vakkaan ja öljylamppuun.

²⁶ Rawson 1992a, 61.

²⁷ Niiden henki tulkitaan *Kamiksi*, mikä merkitsee *Pyhän Henkisen Olennon* olemuksen ilmenemistä luonnossa. (Rawson 1992a, 61.)

- 28 Leach 1978, 88. "Belief and Hope". Ilmestynyt alunperin v. 1961. Teoksessa Clark (ed) 1978.
- 29 Brown 1991, 25. Sekä Leachille että Brownille teekulho toimi henkilökohtaisena kimokkeena ryhtyä keraamikoksi.
- 30 Leach 1991, 19-20. A Potter's Book (1. julk. 1940).
- 31 Higby 1989, 17. [Kursiivi kirjoittajan.]
- 32 Rawson 1991, 101-103; Korte 1988, 71-80.
- 33 Rawson 1991, 101.
- 34 "This is precisely their imagery of the vertical centre as archetype, the centre beyond all specific centres [...] which integrates that of the individual potter with that of the great cycles of the seasons and the heavens rotating with them, which all people actually experience as a whole even if they do not realize it." (Rawson 1992b, 37.)
- 35 (sama).
- 36 Rawson käyttää ilmausta *sisäinen kehoasiti* (*inner body-sense*). (Rawson 1992b, 37.)
Myös Soetsu Yanagi kirjoittaa, että käsityöläisellä tulee olla selvä näkemys työstään ja hänen tulee olla vahva ja terve fyysisesti, jotta työ voisi olla luojavoimansa tasapainoinen ja kaunis ilmentymä. (Yanagi 1989a, 212. "The Way of Craftmanship". Alkuteksti v:lta 1927. Teoksessa Yanagi 1989, The Unknown Craftsman.)
- 37 Martin 1990, 37.
- 38 Rawson 1991, 64; 69.
- 39 Ks. Routila 1986, 56-57: Taiteen tapahtumaluonne.
- 40 Skibo 1992, 33-34.
- 41 Skibo 1992, 35. Usein käy niin, että tiettyä käyttöä varten tehtyä tai hankittua esinettä ei ole saatavilla ja se korvataan jollakin toisella, jolla on erilainen aiottu käyttötarkoitus. Aiottu tarkoitus voi vaihtua toiseksi, kun esine käy vanhaksi ja saa uuden käytön. Esineen funktio voi muuttua myös esineen rikkoutuessa tai kuluessa. Rikkoontuneenkin esineen palasia voidaan vielä käyttää eri tavoin. (mts. 38-44.) Todellinen funktio kattaa siis myös esineen muuntuneet käytön tavat.
Skibo käyttää kahta kiintoisaa termiä: *use-alteration* -termi tarkoittaa käyttötarkoituksen muuntumista ja vaihtumista ja *ceramic use behavior* tarkoittaa *ihmisen ja keramiikkaesineen välistä tarkoituksellista vuorovaikutusta*. (Skibo 1992, 45-46.)
- 42 Sandy Brown kirjoittaa kokemuksistaan Japanissa: "[...] a japanese cook is very open about what is a functional pot; ANYTHING can be functional if it will support a piece of fish or hold liquid. The cook will look for the pot to display the food, is not afraid of strong individual pieces, instinctively combining colours and texture, harmonizing the two together; [...]" (Brown 1991, 22.)
- 43 Vrt. Dormer 1994, 37: Studiokäsityön jaottelu.
- 44 Slaughter 1991, 60. Slaughter kommentoi v. 1991 Evanston Art Centerissä (Evanston, Illinois) järjestetyn näyttelyn teoksia.
- 45 Higby 1989, 16. [Kursiivi kirjoittajan.] Higbyn kautta on houkuttelevaa tehdä ajatuskuviossa hyppy, jonka mukaisesti funktio tarjoaa astian teemaan pitäytyvälle keraamikolle "mahdollisuuksien pelitilan".
- 46 Kriitikko Suzanne Foley totesi v. 1972 esittämässään näyttelykriitikissä, että keramiikkaesine osallistuu jokapäiväisenä käyttöesineenä tilanteisiin ja kokemuksiin, joita ihmisillä on. (Foley 1978, 164. "A Decade of Ceramic Art". Teoksessa Clark (ed) 1978.)
- 47 "[...] that pots should be made for exactly that kind of distant, untouchable appreciation. An air of perfect, complete-in-itself visual self-sufficiency [...]" (Rawson 1991, 64.) Samalla Rawson tuli kritisoinneeksi modernismin käsitystä taiteesta.
- 48 Martin 1990, 41.
- 49 Ks. mm. Phillips 1990, 13; Temple 1990, 58; Hirondelle 1988, 19.
- 50 "Me näemme nämä esineet, koska me käytämme niitä." (Pim 1987, 24.)
- 51 Hamlyn 1985, 21. [Kursiivi kirjoittajan.]
- 52 Emme tietenkään voi olettaa esineiden itsessään toimivan ihmisten tavalla. Esineet saavat aktiivisen luonteensa suhteessa ihmiseen (tekijään, vastaanottajaan tai käyttäjään) joka toiminnallaan luo, havainnoi ja tulkitsee esineen ominaisuuksia ja merkityksiä, joita siinä eri yhteyksissä avautuu. Funktionaaliset keraamikat yhtyvätkin ajatukseen taiteen

tapahtumaluontoisuudesta ja sen kykyyn olla hahmottamassa inhimillistä elämismaailmaa. (Ks. Routila 1986, 56-62; 90-94: Esteettisen viestin välittyminen, taiteen tapahtumaluonne ja elämismaailman käsite.)

⁵³ Philip Rawson puhuu merkitysten ilmaisemisesta konkreettisen objektin hahmossa. (Rawson 1992a, 56.)

Andy Martinin mukaan käyttökeramiikka voi toimia *tunteen ja sisällön kantajana* (*a carrier of content*). (Martin 1990, 41.)

Linda Arbuckle puolestaan toteaa, että funktionaalisista keramiikkaesineistä on tullut pelkän hyödyllisyyden ylittäviä *ajatusten kantajia*. (*carriers of thoughts*). (Arbuckle 1993, 37.)

Wayne Higby kirjoittaa, että keramiikkataiteilijoiden on keskityttävä *kuljettamaan merkityksiä yhdestä mielestä toiseen* välittäjänä toimivan esineen avulla. (Higby 1989, 16.)

Myös Angus Suttie puhuu käyttöesineestä *merkitysten välittäjänä ja kantajana*. (Suttie 1988, 13.)

⁵⁴ Routila 1986, 77-86: Merkityksen olioistumisesta ja transparensin ilmiöstä.

⁵⁵ Kokis 1992, 78-80. Postmodernistisen "venturialisittain" George Kokis vastustaa modernismin hyödyllisyys tai taide -jaottelua ("joko-tai" -kahtiajakoa) ja puhuu "sekä-että" -lähtökohdan puolesta.

⁵⁶ Ks. Routila 1986, 52-57.

⁵⁷ Ks. Routila 1986, 90-95: Mahdollisuuksien pelitilasta; Ks. myös jo aiemmin (s.15) mainittu Highby 1989, 16.

⁵⁸ Pim 1987, 24.

⁵⁹ Hanssen Pigott 1985, 20. [Kursiivi kirjoittajan.]

⁶⁰ Davis 1985, 14.

⁶¹ Muuttamalla kontemplatiivisesti merkitykselliseksi menettämättä funktionaalisuuttaan käyttöesine kohottaa *toiminnan itsessään kontemplaation kohteeksi*. (Donald Kuspit Patricia Malarcherin artikkelissa 1989, 32.)

⁶² Ward Doubet kirjoittaa: "A pot is a part of life at a mundane but also very intimate level. Pots participate in social relations in real time [...]. Pottery can infiltrate consciousness in a subliminal way, encouraging *a sense of ritual in small things*." (Doubet 1990, 13.) [Kursiivi kirjoittajan.]

Keraamikko Penny Smith tähdentää: "My goal [...] is to *restate the need for greater social interaction through intimate domestic ceremonies*, like sharing a drink, preparing a special meal for friend or having a party." (Smith 1990, 30.) [Kursiivi kirjoittajan.]

James Makins kommentoi työtään: "As utilitarian objects, my pots are oriented to *social interaction and private ritual*." (Makins 1990, 57-58.) [Kursiivi kirjoittajan.]

Ks. myös Suttie 1988, 13.

⁶³ Keraamikko Anne Hironnelle pohtii: "A teapot, for example, need not be full to *communicate the spirit or ritual of tea*. Other times, emptiness is central to the function of a vessel: drawing the viewer in to *consider the unknown*; asking him or her to *fill in with private meaning*." (Hironnelle 1988, 19.) [Kursiivi kirjoittajan.]

⁶⁴ Suttie 1986, 22.

⁶⁵ Rawson 1992a, 56-60.

⁶⁶ "A direct, immediate embodiment, an expression of an experience, *a moment in time captured, and communicated as another person picks up a piece and uses it*, experiences it and its aesthetic qualities." (Thiedeman 1991, 62.) [Kursiivi kirjoittajan.]

⁶⁷ (sama). [Kursiivi kirjoittajan.]

⁶⁸ Ks. Anttila 1993a, 39-44: Aistimuksista ja aistinspsykofysiikasta.

⁶⁹ Rawson 1991, 85-86; Pye 1995, 91-100. *The Nature and Art of Workmanship* (1. julk. 1968).

⁷⁰ Ks. Rawson 1991, 88-91: Kosketusaistimuksellisista arvioista.

Bruce Metcalf kirjoittaa: "When a pot is held, it conveys weight, balance and density. Lifting a heavy, thick-walled pot is very different from holding a thin, light

one. The surface texture of clay and glaze is experienced at the same time, and offers a distinct pleasure. [...] None of these experiences rely on sight, but all of them have an aesthetic component." (Metcalf 1993, 46.)

71 Higby 1989, 17.

72 Rawson 1991, 21; 90. Rawsonilaisittain voitaisiin kai puhua havaintomielikuvien muistista.

Vrt. myös havaintopsykologia: Skeemojen kautta opitut havaintotavat.

73 Brown 1989, 14. [Hakasulkeiden lisäys kirjoittajan.]

74 Andy Martin kirjoittaa mielenkiintoisesti käyttötapahtumaan liittyvistä muisti- tai mielikuvista: "When the visual and tactile imprint left in the mind's eye by this interaction can be triggered, either by sight, touch, or memory, the original use can be reexperienced as a kind of reverie. As one savors this reverie, the power inherent in pottery is revealed and regenerated." (Martin 1990, 40.) [Kursiivi kirjoittajan.]

Ks. myös Highby 1989, 17.

75 Esimerkkinä tällaisesta tulkintamallista mainittakoon Crozierin ja Greenhalgin (1991) esittämä *empatiaperiaate* (*The Emphaty Principle*).

76 Anttila 1993b, 9-18. Käsityö määritellään myös käsin kontrolloituiksi tekotavoiksi, joissa käsi ja yksilön mieli ohjaavat toimintaa. (Mm. Hogbin 1992, 19.)

77 Mm. Gebben (1990) *Pottery: The Decline of Craft*; Metcalf (1993) *Replacing the Myth of Modernism*. Esim. Bruce Metcalf tarkastelee käsityötä (käsityötaiteet; *craft-arts*) esiteollisen traditionsa ja funktion kautta määrittäneenä esineryhmänä, ei niinkään työmetodina.

Sekaannukset määrittelyissä ovat käsityöllisen keramikan osalta ymmärrettäviä sikäli, että englantilaisen kielialueen termistö (mm. sana *pottery*) viittaa kiinteästi perinteen mukaisesti, käsityönä valmistettuihin hyötyesineisiin. (Ks. liite 2.)

78 Greenhalgh 1993, 16. Greenhalgh viittaa Ruskinin ja Morrisin muotoilemiin käsityön periaatteisiin. Greenhalgh vaatii koristetaiteiden [design- ja käsityötaiteiden] uutta lukutapaa, jossa otetaan huomioon tieto, tunne ja yhteys ympäröivään elämäntodellisuuteen. [Hakasulkeiden termi kirjoittajan.]

79 Kostof 1988, 90.

80 mts. 90-92.

81 mts. 92.

82 Keraamikko Richard Zakinin mukaan keramiikka materiaalina vastustaa fanaattisia ideoita, sitä on mahdotonta taivuttaa yltiöpäisesti, koska sillä on oma tahto. Niinpä se pitää itsessään aina jotain vanhaa. (Zakin 1990, 20.)

Rawsonin mukaan keramiikkataiteilijan luovuus perustuu menneiden traditioiden jatkuvuudelle ja muuntelulle. (Rawson 1992, 36.)

Myös Kuchta 1992, 31.

83 Metcalf 1993, 44. Traditiolla on käsityötaiteille merkitys tekniikoiden, prosessien teemojen, ideoiden ja sisällön aineksena.

84 Hirondele 1988, 19.

Wayne Higby puolustaa näkemystä keraamikosta tradition uudistajana ja jatkajana: "Functional potters [...] endeavor to create art for use which exists in the present - at one with time and its flow." (Higby 1989, 17.)

85 *Yksilöllisen* vastakohtaksi on kiusaus asettaa tässä *universaalinen*, mutta koska kysymys ei ole yleismaailmallisista ilmaisun perusteista, vaan kulttuurin sisällä olevista tiettyistä yhteisöllisistä esteettisistä perusteista ja käytännöistä, jotka kulkevat "perinteen" nimellä, voitaneen käyttää sanaa *kollektiivinen*.

86 On mahdollista nähdä kyseinen, stereotyyppinen kahtiajako myös maailmankatsomuksen peilinä seuraavasti: *lännen kulttuuri*: lineaarinen käsitys ajasta; taiteessa ja tieteessä nopeita ja suuria muutoksia (revoluutiota), innovaatiota, uutuuksia, originelliutta ja yksilöllisyyttä arvostava > < *idän kulttuuri*: syklinen käsitys ajasta; taiteessa ja tieteessä prosesseja, perinteen jatkuvuutta ja siihen mukautumista, muutoksen hidasta kypsymistä (evoluutiota), sekä yhteisöllisyyttä arvostava.

87 Ks. Shimaoka 1992, 39-45; Lancet 1992, 57-64.

88 Yanagi 1989a, 200.

89 Yanagi 1989a, 202-203.

90 Arvostuksista käsityössä Anttila 1993, 53-56.

Peter Dormerin mukaan käsityö on taidemaailman silmissä paikallista, konservatiivista, taito-orientoitunutta, taantumuksellista ja rajoittunutta. (Dormer 1988, 141-142.)

91 Esim. Metcalfin mukaan käsityötaide ei kritisoi radikaalisti porvariskulttuuria tai kapitalistista taloutta, eikä ole sitten William Morrisin päivien rakentanut vakavissaan utopiaa. Hyväksyessään ja palvellessaan tilanteen mukaan käsityö on enemmänkin puolustaja kuin vastustaja. (Metcalf 1993, 44.)

Huomautettakoon, että käsityö on kuitenkin liittynyt moniin vaihtoehtoisin elämäntapoihin ja ollut mukana ruohonjuuritason "hiljaisissa" protesteissa.

92 Käsityön sosiaalisuutta korostavat mm. Doubet 1990, 13; Dormer 1988, 138; Metcalf 1993, 44.

93 Eileen Borisin mukaan käsityöläisidealin itsepintaisuus osoittaa, että yhteisöllisessä tietoisuudessamme on jatkuva jännite kulutusyhteiskunnan kehityksen ja sen aiheuttamien seurauksien välillä. Jopa suhteellisen vauraina ja hyvinvoivina aikoina työ on aina pitkälle sirpaloitunutta ja usein myös henkisesti epätydyttävää. Taide on erotettu jokapäiväisestä elämästä. Maapallon ekologia ja rakennettu ympäristö kärsivät ihmisyyhteisöjen muutosten kivuliaisuudesta. (Boris 1986, 191.)

94 Davis 1985, 15; Wolff 1988, 16. Wolff painottaa, että ajatus "puhtaasta luovuudesta", joka menetetään samalla kun tuotantoprosessin kontrolli menetetään, on myytti. Koneistettu työtapa sinänsä ei estä tai tukahduta luovuutta.

95 Gillian Naylor lainaa tutkimuksessaan Ruskinin *The Seven Lamps of Architecture* -teoksen lukua "The Lamp of Life", jossa Ruskin kirjoittaa: "We are not sent into this world to do anything into which we cannot put our hearts." (Naylor 1971, 26.)

96 Boris 1986, 5; Naylor 1971, 27. Naylor lainaa teoksessaan Ruskinin lausumaa, jossa tämä tähdentää, ettei ihminen ole kone, eikä häntä tule alentaa koneeksi.

97 Ruskin antoi neuvonsa alunperin *The Stones of Venice* -teoksen (1851-1853) luvussa "On the Nature of Gothic", joka julkaistiin v. 1854 erillisenä pamflettina. Säännöt käsityölle kuuluivat:

"1) Never encourage the manufacture of any article not absolutely necessary, in the production of which *Invention* has no share.

2) Never demand an exact finish for its own sake, but only for some practical or noble end.

3) Never encourage imitation or copying of any kind, except for the sake of preserving records of great works." (Ruskin -lainaus Naylor 1971, 27-28.)

98 Morris 1993a, 287-292. ("Useful work *versus* useless toil" -esitelmä v:lta 1884. Teoksessa Morris 1993, *News from Nowhere and Other Writings*.)

99 Ks. Morris 1993a, 288-289.

Käsityöverstaissa tuotteen valmistusprosessin jakaminen vaiheisiin eri työntekijöille oli tuttua jo 1700-luvulla ja se palautuu periaatteissaan aina keskiajalle saakka. (Lucie-Smith 1981, 138-142; 165-169; 186.)

100 Morris 1978, 9. ("The lesser Arts of Life" -esitelmä v:lta 1883. Teoksessa Clark (ed) 1978.); Morris 1993a, 299-303.

101 Ks. Boris 1986, 10-12. Teoksissaan Morris loi unelman pastoraalisesta harmoniasta ja keskiaikaisesta puhtaudesta vastakohtana näkemälleen aikansa kurjuudelle. Käsityöläisestä tuli kaikkia ihmisiä edustava *jokamies* (*everyman*) ja *todellinen käsityöläisyys* (*true craftsmanship*) muodosti uudenlaisen, kapitalismille vaihtoehtoisen elämäntavan perustan.

102 Usein lainattu kohta Gropiuksen Bauhaus-manifestissa kuuluu: "Arkkitiedit, 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." (Gropius-sitaatti Usvamaa-Routila 1989, 7.)

103 Gropius 1983, 17. "bauhaus-ideani kehittelystä". Teoksessa bauhaus 1983; Usvamaa-Routila 1989, 28-36; Clark 1995b, 18.

104 Gropius 1983, 15-17; Usvamaa-Routila 1989, 32-36.

105 Morris julisti: "I do not want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few." (Morris 1993b, 253. "The Lesser Arts" -esitelmä v:lta 1877, myös otsikolla "The Decorative Arts". Teoksessa Morris 1993, *News from Nowhere and Other Writings*.)

106 Morris 1993b, 237-238; 250-254.

107 Morrisille käsityö oli ihmisten ihmisille tekemää taidetta: "Art made by the people and for the people, a joy to the maker and the user." (Morris-sitaatti Naylor 1971, 108.)

Morris kuvailee tavoittelemansa ideaaliyhteiskunnan taiteen luonnetta toiveikkaan luottavaisesti: "[...] men will then be assuredly happy in their work, and that happiness will assuredly bring forth decorative, noble, *popular* art." (Morris 1993b, 254.)

108 Uusiutuvasta Arts and Crafts-traditiosta kirjoittavat tutkimuksissaan Boris 1986; Conway 1990.

109 Käsityön *high design* -tavaroiden tekemiseen käytetään kallisarvoisia materiaaleja, tai erityisen paljon aikaa ja voimavaroja. Dormerin mukaan eksklusiivisessa käsityötuotteessa on kysymys myös käsityöläisen työtaidon, työajan ja -panoksen ostamisesta. Näissä käsityötuotteissa on harvoin persoonallisuutta ja luovuutta, enimmäkseen ne ovat jäykkiä ja konservatiivisia taidon- ja rahannäytteitä. Ne ovat usein käsityöläisteamin toteuttamia, ei individuaalin taiteilija-käsityöläisen luomuksia. *High design* ja *high craft* tukevatkin vanhaa luokkakäsitystä pönkittämällä statusta. (Dormer 1990, 116-141.)

110 Morris nimitti usein käsityötä ja taidetta ihmisen ilmaiseksi iloksi (onnistuneesta) työstä: "the expression of man's pleasure in successful labour". (Morris 1993b, 250.)

111 Ks. Anttila 1993, 32-33; Pye 1978, 50-53.

Pye kirjoittaa käsityön itseohjautuvuudesta (taitosysteemi) verrattuna koneellisen tuotannon ulkoohjautuvuuteen (mekaaninen systeemi).

112 Itesenä toteuttamisesta käsityössä, sekä käsityön kiehtovuudesta Anttila 1993, 38-39; Dormer 1988, 136; Dormer 1990, 153-155.

Keraamikko Sandy Brown kuvaa työhön uppoutumistaan: "My fingers do it, not me. I just *follow them about*. It seems to come from deep within; the tactile response seems primitive." [...] That process of *being lost within myself*, exploring darkest inner space, is tremendously exciting." (Brown 1989, 14.) [Kursiivi kirjoittajan.]

113 Dormer 1990, 156.

114 Lännen kulttuurissa ei ole arvostettu intuitiota vakavasti otettavana tiedon laijina, siinä onkin nähty arvo lähinnä taidetta rikastuttavana. Soetsu Yanagi kuvaa intuition merkitystä Kaukoidän kansankäsityössä. Yanagin mukaan kansankäsityön käyttöesineistö on intuitiivista, luonnon itsensä ilmausta. Esineet ovat ei-älyllisiä siinä mielessä, että *niitä ei ole tietoisesti harkittu tai pakotettu*. Tai oikeastaan, ne on tuottanut luonnon viisaus, joka ei ole verrattavissa ihmisälyyn. Yanagin mukaan luonnon viisaus on ei-ajattelua ja rajatonta, ihmisen äly ajateltua ja rajallista. (Yanagi 1989a, 214.)

Intuitio on pakottomuutta tai aktiivisesta hallitsemisen tarpeesta vapautumista ja luonnon (materiaalit, työtavat, prosessit) ohjaamaksi heittäytymistä. Emme ole kovin kaukana Ruskinin ja Morrisin työnfilosofoinneista, näkiväthän he ihmisen olemuksen toteutuvan siinä, että ihminen antautuu luonnolliselle pyrkimykselleen toteuttaa itseään kokonaisvaltaisessa työssä. Käsityö olisi siis parhaimmillaan ihmisen luonnollisen itsen (tai olemuksen) seuraamista.

115 Dormer vihjaa, että käsityöammatit viehättävät erityisesti introvertteja ihmisluonnetta. (Dormer 1988, 136-137.)

116 mts. 137.

117 Berensohn 1991, 92.

118 Mm. Bruce Metcalf katsoo, että tietokoneiden ja byrokratian aikakaudella tarvitsemme käsityötä *henkisesti*. Käsityö todistaa, että käsillämme [ts. meillä] on vielä potentiaalia asioiden tekijänä. (Metcalf 1993, 46.) [Hakasulkeiden lisäys kirjoittajan.]

119 Kehollisuudesta käsityössä ks. Vilka 1993, 45-56.

Ks. myös Anttila 1993, 47-51: Käsityötaidon edellyttämät kyvyt.

not be finished with a baser tool. Fourth. Smoothness and high finish of surface, [...], is to be sought after as a means for gaining some special elegance of ornament, and not as an end for its own sake. Fifth. The commoner the material the rougher the ornament, but by no means the scantier; [...]. Sixth. As in the making of the pot, so in its surface ornament, the hand of the workman must be always visible in it; [...]" (Morris 1978, 15.)

137 Ks. Dormer 1986, 24-25; Metcalf 1993, 45.

138 Morris korostaa: "Furthermore, if any of these things make any claim to be considered as works of art, they must show obvious traces of the hand of man guided directly by his brain, without more interposition of machines than it is absolutely necessary to the nature of the work done." (Morris 1978, 9.) [Kursiivi kirjoittajan.]

Keramiikan uranuurtaja Marguerite Wildenhain uskoo, että käden ja työn välillä on intiimi ja välitön kontakti, joka näkyy työssä. Jos se poistetaan (mekaanisen työkalun avulla), työn luonne muuttuu. (Wildenhain 1973, 57.)

139 Rawson 1991, 20.

140 Peter Lane arvelee, että saven vastaanottavuus herättää tekijässä perustavanlaatuisia tyydytyksen tunteita. (Lane 1983, 36.)

Myös Peter Dormer vihjaa savimateriaalin plastisten ominaisuuksien vastaan primitiivisiin impulsseihimme. (Dormer 1986, 27.)

Lane ja Dormer tarkoittavat todennäköisesti, että tuntoaistimukset, joita tekijä tuntee savea työstäessään palautuvat varhaislapsuuden esikielelliseen vaiheeseen, jolloin tuntoaistimukset ovat tärkeä kanava tiedon hankkimisessa ja ympäristön hahmottamisessa.

141 Mediumin käsitteestä Routila 1986, 47-52.

142 mts. 52.

143 Esim. Michael Cardew kirjoittaa: "[...] finding out what the material wants to say is the only way to say anything through the material. A good potter loves clay disinterestedly, for its own character, not because it is an obedient mirror for his personal ideas [...]" (Cardew 1978, 95.) [Kursiivi kirjoittajan.]

144 Wildenhain 1973, 61: "To think in his material is the potter's aim. It will allow him to put into clay that which he visualizes in his mind without either forcing his material to some expression that it cannot have, or coercing his own images into the concrete restriction of some alien material."

Ks. myös aiemmin (s. 39) mainittu Routila 1986, 52.

145 Morris 1978, 19.

Jo Ruskin oli puhunut ilmaisun, materiaalin ja työskentelyn rehellisyydestä arvostellen niiden kaikenlaista petosta. (Ks. Naylor 1971, 26.)

146 Skibo 1992, 36.

147 Routila 1986, 98-100: Avoimista ja suljetuista muodoista.

148 Wildenhain 1973, 91-92. Esineen muoto on Wildenhainin mukaan esineen näkyvä veistoksellinen elementti ja lasite sen näkyvä pintaelementti.

149 Modernin teollisuuskeramiikan avantgardismista Clark 1995b, 13-19.

150 Pye 1978, 43.

151 Ks. käsityö-sanana merkityksistä Anttila 1992, 11; Vilka 1993, 45.

Peter Dormer tarkastelee teoksessaan *The Art of the Maker* (1994) käsityötä sisäistettynä kokemustietona.

152 Wildenhain 1973, 72-74; Leach 1991, 20-21.

153 Wildenhain 1973, 78-81.

154 Keraamikko Jack Troy kirjoittaa *anagama*-puupoltosta: polton aikana esine altistuu väkivaltaiselle kuumuudelle, koska esine on hyvin lähellä lämmönlähdettä. *Anagama*-esineet tulee valmistaa nk. tulisavista, joiden lämmönvaihtelujen kestävyys on hyvä, mutta jotka silti ovat tarpeeksi herkkiä vangitsemaan polton aikaiset tulen visuaaliset ja taktiilliset vaikutukset saveen. Huolimatta saven kestävyyydestä vain pieni prosentti esineistä selviytyy ehjinä poltosta. Niistä vielä pienempi osa on esteettisesti tyydyttäviä. (Troy 1992, 36.)

155 Keraamikolle henkilökohtaisesti tuo ylimääräinen elementti voi edustaa hänen uskomustensa mukaan onnea, haltijaa, sattumaa tai jumalia. Jack Troy kirjoittaa, että joskus

puupoltetuista esineistä voi aistia jonkinlaisen "kosmisen siunauksen" - tunteen, että kaikki oli oikeassa paikassa ajallaan. (sama).

156 Ks. Yanagi 1989b, 132-136. ("The Buddhist Idea of Beauty". Alkuteksti v:lta 1952. Teoksessa Yanagi 1989, *The Unknown Craftsman*.)

Käsityöläinen voi zen-buddhismiin ideaalin mukaisesti noudattaa *oman voiman tietä* tai *muun voiman tietä*. Jälkimmäinen on luonon voiman vietäväksi antautumista.

157 Shimaoka 1992, 40.

158 Esimerkiksi Shiro Tsujimuran noudattama *Iga*-traditio merkitsee niin idässä kuin lännessäkin oppinutta makua. Esineistöä vaalitaan sen yksinkertaisuuden, luonnollisuuden ja rosoisen eleganssin vuoksi. Iga-tavara on luonteeltaan vahvaa ja dynaamista. Iga-keramiikat leikittelevätkin riskillä; esteettisen onnistumisen ja keinotekoisuuden välillä on hieno rajaviiva. Lopulliset muodot ovat käytännöllisesti katsoen alastomia; pienikin tekijän epäröinti ilmenee esineessä. (Lancet 1992, 60.)

159 Sattumasta keramiikassa mm. Slivka 1978, 134. "The New Ceramic Presence" (ilm. 1961) teoksessa Clark (ed) 1978. Rose Slivka oli ensimmäisiä kriitikoita, jotka noteerivat sattuman korostuneen merkityksen 60-luvun taitteessa läpimurron tehneessä abstraktis-ekspressionistisessa keramiikassa.

160 Rawson 1992, 57-58.

161 mts. 58. Käsitys oli myös abstraktin ekspressionismin taustavoima.

162 mts. 57. Esimerkiksi puupolttotekniikka on sangen "primitiivinen" ja nykypäivänä käytettynä tietoisien anti-teknologinen tekniikka. Puupoltetun esineen läpikäymää monimutkaista tapahtumaketjua ei myöskään voida toistaa samanlaisena.

163 Rawson 1992, 59-60. Rawsonin mukaan lännen käsitys idän sattuman osuudesta ja merkityksestä taiteessa on läntisen linssin läpi nähty tulkinta, jota värittää tarkoitushakuisuus ja kontrolliin pyrkiminen. (mts. 60.)

164 Mm. keraamikko David Shaner kertoo nauttivansa siitä, että saattaa työn ikäänkuin vain puoleenväliin ja polttoporsessi pitää huolen lopputuloksesta. (Shaner 1990, 44.)

165 Rawson 1992, 57.

166 Nämä keraamikot ovatkin löytäneet "omakohtaisen" kulttuurisen kontekstin sattuman estetiikalle työssään. He eivät ole nähneet sitä "läntisen linssin läpi", vaan länsimaisilla silmillään. (Vrt. viitteessä 163 esitetty Rawsonin 1992, 60 väite.)

Robert Sperry kirjoittaa: "The accidental happenings of which life is full have led to some of my best ideas. When an accident is recognized and repeated, it is no longer an accident, but a conscious act of creation." (Sperry 1990, 35.)

Jack Troy puolestaan toetaan, että riski toimii katalysaattorina rationaalisen ja intuitiivisen välillä. Hän lainaa Louis Pasteuria, joka on sanonut, että sattuma suosii vain valmistautunutta mieltä. (Troy 1992, 38.)

167 Ks. Maltby 1992, 24; Rice 1989, 43. Rice kirjoittaa, että keraamikko Shoji Hamada käytti toistoa koristellussa minimoidakseen tietoisien työskentelyn ja saavuttaakseen työhön spontaaniuden.

168 Yanagi 1989b, 135-136.

169 Steve Davis-Rosenbaum kertoo: "When working at the wheel, I try not to think too much, letting the pots develop *through repetition* and previous experiences. But allowing surprises and variation in forms keeps the pots fresh." (Davis-Rosenbaum 1992, 36.)

[Kursiivi kirjoittajan.]

170 "The precise and perfect carries no overtones, admits of no freedom; the perfect is static and regulated, cold and hard. We in our own human imperfections are repelled by the perfect, since everything is apparent from the start and there is no suggestion of the infinite. Beauty must have some room, must be associated with freedom. Freedom, indeed, is beauty. The love of the irregular is a sign of the basic quest for freedom." (Yanagi 1989c, 120-121. "The Beauty of Irregularity". Alkuteksti v:lta 1954. Teoksessa Yanagi 1989, *The Unknown Craftsman*.)

171 Troy jatkaa: "In an attempt to eliminate the unpredictable and to bolster the notion of 'mastering materials', the dominant influences in our ceramic heritage have weaned heat from fire." Troy toteaaakin, että puupoltettujen esineiden rinnalla sähköuunissa poltetut

keramiikkaesineet ovat oikeastaan vain kuumennettuja, eivät poltettuja. (Troy 1992, 38.)
[Kursiivi kirjoittajan.]

172 Keraamikko Robert Sperry kuvailee: "The fire is an entity in the creative process - a real living element - something one could almost communicate with." (Sperry 1990, 35.)

173 Brown 1989, 14.

174 Ks. Routila 1986, 91-93: Mahdollisuuksien pelitilasta.

175 Leach hahmotteli esteettistä standardiaan teoksensa *A Potter's Book* (1. julk. 1940) alkuluvussa "Towards a Standard". Hän julistaa: "We live in dire need of a unifying culture out of which fresh traditions can grow." (Leach 1991, 10.) [Kursiivi kirjoittajan.]

176 Amerikkalaiskeramiikan ekspressionistisista uudistuksista Clark 1987, 102-118; Levin 1988, 200-224.

177 Keramiikan funk- ja super-object -esineiden estetiikasta ks. Clark 1987, 118-129; 145-160; Levin 1988, 227-243.

178 Esineet eivät juuri näytä ihmiskäden tekemiltä, eivät toisaalta myöskään koneen tekemiltä - oikeastaan ne tuntuvat olevan kuin ulkoavaruudesta: kuin ohi kiitäneen avaruusaluksen poisheitettyä tavaraa tai ylimaailmallisten platonististen ideoiden ruumiillistumia.

179 Keramiikan varhaisista käsitteellisistä kokeiluista Clark 1987, 142-144.

On jotenkin koskettavaa ajatella 60-luvun funkin "anti-art -keramiikkaa" tai 70-luvun käsitetaiteellisia "savi-happeningeja". Mediumiin pohjaavat kokeilut, materiaalin käsittelytavat ja uusi konteksti todistivat jälleen kerran keramiikkataiteilijoiden kiintymyksestä materiaaliinsa. Sitä ei voitu ohittaa, koska sitä ei *haluttu* ohittaa.

180 Ks. Jencks 1989a, 22; Collins Papadakis 1989, 27-31; 65-66; Hiesinger & Marcus 1993, 277-280.

181 Ks. mm. Jencks 1989a, 14-19; Collins & Papadakis, 27-32; Metcalf 1993, 40-47.

182 Jencks 1989b, 139-141.

Funktionaalisen esineen abstraktia selkeyttä puolustanut design-ideaali pohjautui modernismin universaaliin ja autonomiseen estetiikkaan ja sitoutui ajatukseen käyttöesineen "yleisyydestä" tai "yleispätevyydestä". Esineen toimintakenttää haluttiin laajentaa sen toiminnallisella joustavuudella. Rationaalisen funktionaalinen esine osoitautui kuitenkin persoonattomaksi, jopa mielenkiinnottomaksi.

Peter Dormer esittää, että modernismin yhdenmukainen estetiikka ei sopinut yhteen kapitalistisen yhteiskunnan tuotantorakenteen kanssa, koska se ei edistänyt kulutusta. (Dormer 1990, 100.) Tuotteiden diversiteetti olisi siis tältä pohjalta pitkälti markkinoiden sanelemaa.

183 Hiesinger & Marcus 1993, 282-283.

184 Fischer 1989, 269. Mm. elektronisten laitteiden, joiden sisäiseen rakenteeseen muotoilu ei vaikuta, designille on tyypillistä teknisen ytimen päälle lisättävä design-kuori. Modernismin kaudella se oli parjattu *black box*, post-modernistisessa muotoilussa se näyttää olevan "design-talo". 80-luvun merkittävät suunnittelijat olivatkin arkkitehteja ja muotoilun suuntaukset ammensivat alkunsa - kuten niin usein aiemminkin - arkkitehtuurin teoriasta.

185 Tyylipyrkimysten moninaisuuden kokoaminen on aiheuttanut tutkijoille päänvaivaa. Puhutaan post-popista, myöhäis-modernismista, postmodernismista, dekonstruktivismista, high-techista ja uusmodernismista. (Nykymuotoilun teoreettista ja tyyllillistä moninaisuutta selventävät tutkimuksessaan Collins & Papadakis 1989.)

186 Hiesinger & Marcus 1993, 280-283.

187 Collins & Papadakis 1989, 179-180. Dekonstruktivismien teorian luoja ja käytäntöönpanijoita arkkitehtuurin ja muotoilun alalla ovat Peter Eisenman ja Frank Gehry.

Teoksessa esitetyn Eisenmanin näkemyksen mukaan dekonstruktivistinen design ei viittaa mihinkään ulkopuoliseen tai kommentoi mitään, vaan edustaa sattumallisuutta, eksistentiaalista tyhjyyttä ja katkosta. Esineen oma esineellisyys ja esine maailma riittää. Eisenman näkee post-modernistisen tuotteen ulkoisessa olemuksessaan julistaman "valinnanvaran" liioiteltuna [tai epätodenmukaisena]. (Collins & Papadakis 1989, 183-184.) [Hakasulkeiden lisäys kirjoittajan.]

188 Nykymuotoilun suuntia hahmottelivat 80-luvun lopulla mm. Mitchell 1988, 209; Coates 1988, 113; Jones 1988, 225; Thackara 1988, 29-31.

189 Viimeaikainen muotoilun teoria on ottanut jälleen esille ne tuotesuunnittelun kriteerit ja arvot, joita myös Bauhaus-koulutus korosti teollisen muotoilijan koulutuksessaan. Tämän päivän suunnittelun joustavuus ja mukautumisvalmius perustuu pitkälti tietokoneisiin perustuvan työn olosuhteisiin. Tuotesuunnittelusta halutaan tehdä yhä reaktiovalmiimpaa ja palvelualltiimpaa, sen ominaisuudeksi tulee olla "ajan hermolla".

190 Thackara 1988, 29.

191 mts. 19.

192 Esineen luonne kulutustuotteena voi kärjistyä esimerkiksi kun ostamisesta ja esineen omistamisesta tulee itseisarvo. Dormer puhuu designin merkkitarvareihin liittyvästä fetisismistä. (Dormer 1990, 133-136.)

Ks. myös Miller 1992, 142-145; 163-167: Designin kulttuurinen fetisismi ja merkityksen satunnaisuus.

193 Nykyisen käsityön ja muotoilun teorian taustalla on yksinomaan kulutusta ruokkivan tuotesuunnittelun vastustus. Pelkääntään rahaa palveleva design nähdään arvoja vääristävänä, esteettisesti köyhänä ja sisällöllisesti tyhjänä, vaikka se olisikin pinnalta hienoa. (Thackara 1988, 19.)

194 Miller Daniel (1992) *Material Culture and Mass Consumption*.

195 Ihmisen käden työstä kertovilla ja kauniilla esineillä oli Morrisin mukaan arjen karua todellisuutta pehmentävä vaikutus. Ks. Morris 1993b, 235; 237-238; 251.

196 Ks. Coates 1988, 104-06.

197 Metcalf 1993, 42-43. Käsityön sosiaaliset ja psykologiset merkitykset jäivät sivuun modernistisessa, kuvataiteen yhteyteen pyrkinneessä taidekäsityössä. Käsityötä ei kuitenkaan voitu perustella modernismin teorian mukaisesti taiteena samalta intressittömältä ja autonomiselta pohjalta kuin kuvataidetta, olihan sillä kiinnostusalueita ja funktioita, jotka pitävät sen kiinteässä yhteydessä ympäröivään elämäntodellisuuteen. Käsityölle historia ja paikallisuus ovat aina olleet tärkeitä. Käsityö vastaa osaltaan postmodernin ihmisen oletettuihin juurtumisen tarpeisiin. Tässä auttavat sen traditio ja sen yksilöllinen ja "personalisoiva" luonne.

198 Dormer 1990, 166. Huomautettakoon, että Dormer toteaa tämän melko ivallisin äänenpainoin. Dormerin antipatia itsetietoista taidekäsityötä kohtaan kuvastuu myös hänen studiokäsityötä koskevassa tarkastelussaan 1992, 18-19.

Dormerin esittämä studiokäsityön jaottelu on "kypsempänä" versiona teoksessa *The Art of the Maker* 1994, 37. Vaikka jaottelu onkin kärjistävä (ja varsinkin ensi versiossaan taidekäsityön tekijöitä ja yleisöä aliarvioiva), pitää se paikkansa yleiskuvauksena nykykäsityön pyrkimyksistä.

199 Näkemyksissä puolustettiin astiasuunnan autonomisuutta. Esitettiin, että studiokeräamisen astian kannattaa säilyttää oma (funktion ja abstraktiin volyymikäsitykseen pohjaava) olemuksensa, eikä hakea liian tiivistä yhteyttä kuvataiteisiin. Astia voitaisiin nähdä yhtenä taiteen lajityyppinä, joka ei sellaisenaan ole sen rajoittavampi kuin vaikkapa taulun neliömäisyys. (Astiaan liittyvästä keskustelusta Clark 1987, 201.)

Garth Clark yhtyy ajatukseen astiasuunnan identifioimisesta (kuvataiteiden sijaan) nk. sovellettujen taiteiden (design- ja käsityötaiteiden) piiriin. Hänen mukaansa kaikelle funktionaaliselle taiteelle on eduksi etsiä asemaansa omista lähtökohdistaan, nk. kaunotaiteista itsenäisenä, mutta niiden kanssa tasa-arvoisena kokonaisuutena. (Clark 1987, 230.)

200 Clark 1995a, 193. Esineiden valmistuksessa alettiin suosia muotteja ja koristelussa otettiin käyttöön siirtokuva- ja painotekniikoita. Myös valmiit, teolliset koristeluvärit yleistyivät.

201 mts. 192. Keramiikan loukkaamattomiin periaatteisiin kuului puristinen käsitys materiaalien, tekniikoiden ja funktion ilmaisua rajoittavasta luonteesta. Ts. postmodernismi loukkasi keramiikkaan modernismin kaudella vakiintuneita esteettisiä arvostuksia.

202 Dormer on arvostellut studiokeramiikan "älykköpiirejä". Mm. Dormer 1986, 124-126; Dormer 1992, 18-19. Dormer sivuaa aihetta myös teoksessaan *"The Art of the Maker"* (1994) vihjaillen, että nykykäsityö pitää merkityksellisempänä sisältöä ja ideaa, kuin työtaitoa.

- 203 Keraamikko Timothy Gallucci Kirjoittaa: "Like it or not, virtually all contemporary clayworks are 'pots about pots'. Whether you make simple tableware or funk art intended to mock, enlighten or persuade, the tremendous baggage of knowledge and information that we bring to the act of creation makes us all commentators on the tradition of ceramic expression." (Gallucci 1993, 88.)
- 204 Clark 1995a, 200.
- 205 Em. keraamikkojen tuotannosta; Clark 1987, 208-211 (Woodman); Clark 1995a, 200-202 (Fritsch); Levin 1988, 332-334 (Mizuno); Tipton 1990, 32-35 (Tipton).
- 206 Clark 1987, 216-218; Clark 1995a, 196-199 (Lord); Levin 1988, 330-333 (Selvin, Koblitz).
- 207 Levin 1988, 330-331.
- 208 Astian konstruoimisella kolmiulotteiseksi kuvaksi on juurensa veistotraditiossa ja savesta muovailussa (*modelling*). Suosituimpia imitoivia esineitä keramiikassa ovat olleet teepannut (kasvit ja vihannekset), oluttuopit (ihmishahmot) ja erilaiset säilytysrasiat (linnut, matelijat, arkkitehtuuri). Esim. Kiinan *Ming*-dynastian *Yixing*-teepannuille oli ominaista imitoida mm. vihannesten ulkonäköä.
- 209 Clark 1987, 222-223 (Notkin); Clark 1995a, 205 (Bennett).
- 210 Maalattua astiaa edustajineen käsittelevät Clark 1987, 218-222; Levin 1988, 327-329.
- 211 Em. keraamikkojen tuotannosta; Levin 1988, 323-324; Dormer 1986, 120-121 (Highby); Dormer 1986, 43-44; Levin 1988, 275; 281(Winokur); Levin 1988, 324-326 (Price, Nagle).
- 212 Schjeldahl -lainaus teoksessa Clark 1995a, 192; Clark 1987, 225.
- 213 Clark 1987, 223-225 (Saxe); Clark 1995a, 209 (Perry).
- 214 80-luvulla Arnesonin "War Heads and Others" -veistoskokoelma käsitteli funk-keramiikalle tyypillisellä makaaberiudella sotaa. Kiistanalaisessa "Moscone"-muistomerkissä (1981) on liittymäkohtia Perryn teoksiin tematiikan ja teoksen saaman vastaanoton osalta. Arnesonin ensimmäisiin keraamisiin veistoksiin kuuluneen "John Figure" (myös nimellä "Funk John", 1963) näytteilleasettaminen kiellettiin sen esittämän amerikkalaisen yhteiskunnan vastaisen näkemyksen takia. (Ks. Moscone-muistomerkistä ja War Heads and Others -kokoelmasta Clark 1987, 185-188, sekä John-Figuresta Levin 1988, 227-228; Clark 1987, 120-121.)
- 215 Clark 1995a, 212-213.
- 216 mts. 214-217.
- 217 Suttien teoksista kertoo lähemmin Clark 1995a, 215-216.
- 218 Radstonen töistä kertovat Rice 1989,192; Suttie 1986, 22-24. Suttien mielestä on merkittävää, että Radstonen esineiden "vartalo" ovat kovia, kuin niitä muokkaavia voimia vastustavia. Hän sanoo: "These are not soft pots; they are hard, they are though, they are brittle." (Suttie 1986, 22.) Tämä antaa Suttien mukaan töille niiden metaforisen merkityksen. Lasitteen kiilto saa aikaan sen, että esineet etääntyvät katsojasta ja luovat ympärilleen maagisen kehän.
- Mielestäni Suttie osuu tulkinnassaan oikeaan. Teoreettisemmalla tasolla voitaisiin puhua merkitysten olioistumisesta ja taideteoksen transparenssin ilmiöstä. (Ks. Routila 1986, 77-85.)
- 219 Antoisan tulkinnan Voulkosin "Stacked Pots" töiden antropomorfisesta luonteesta on tehnyt Donald Kuspit (1996).
- 220 Esimerkkinä voi mainita mm. Michael Cassonin, Richard Batterhamin, David Leachin, John Leachin, Jane Hamlynin ja John Glickin tuotannon.
- 221 Brownista ja Yasudasta kertoo Birks 1992, 49-56. Lisäksi Rice 1989, 204 kuvaa Yasudan työtä ja Brown 1989, 12-14; 1991, 22-25 kertoo itse taiteestaan.
- 222 Leach 1976, 10. [Kursiivi kirjoittajan.]
- 223 mts. 12-13. [Kursiivi kirjoittajan.]

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

ANTTILA, PIRKKO

(1993a) Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet. WSOY, Porvoo.

(1993b) "Mitä on käsityöllinen toiminta?" Teoksessa Heikkinen Anja & Salmi Ulla (toim.) (1993) Puheenvuoroja käsityön ja ammattikasvatuksen filosofiasta. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisusarja A 3/93. Tampere.

BAUHAUS. (1983) Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart; Suomen rakennustaiteen museo ja Taideteollisuusmuseo. (Alkuteos "bauhaus 50 vuotta" -näyttelyn luettelo, 1968). Suomenkielinen laitos 1983, Stuttgart.

BENJAMIN, WALTER (1992) Illuminations. (1. julk. 1970). Fontana Press, London.

BORIS, EILEEN (1986) Art and Labor. Ruskin, Morris and the Craftsman Ideal in America. In American Civilization, A series edited by Allen F. Davis. Temple University Press, Philadelphia.

CARDEW, MICHAEL (1978) "Stoneware Pottery". Teoksessa Clark (ed) (1978) Ceramic Art. Comment and Review 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art. E.P. Dutton, New York.

CLARK, GARTH

(ed) (1978) Ceramic Art. Comment and Review 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art. E.P. Dutton, New York.

(1987) American Ceramics. 1876 to the Present. Abbeville Press Inc., New York.

(1995a) The Potter's Art. A Complete History of Pottery in Britain. Phaidon Press Ltd., London.

(1995b) "Introduction. A Survey of Ceramic Art and Design, 1919-1939." Teoksessa McCready, Karen (1995) Art Deco and Modernist Ceramics. Thames & Hudson Ltd., London.

COATES, NIGEL (1988) "Street signs". Teoksessa Thackara John (ed) (1988) Design After Modernism, beyond the object. Thames and Hudson Ltd., London.

COLLINS, MICHAEL & PAPADAKIS, ANDREAS (1989) Post-Modern Design. Academy Editions, London.

CONWAY, PATRICIA (1990) Art for Everyday. The New Craft Movement. Clarkson Potter Publishers, New York.

COOLEY, MIKE (1988) "From Brunelleschi to CAD-CAM". Teoksessa Thackara John (ed) (1988) Design After Modernism, beyond the object. Thames and Hudson Ltd., London.

DORMER, PETER

(1986) *The New Ceramics, Trends + Traditions*. Thames and Hudson Ltd., London.

(1988) "The ideal world of Vermeer's little lacemaker". Teoksessa Thackara John (ed) (1988) *Design after Modernism, beyond the object*. Thames & Hudson Ltd., London.

(1990) *The Meanings of Modern Design*. Thames and Hudson Ltd., London 1990.

(1994) *The Art of the Maker*. Thames and Hudson Ltd., London.

FISCHER, VOLKER (1989) "Post-Modernism and Consumer Design". Teoksessa Collins Michael & Papadakis, Andreas (1989) *Post-Modern Design*. Academy Editions, London.

FOLEY, HELEN (1978) "A Decade of Ceramic Art 1962-1972". (1, julk. 1972; "A Decade of Ceramic Art 1962-1972". San Francisco Museum of Modern Art). Teoksessa Clark Garth (ed) (1978) *Ceramic Art. Comment and Review 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art*. E.P. Dutton, New York.

GROPIUS, WALTER (1983) "bauhaus-ideani kehittelystä". (Teksti ilm. v. 1965 teoksessa "Architektur". Fischer-Bücherei, Frankfurt-Hamburg). Teoksessa bauhaus (1983). Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart; Suomen rakennustaitteen museo ja Taideteollisuusmuseo. (Alkuteos "bauhaus 50 vuotta" -näyttelyn luettelo, 1968). Suomenkielinen laitos 1983, Stuttgart.

HEIKKINEN, ANJA & SALMI, ULLA (toim.) (1993) *Puheenvuoroja käsityön ja ammattikasvatuksen filosofiasta*. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisusarja A 3/93. Tampere.

HIESINGER, KATHRYN B. & MARCUS, GEORGE H. (1993) *Landmarks of Twentieth-Century Design. (An Illustrated Handbook)*. Abbeville Press Publishers, New York.

HOPPER, ROBIN (1986) *Functional Pottery. Form and Aesthetic in Pots of Purpose*. Chilton Books Company, Radnor Pennsylvania.

JENCKS, CHARLES

(1989a) *What is Post-Modernism?* (3rd rev. enl. ed.) Academy Editions, London & St. Martin's Press, New York.

(1989b) "Symbolic Objects". Teoksessa Collins Michael & Papadakis Andreas (1989) *Post-Modern Design*. Academy Editions, London.

JONES, JOHN CHRIS (1988) "Softernica". Teoksessa Thackara John (ed) (1988) *Design After Modernism, beyond the object*. Thames and Hudson Ltd., London.

KORTE, IRMA (1988) *Nainen ja myyttinen nainen*. Yliopistopaino, Helsinki.

KRUSKOPF, ERIK (1989) Suomen Taideteollisuus - suomalaisen muotoilun vaiheita. Suomen taideteollisuusyhdistyksen 100-vuotissäätiö & WSOY, Porvoo.

LANE, PETER (1983) Studio Ceramics. William Collins Sons & Co. Ltd., London.

LEACH, BERNARD

(1991) A Potter's Book. (1. julk. 1940). Faber and Faber Ltd., London.

(1978) "Belief and Hope". (1. julk. 1961; "Bernard Leach: Fifty Years A Potter". Arts Council of Great Britain). Teoksessa Clark Garth (ed) (1978) Ceramic Art. Comment and Review 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art. E.P. Dutton, New York.

LEVIN, ELAINE (1988) The History of American Ceramics. 1607 to the present, from pipkins and bean pots to contemporary forms. Harry N. Abrams Inc., New York.

LUCIE-SMITH, EDWARD (1981) The story of Craft. The Craftsman's Role in Society. Phaidon Press Limited, Oxford.

MCCREADY, KAREN (1995) Art Deco and Modernist Ceramics. Thames and Hudson Ltd., London.

MILLER, DANIEL (1992) Material Culture and Mass Consumption. (1. julk. 1987). Basil Blackwell Ltd., Oxford & New York.

MITCHELL, TOM (1988) "The Product as Illusion". Teoksessa Thackara John (ed) (1988) Design After Modernism, beyond the object. Thames and Hudson Ltd., London.

MORRIS, WILLIAM

(1978) "The Lesser Arts of Life". Lecture Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings. (Esitelmä v:lta 1883). Teoksessa Clark Garth (ed) (1978) Ceramic Art. Comment and Review 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art. E.P. Dutton, New York.

(1993) News from Nowhere and Other Writings. (Edited with an Introduction and Notes by Clive Wilmer.) Penguin Books, London.

(1993a) "Useful Work *versus* Useless Toil". Lecture given to the Hampstead Liberal Club. (Esitelmä v:lta 1884). Teoksessa Morris William (1993) News from Nowhere and Other Writings. (Edited with an Introduction and Notes by Clive Wilmer.) Penguin Books, London.

(1993b) "The Lesser Arts". Lecture given to the Trades Guild of Learning under the title 'The Decorative Arts'. (Esitelmä v:lta 1877). Teoksessa Morris William (1993) News from Nowhere and Other Writings. (Edited with an Introduction and Notes by Clive Wilmer.) Penguin Books, London.

NAYLOR, GILLIAN (1971) *The Arts and Crafts Movement, a study of its sources, ideals and influence on design theory.* Studio Vista Publishers, London.

PREAUD, TAMARA & GAUTHIER, SERGE (1982) *Ceramics of the Twentieth Century.* Phaidon Christie's Ltd., Oxford.

PYE DAVID

(1978) *The Nature and Aesthetics of Design.* Barrie & Jenkins Ltd., London.

(1995) *The Nature and Art of Workmanship.* (1. julk. 1968). Cambium Press, Bethel.

RAWSON, PHILIP (1991) *Ceramics.* (1. julk. 1971). University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

READ, HERBERT (1967) *The Meaning of Art.* (1. julk. 1931). Penguin Books Ltd., Harmondsworth.

RICE, PAUL & GOWING, CHRISTOPHER (1989) *British Studio Ceramics in the 20th Century.* Chilton Book Company, Radnor Pennsylvania.

ROUTILA, LAURI OLAVI (1986) *Miten teen tiedettä teiteesta.* Clarion, Keuruu.

SKIBO, JAMES M. (1992) *Pottery Function. A Use-Alteration Perspective.* Plenum Press, New York.

SLIVKA, ROSE (1978) "The New Ceramic Presence". (1. julk. 1961; *Craft Horizons* n:o 4). Teoksessa Clark Garth (ed) (1978) *Ceramic Art. Comment and Review 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art.* E.P. Dutton, New York.

TAITEEN PIKKUJÄTTILÄINEN (1991) *Wsoy, Porvoo - Helsinki - Juva.*

THACKARA, JOHN

(ed) (1988) *Design After Modernism, beyond the object.* Thames and Hudson Ltd., London.

(1988) "Beyond the Object in Design". Teoksessa Thackara John (ed) (1988) *Design After Modernism, beyond the object.* Thames and Hudson Ltd., London.

USVAMAA-ROUTILA, SIRKKALIISA (1989) *Walter Gropiuksen Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses 1924.* Walter Gropius, Bauhausin aate ja organisaatio. Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitoksen julkaisu. Sarja C, nide 3 (2. painos). Jyväskylä.

VILKKA, MATTI (1993) "Käsityö - kehon taito". Teoksessa Heikkinen Anja & Salmi Ulla (toim.) (1993) *Puheenvuoroja käsityön ja*

ammattikasvatuksen filosofiasta. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisusarja A 3/93. Tampere.

WILDENHAIN, MARGUERITE (1973) *Pottery: Form and Expression*. (1. julk. 1959). Pacific Books Publishers, Palo Alto.

YANAGI, SOETSU

(1989) *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*. Adapted by Bernard Leach, Foreword by Shoji Hamada. (Rev. ed., original ed. 1972). Kodansa international, Tokyo & New York.

(1989a) "The Way of Craftmanship". (Alkuteksti v:lta 1927). Teoksessa Yanagi Soetsu (1989) *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*. Adapted by Bernard Leach, Foreword by Shoji Hamada. (Rev. ed., original ed. 1972). Kodansa international, Tokyo & New York.

(1989b) "The Buddhist Idea of Beauty". (Alkuteksti v:lta 1952). Teoksessa Yanagi Soetsu (1989) *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*. Adapted by Bernard Leach, Foreword by Shoji Hamada. (Rev. ed., original ed. 1972). Kodansa international, Tokyo & New York.

(1989c) "The Beauty of Irregularity". (Alkuteksti v:lta 1954). Teoksessa Yanagi Soetsu (1989) *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*. Adapted by Bernard Leach, Foreword by Shoji Hamada. (Rev. ed., original ed. 1972). Kodansa international, Tokyo & New York.

LEHTIARTIKKELIT

ALRIDGE, RAY (1990) *Aesthetic Fallacies*. (Comment). *Ceramics Monthly* Vol. 38 N:o 8; October 1990, 24 - 26.

ARBUCKLE, LINDA (1993) Artikkelissa *The Dynamics of Useful Objects*. *Ceramics Monthly* Vol. 41 N:o 1; January 1993, 37-42.

BERENSOHN, PAULUS (1991) *A Deeper Sense of Ecology*. (Comment). *Ceramics Monthly* Vol. 39 N:o 7; September 1991, 91-96.

BIRKS, TONY (1992) *Sandy Brown and Takeshi Yasuda*. *Ceramics Monthly* Vol. 42 N:o 5; May 1992, 49-56.

BROWN, SANDY

(1989) *Bold, Wild & Dangerous*. *Ceramic Review* N:o 116; March-April 1989, 12-14.

(1991) *The Grand Opera of Pots and Food*. *Ceramic Review* N:o 131; September-October 1991, 22-25.

CASSON, MICHAEL (1990) *Releasing the Imagination*. *Ceramic Review* N:o 126; November-December 1990, 12-15.

- CROZIER, W. RAY & GREENHALGH, PAUL (1991) *The Empathy Principle. (Comment)*. Crafts Iss. 112; September-October 1991, 16-19.
- DAVIS, HARRY (1985) *Handcraft Pottery - Whence and Whither*. Ceramic Review N:o 93; May-June 1985, 10-17.
- DAVIS-ROSENBAUM, STEVE (1992) *Building Experience*. Ceramics Monthly Vol. 40 N:o 3; March 1992, 36-39.
- DORMER, PETER (1992) *The Appliance of Science. (Comment)*. Crafts Iss. 119; November-December 1992, 18-19.
- DOUBET, WARD (1990) *The Reemergence of Pluralism. (Commentary)*. American Ceramics Vol. 8 Iss. 1; 1990, 12-13.
- THE DYNAMICS OF USEFUL OBJECTS (1993) Ceramics Monthly Vol. 41 N:o 1; January 1993, 37-42.
- FUNCTIONAL EXPRESSION (1990) Ceramics Monthly Vol. 38 N:o 6; June-July-August 1990, 57-59.
- GALLUCCI, TIMOTHY (1993) *Ending the Cold War in Ceramics. (Comment)*. Ceramics Monthly Vol. 41 N:o 2; February 1993, 82-88.
- GEBBEN, WILLEM (1990) *Pottery: The Decline of Craft. (Comment)*. Ceramics Monthly Vol. 38 N:o 7; September 1990, 20-22.
- GREENHALGH, PAUL (1993) *Making History. (Comment)*. Crafts Iss. 121; March-April 1993, 16-19.
- HAMLIN, JANE (1985) *Domestic Pot - Domestic Potters*. Gwyn Hanssen Pigott & Jane Hamlyn. Ceramic Review N:o 92; March-April 1985, 20-21.
- HANSEN PIGOTT, GWYN (1985) *Domestic Pot - Domestic Potters*. Gwyn Hanssen Pigott & Jane Hamlyn. Ceramic Review N:o 92; March-April 1985, 20-21.
- HARROD, TANYA
 (1987) *Pots & Sculpture*. Ceramic Review N:o 105; May-June 1987, 20-21.
 (1988) *The Pot as Product. (Comment)*. Crafts Iss. 94; September-October 1991, 14-15.
- HIGBY, WAYNE (1989) *Comment*. American Craft Vol. 49 Iss.1; February-March 1989, 16-17.
- HIRONDELLE, ANNE (1988) *Teapot as Metaphor*. Ceramic Review N:o 112; July-August 1988, 17-19.

HOGBIN, STEPHEN (1992) *Morals of the Story. (Comment)*. *Crafts Iss.* 118; September-October 1992, 16-19.

ILLIAN, CLARY (1993) *Artikkelissa The Dynamics of Useful Objects*. *Ceramics Monthly* Vol. 41 N:o 1; January 1993, 37-42.

KOKIS, GEORGE (1992) *Recovery. (Comment)*. *Ceramics Monthly* Vol. 40 N:o 8; October 1992, 76-80.

KOSTOF, SPIRO (1988) *Comment*. *American Craft* Vol. 48 Iss.3; June-July 1988, 16-17, 90-93.

KUCHTA, RONALD A. (1992) *Tradition and Invention in Contemporary Ceramics*. *Ceramic Review* N:o 135; May-June 1992, 31-35.

KUSPIT, DONALD (1996) *The Trouble with the Body: Peter Voulkos's "Stacks"*. *American Ceramics* Vol. 12 N:o 2; 1996, 14-23.

LANCET, BARRY (1992) *Shiro Tsujimura. A Certain Sense of Serenity*. *Ceramics Monthly* Vol. 40 N:o 6; June-July-August 1992, 57-64.

MAKINS, JAMES (1990) *Artikkelissa Functional Expression*. *Ceramics Monthly* Vol. 38 N:o 6; June-July-August 1990, 57-59.

MALARCHER, PATRICIA (1989) "A Critic's View". *Survival of Function. Visions and Prophecies*. *The Studio Potter* Vol. 18 Iss. 1; 1989, 12-32.

MALTBY, JOHN (1992) *Finding a New Reality*. *Ceramic Review* N:o 137; September-October 1992, 24-25.

MARTIN, ANDY (1990) *Smaller than an Atom and Larger than the Universe: Rediscovering the Role of Functional Pottery*. *American Ceramics* Vol. 8 Iss. 3; 1990, 36-43.

METCALF, BRUCE (1993) *Replacing the Myth of Modernism*. *American Craft* Vol. 53 Iss. 1; February-March 1993, 40-47.

PHILLIPS, ANTHONY (1990) *Anthony Phillips - Metropolitan Potter (Part 1)*. *Ceramic Review* N:o 123; May-June 1990, 12-16.

PIM, HENRY (1987) *Finding a Voice*. *Ceramic Review* N:o 105; May-June 1987, 22-24.

RAWSON, PHILIP

(1992a) *"Speaks" from Maker to User*. *American Craft* Vol. 52 Iss. 4; August-September 1992, 56-61, 82.

(1992b) "Continuity and Rootedness". *Artikkelissa Looking Forward. Journeys toward 2012*. *The Studio Potter* Vol. 20 Iss. 2; 1992, 19-42.

SHANER, DAVID (1990) *Living for Pottery. An Autobiography*. Ceramics Monthly Vol. 38 N:o 4; April 1990, 41-48.

SHIMAOKA, TATSUZO (1992) *An Autobiography, Part II*. Ceramics Monthly Vol 40 N:o 2; February 1992, 39-45.

SLAUGHTER, MARTHA WINANS (1991) *Traditional Notions, Recent Directions*. Ceramics Monthly Vol. 39 N:o 1; January 1991, 60.

SMITH, CHARLES SAUMAREZ (1993) *Artful Persuasion. (Comment)*. Crafts Iss. 125; November-December 1993, 44-47.

SMITH, PENNY (1990) *Specialized Tableware. (A Tasmanian Studio Potter)*. Ceramics Monthly Vol. 38 N:o 7, September 1990, 27-30.

SPERRY, ROBERT (1990) *Abstractions in Black and White. (A Ceramics Monthly Portfolio)*. Ceramics Monthly Vol. 38 N:o 6; June-July-August 1990, 33-40.

SUTTIE, ANGUS

(1986) *Sara Radstone*. Ceramic Review, N:o 100; July-August 1986, 22-24.

(1988) *Views on the Vessel. (Comment)*. Crafts Iss. 91; March-April 1988, 2-13.

TEMPLE, BYRON (1990) *Artikkelissa Functional Expression*. Ceramics Monthly Vol. 38 N:o 6; June-July-August 1990, 57-59.

THIEDEMAN, MIKE (1991) *Artikkelissa Conversations with Indiana Potters*. The Studio Potter Vol. 19 Iss. 2; 1991, 46-69.

TROY, JACK (1992) *No Ideas But in Things*. Ceramics Monthly Vol. 40 N:o 5; May 1992.

WOLFF, JANET (1988) *Social Context. (Comment)*. Crafts Iss. 94; September-October 1988, 15-16.

ZAKIN, RICHARD (1990) *Do We Need an Avant-Garde in Ceramics? (Comment)*. Ceramics Monthly Vol. 38 N:o 10; December 1990, 18-20.

KUVALÄHTEET:

BIRKS, TONY & WINGFIELD DIGBY, CORNELIA (1990) *Bernard Leach, Hamada & their Circle, from the Wingfield Digby Collection*. Phaidon Christie's Limited, Oxford.

CERAMIC REVIEW No. 151; January-February 1995.

CERAMICS. ART AND PERCEPTION, No. 6, 1991.

CERAMICS MONTHLY Vol. 49, No. 5; May 1992.

CLARK GARTH (1987) *American Ceramics. 1876 to the Present*. Abbeville Press Inc., New York.

THE CLAY ART OF ADRIAN SAXE (1993) Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles & Thames & Hudson Inc., New York (teos julk. v. 1993-94 järjestetyn kiertonäyttelyn yhteydessä).

DORMER, PETER (1986) *The New Ceramics, Trends + Traditions*. Thames and Hudson Ltd., London.

SLIVKA, ROSE & TSUJIMOTO, KAREN (1995) *The Art of Peter Voulkos*. Kodansha International Ltd. & The Oakland Museum.

MARTIN SMITH CERAMICS , KERAMIEK 1976-1996 (1996) Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (teos julk. v. 1996-97 järjestetyn näyttelyn yhteydessä).

LIITE 1: Keramiikan alue

Perustava jako keramiikan tuotannossa voidaan tehdä tuotantotavan sekä valmistusmateriaalien teknisten ja esteettisten ominaisuuksien pohjalta seuraavasti:

A) TEOLLINEN KERAMIikka

I Keramiikan karkeatuotanto (mm. rakennusmateriaalit)

II Hienokeramiikka (käyttö- ja taidekeramiikka)

B) KÄSITYÖLLINEN KERAMIikka

I Hienokeramiikka (käyttö- ja taidekeramiikka: studiokeramiikka)

Taidekeramiikan aluetta ja sen tuotoksia suhteessa valmistusmenetelmiin voidaan puolestaan havainnollistaa seuraavalla yleisluontoisella kaaviolla:

Keramiikkataide

(funktionaalinen ja ei-funktionaalinen keramiikka)

*Taiteellisen ilmaisun
pääsuuntauokset*

*Taiteellisen ilmaisun
perustuotantotavat
(työmenetelmät)*

- keramiikan veistosuuntaus
- keramiikan astiasuuntaus
(studiokeraaminen astia)

- käsityöllinen tuotanto
- teollinen tuotanto

(--> edellisten yhdistelmät)

*Funktionaalisen studiokeraamisen
teoksen merkitysalue*

- säilyttäminen (astia)
- dekoraationa toimiminen
- rituaaliesineenä toimiminen
- muu merkitys

(--> edellisten yhdistelmät)

LIITE 2: Studiokeraamiseen astiaan liittyvää englanninkielistä terminologiaa

Suomenkielisten käsitteiden tueksi on antoisaa tarkastella englanninkielistä perustermistöä, josta suomalainenkin alan käsitteistö on kirjavuudesaan muotoutunut. Tutkustani varten olen (käytännöllisyys ja selkeys tavoitteenani) kääntänyt ja muokannut suomen kielelle näitä ilmaisuja. Toivon kontekstin osaltaan auttavan termien selkiintymistä.

Pottery, ceramics

Sanat *pottery* ja *ceramics* tarkoittavat savenvalantaa ja keramiikanvalmistusta, niiden toimintaa ja tuotteita (sekä funktionaaliset, että ei-funktionaaliset esineet). Termeillä viitataan käsityölliseen tuotantoon ja käsinvalmistettuun esineistöön. Teollisesta tuotannosta käytetään termiä *industrial pottery* tai *industrial ceramics*. Keramiikkataiteilijoiden tuotantoa voidaan erityisesti painottaa käyttämällä termejä *studiopottery* ja *studio ceramics*. Termillä *pottery* on, kuten suomenkielisellä vastineellaan *savenvalanta*, kansanperinteen kautta omaksuttu miellelyhtymä kodin piirin käyttöesineistöön, varsinkin astioihin.

Pot, vessel

Englanninkielistä perustermistöä ovat myös *pot* ja *vessel*, jotka molemmat tarkoittavat astiaa. Astia voidaan määrittää keramiikkaesineeksi, jonka idea tai muoto liittyy jollakin tavalla säilyttimenä toimimiseen. Erityisesti *vessel*-sanalla on vahva assosiativinen yhteys astiaan säilyttävänä ja sisällään pitävänä. Se on myös abstraktimpi ja moniselitteisempi termi kuin kotoinen *pot* (vrt. sanonta *pots and pans - pytyt ja pannut*). Sana *dish* merkitsee anonyymimmalla tavalla mitä tahansa ruoka-astiaa (ruoan valmistus-, tarjoilu- ja nauttimisastiaa), joten se on nimettömyydessään yksiselitteisempi kuin *pot* ja *vessel*.

Studiopottery

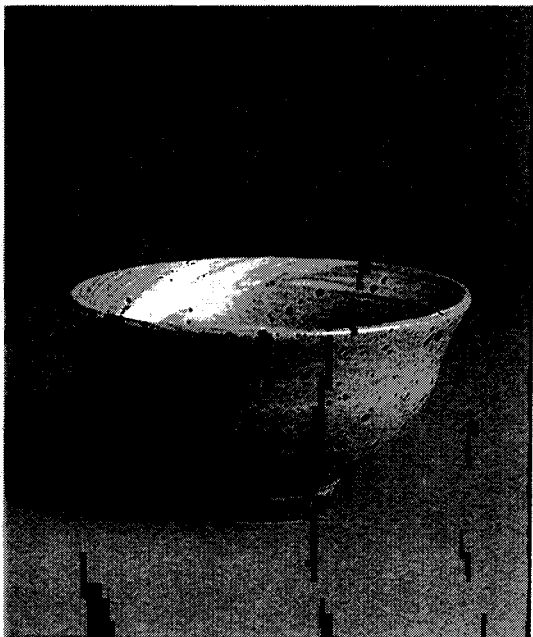
Termi *studiopottery* on vakiintunut tarkoittamaan studioiden funktionaalista esineistöä ja astiasuuntausta. *Studiopot*-sanaa käytetään puolestaan tarkoittamaan yksittäistä astiasuuntauksen esinettä. Molemmille on syntynyt lukuisia rinnakkaisilmaisuja, kuten esm. *pot as art*, *art pottery*, *art pot* ja *gallery pot*, joiden suosio vaihtelee kontekstin mukaan.

Vessel-art

Englannin kielessä käytetään myös ilmausta *vessel art*, jonka voisi suoraan kääntää suomeksi *astiataide*. *Astiataide* on nasevuudestaan huolimatta ilmauksena kiistanalaisempi kuin neutraalimpi *astiasuuntaus* tai *studio-keraminen astia*. *Vessel art* -termillä on, kuten *vessel* -sanallakin, abstraktimpi, etäisempi ja kenties myyttisempi kaiku kuin sanalla *studiopottery* (tai millään sen muunnoksilla), mikä on saattanut edistää sen suosiota keramiikan kritiikin ja tutkimuksen piirissä.

Suomenkielestä on toistaisesti vielä haettava osuvia vastineita sanoille *pot*, *studiopot*, *studiopottery*, *vessel* ja *vessel art*. Alan termistö elää ja etsii vakiintumistaan niin meillä kuin muuallakin. Suomalaisten keraamikkojen piirissä puhutaankin kotoisasti, aivankuin lempinimin *poteista* ja *pytyistä*, joilla on läheisempi yhteys termin *pot* kanssa, kuin sanalla *astia*. Joissakin, epävirallisemmissä asiayhteyksissä sana *potti* tuntuukin parhaiten välittävän englantilaisen vastineensa merkityssisällöt, kuten mm. *art pot - taidepotti*, *gallery pot - museopotti* ja *smart pot - älykköpotti*.

LIITE 3: Kuvat 1-4



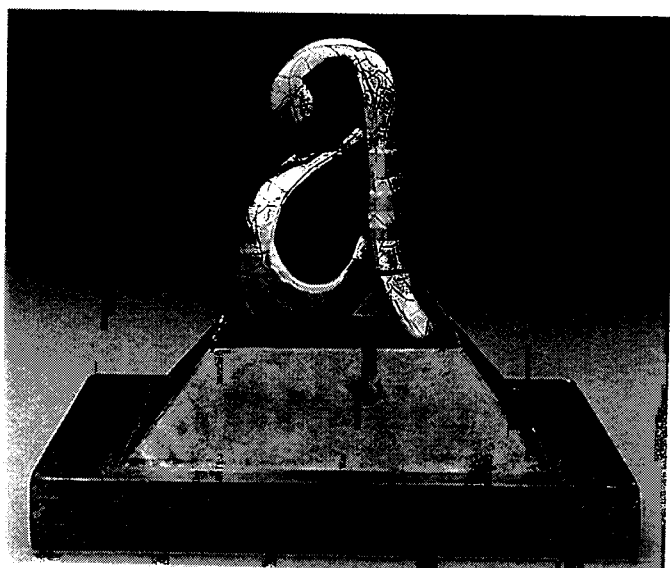
Kuva 1. Leach, Bernard:
Teekulho (n. 1968). Birks
& Wingfield Digby 1990, 72.



Kuva 2. Voulkos, Peter:
"Untitled Vase" (1962).
Slivka & Tsujimoto 1995, 79.

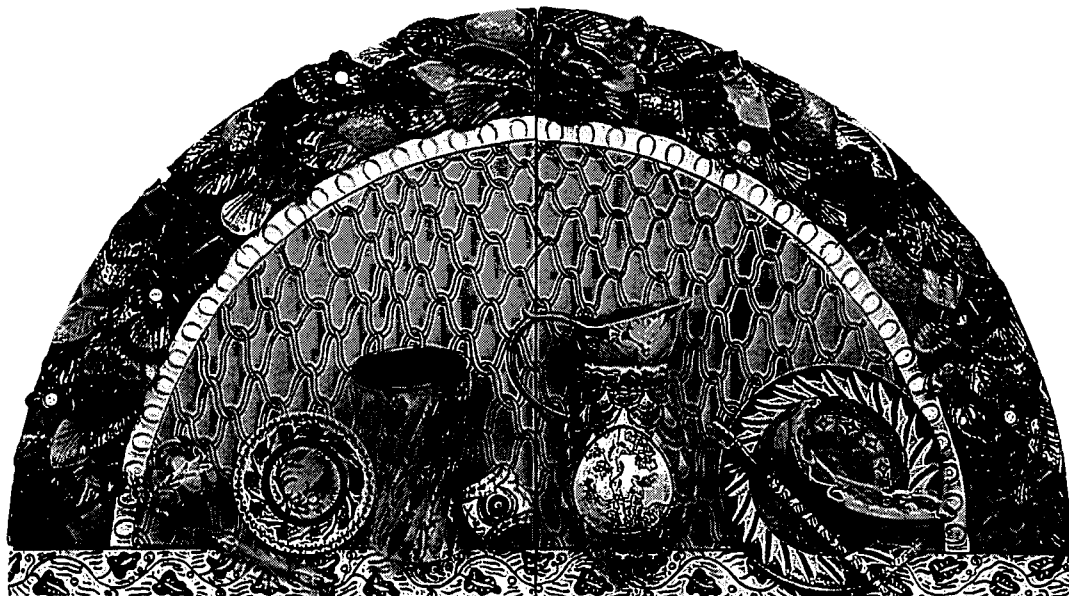


Kuva 3. Arneson, Robert:
"No Return" (1961).
Clark 1987, 119.

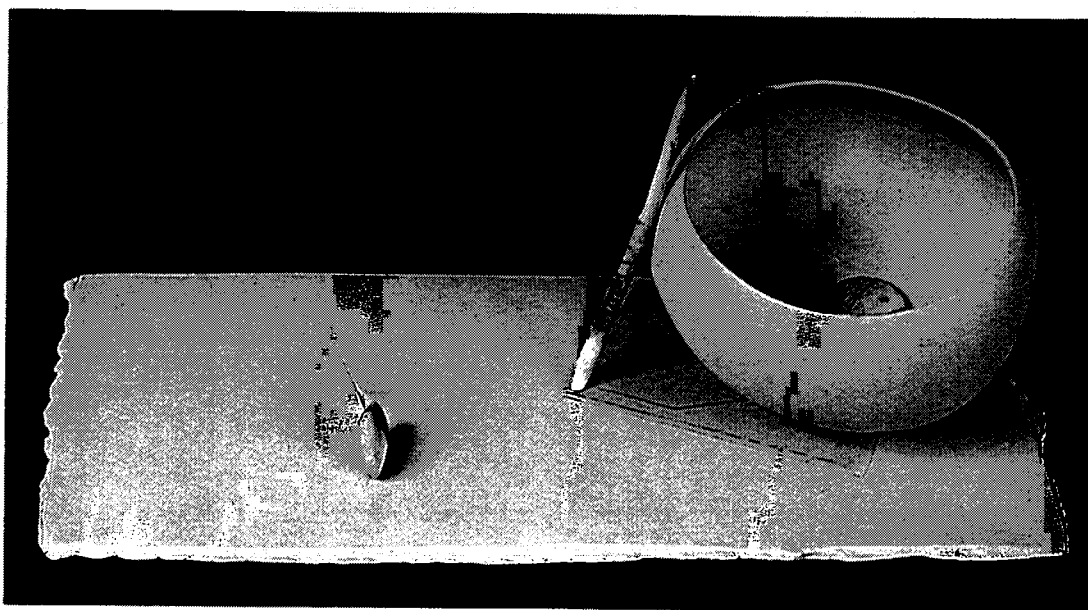


Kuva 4. Melchert, Jim:
"Precious a" (1970).
Clark 1987, 161.

LIITE 4: Kuvat 5-6



Kuva 5. Koblitz, Karen: "Della Robbia Still Life in the Garden of Eden" (1990). Ceramics. *Art and Perception* No. 6 1991, 38.

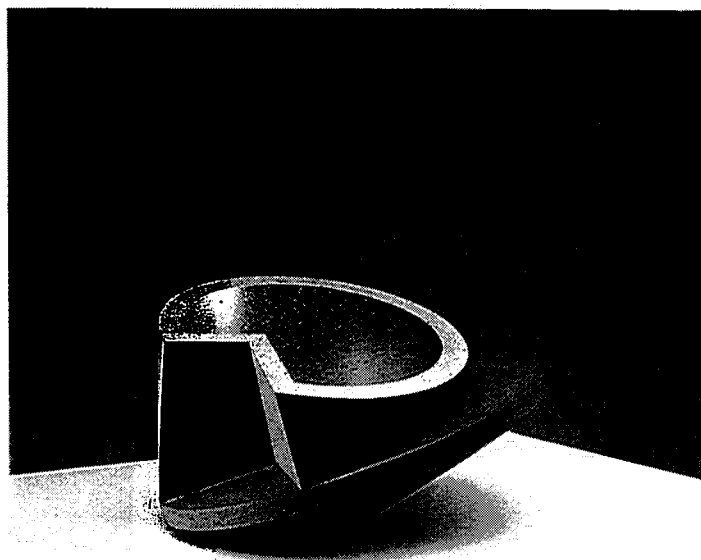


Kuva 6. Winokur, Paula: "Soup Site II" (1983).
Dormer 1986, teoksen kuvaluettelo n:o 81.

LIITE 5: Kuvat 7-8

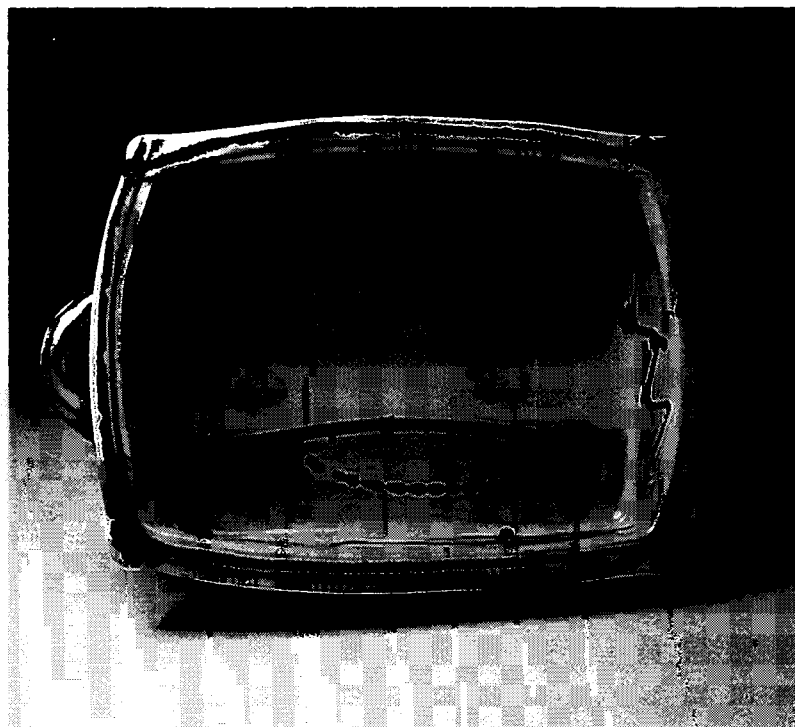


Kuva 7. Saxe, Adrian: "Untitled Ewer (Aubergine)" (1982).
The Clay Art of Adrian Saxe 1993, 129.

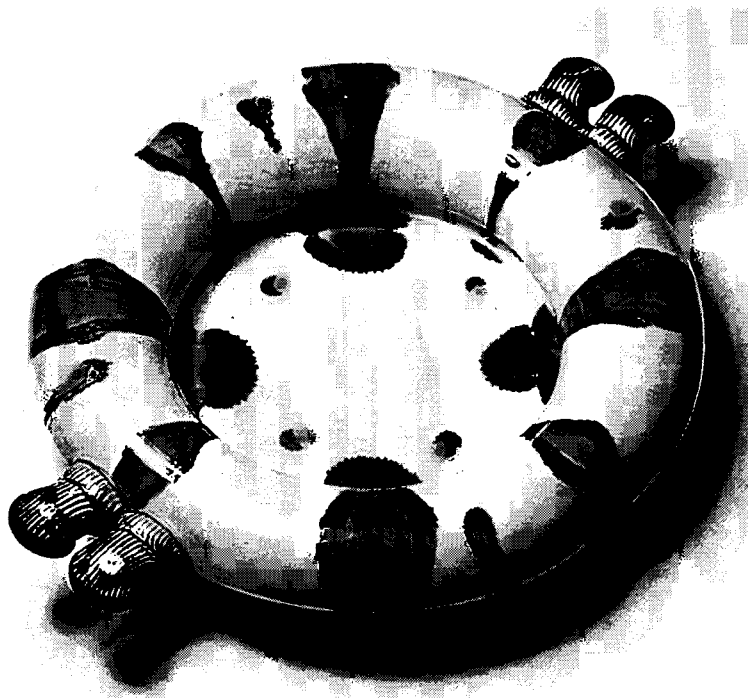


Kuva 8. Smith, Martin: "Vessel" (1990).
Martin Smith ceramics 1996, 91.

LIITE 6: Kuvat 9-10



Kuva 9. Brown, Sandy: "Lasagna dish".
Ceramics Monthly Vol. 40, No. 5; May 1992, 51.



Kuva 10. Yasuda, Takeshi: "Fat Rim Dish".
Ceramic Review No. 151; January-February 1995, 14.