

KIRKKOTEKSTIILIT –

TAIDETTA VAI TAIVAALLISIA TARVIKKEITA?

Kirkkotekstiilien asema taiteen kentässä

Ulla Karsikas
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidekasvatus
22.11.2010

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Ulla Karsikas	
Työn nimi – Title Kirkkotekstiilit – taidetta vai taivaallisia tarvikkeita? Kirkkotekstiilien asema taiteen kentässä.	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year 11/2010	Sivumäärä – Number of pages 84
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Tutkielman tavoitteena on hahmottaa suomalaisten evankelis-luterilaisten kirkkotekstiilien asemaa taiteen kentässä: taiteen ja teologian välissä sekä taiteen ja käsityön rajapinnalla. Lähestymistapa on hermeneuttinen ja viitekehyksenä kontekstuaalinen taidekäsitelmä. Työn taustalla on monikerroksinen käsitys taiteesta, jonka mukaan inhimilliset tarpeet ja taipumukset suuntaavat taiteen tuotantoa ja vastaanottoa kulttuurisessa kontekstissa.</p> <p>Tutkielmassa tarkastellaan kirkkotekstiilien merkityssisältöä taiteen ja uskonnon konteksteissa. Kirkkotaide, uskonnollinen taide, tekstiilitaide, käsityö, muotoilu, kuvan teologia ja pyhän käsite antavat kukin erilaisen kuvan ilmiöstä. Kirkkotekstiilien ontologiaan kuuluvat tekstiilimateriaalit ja -tekniikat taiteen työstämisen tapoina, niiden toteutuminen kirkkotilassa ja osana liturgiaa sekä kristillisen viestin välittäminen niiden symboliikan ja estetiikan kautta. Olennaiset, toisiaan täydentävät osat kirkkotekstiileissä ovat esteettinen kuvallinen ilmaisu ja uskonnollinen pyhä. Analyysin perusteella kirkkotekstiilit kuuluvat tekstiilitaiteen, uskonnollisen taiteen, kirkkotaiteen, osallistuvan taiteen ja yhdistetyn taiteen piiriin.</p> <p>Tutkielmassa pohditaan myös taidekäsitelmän ja kontekstin merkitystä kirkkotekstiilien tulkinnassa. Taidekäsitelmien muutokset ja eri kontekstit vaikuttavat kirkkotekstiilien arvottamiseen ja luokitteluun. Kirkkotekstiilit on nähtävä yhtenä visuaalisen taiteen muotona, vaikka niitä ei ole mm. modernismin taidekäsitelmän perustein hyväksytty taiteen piiriin. Kirkkotekstiilien uskonnollista funktiota ei voida pitää taiteen kontekstissa olennaisempana kuin esteetiikkaa, eikä myöskään päinvastoin. Kirkkotekstiilien estetiikka toteutuu niiden omassa genressä, kun kaikki ontologiset osatekijät ovat tasapainossa, mikä edellyttää, että sekä esteettisellä että uskonnollisella funktiolla on yhdenvertainen asema. Kirkkotekstiilitaide toteuttaa yhtä inhimillisten tarpeiden suuntaamaa ja kulttuurisesti muovautunutta taiteen genreä.</p>	
Asiasanat – Keywords kirkkotekstiilit, kirkkotaide, tekstiilitaide, kuvan teologia, pyhän symboliikka, taidekäsitelmät, kontekstuaalisuus	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1 Johdanto	4
1.1 Lähtökohta	4
1.2 Sisältö ja rajaus	5
1.3 Rakenne, kysymykset ja käsitteet	8
2 Taustaoletukset	10
2.1 Hermeneuttinen lähestymistapa	10
2.2 Monikerroksinen käsitys taiteesta	13
2.3 Kontekstuaalinen taidekäsitys viitekehystenä	18
3 Kirkkotekstiilit suomalaisessa evankelis-luterilaisessa kirkossa	19
3.1 Kirkkotekstiilien nykyinen käyttö	19
3.2 Kirkkotekstiiliperinne	21
3.3 Kirkkotekstiiliarjan tekstiilit ja niiden tehtävät	23
3.4 Liturgiset värisarjat	26
3.5 Kuviointi ja symboliikka	28
4 Kirkkotekstiilit taiteen kontekstissa	29
4.1 Kirkkotaide, kirkollinen taide ja uskonnollinen taide	29
4.2 Tekstiilitaide, taidekäsityö ja muotoilu	36
4.3 Kirkkotekstiilien tulkinta taiteen kontekstissa	44
5 Kirkkotekstiilit uskonnollisessa kontekstissa	49
5.1 Kuvan teologia, taide instituution määrittelemässä tehtävässä	49
5.2 Pyhän uskonnollinen ja visuaalinen symbolitaso	56
5.3 Kirkkotekstiilien tulkinta uskonnollisessa kontekstissa	60
6 Tulkinnan kysymyksiä	64
6.1 Taidekäsityksen merkitys kirkkotekstiilien tulkinnassa	64
6.2 Kontekstin merkitys kirkkotekstiilien tulkinnassa	68
7 Kirkkotekstiilien asema taiteen kentässä	71
8 Päätäntö	75
Lähteet	77
Liitteet	83

1 Johdanto

1.1 Lähtökohta

Aiheen pro gradu -tutkielmaani sain työstäni tuotepäällikkönä Suomen Käsityön Ystävissä, jossa on 130 vuoden kokemus taide- ja erikoistekstiilien valmistuksesta. Yritys on johtava suomalainen kirkkotekstiilien valmistaja. Kirkkotekstiilien suunnittelu- ja valmistusprosessin asiantuntijana minua alkoi kiinnostaa tekstiilien sisältö ja asema taiteen kentässä. Yhtäältä kirkkotekstiilit olivat ammattilaisten suunnittelemina ja valmistamina mitä upeinta tekstiilitaidetta, toisaalta seurakuntien hankinta- ja kilpailuttamisprosessissa ne rinnastuivat mihin tahansa teollisesti valmistettuun tavaraan. Halusin selvittää kirkkotekstiilien olemusta syvemmin ja kohottaa niiden arvoa taideteoksina.

Kirkkotekstiilit eli paramentit ovat jumalanpalveluksessa ja kirkollisissa toimituksissa käytettäviä tekstiilejä. Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa liturgisen kirkkotekstiilisarjan muodostavat alttarivaate, saarnatuolin ja lukupulpetin kirjaliinat, kalkkiliina, messukasukka ja stola. Kirkkotekstiilejä voidaan hankkia valmiina standardituotteina tai yksilöllisesti suunniteltuina ja valmistettuina tilaustöinä. Seurakunnissa kirkkoherra on keskeinen päättäjä ja tekstiilien teologisen sisällön asiantuntija, kiinteistö- tai talospäällikkö sopimusten tekijä ja vahtimestarit käytännön kysymysten asiantuntijoita. Seurakunnat ovat kuuluneet 1990-luvulta alkaen julkisten hankintojen lain piiriin, ja yhä useammin kirkkotekstiilitkin kilpailutetaan. *Laissa julkisista hankinnoista* kirkkotekstiileillä ei ole erityisasemaa vaan niihin sovelletaan samoja menettelytapoja kuin yleensä tavaroiden ja palveluiden hankinnassa.¹ Useimmiten kirkkotekstiilien suunnittelija on tekstiilitaiteilija, joskus kirkon tai sen saneerauksen suunnitellut arkkitehti. Taiteilija on keskeinen toimija, joka on yhteydessä sekä seurakuntaan että tekstiilien valmistajaan.

¹ Laki julkisista hankinnoista 348/2007 sekä 1.6.2010 alkaen lain muutos 321/2010. Kilpailuttamisen kansallinen raja-arvo on 30 000 euroa, alv 0 %. Hankintaa ei tarvitse kilpailuttaa (suorahankinta), jos mm. taiteellista syystä vain tietty toimittaja voi toteuttaa hankinnan. Lisäksi lain soveltamisesta evankelis-luterilaisen kirkon toimintaan säädetään kirkkolaisissa 1054/1993. Seurakunnan hankinnoista päättää kirkkoneuvosto, jonka puheenjohtaja on kirkkoherra.

Kuuluvatko kirkkotekstiilit itsestään selvästi taiteen piiriin? Suomen Käsityön Ystävät teki tekijänoikeuslautakunnalle lausuntopyynnön kirkkotekstiileistä vuonna 2007. Suurimman osan esitetyistä tekstiileistä arvioitiin ”kokonaisvaikutelmaltaan itsenäisinä ja omaperäisinä” ylittävän tekijänoikeuslaissa mainitun teoskynnyksen termillä ”käsityötaiteen teos”. Kokonaista kirkkotekstiilisarjaa ei katsottu yhdeksi taiteelliseksi kokonaisuudeksi.² Tekijänoikeuslautakunnan hämmentävä lausunto sai aikaan kysymyksiä ja alkoi toimia katalyysaattorina tutkielmalle: missä kontekstissa kirkkotekstiilejä määritellään ja kuka voi määritellä niiden aseman taiteen kentässä? Tekijänoikeuslautakunta käyttää termiä ”käsityötaiteen teos”; tekijänoikeuslaissa puhutaan erikseen ”taidekäsityön tuotteesta”. Lisäksi lausunnossa huomautetaan, että ”Käyttötaiteen osalta tekijänoikeusneuvosto on linjannut useissa ratkaisuisaan, että esineen luonne käyttötaiteena ei sinänsä ratkaise teostasoa vaan se, onko käyttötarkoitus sanellut muotoilun”.³

1.2 Sisältö ja rajaus

Modernismissa taide ja käsityö on erotettu toisistaan. Taide on nähty esteettisten ja henkisten arvojen ilmentäjänä, kun taas käsityö on jäänyt alemmalle, käytännöllisen alueelle.⁴ Nykyisen mittapuun mukaan näiden ilmiöiden erottelu ei ole selvää ja yksiselitteistä. Väliin jää runsas joukko muotoilua tai taidekäsityötä, joka ei kuulu kumpaankaan kategoriaan.⁵ Tähän välitilaan myös kirkkotekstiilit tuntuvat asettuvan. Kirkkotekstiilit ilmiönä sijoittuvat myös kirkon ja taiteen risteyskohtaan (liite 1, Kirkkotekstiilit eri konteksteissa). Yhtäällä on kirkko hallinnon instituutiona, joka hankkii kirkkotiloihin tekstiilejä mm. kilpailuttamismenetelmin ja joutuu noudattamaan yhteisöläkeja. Lisäksi kirkko toimii teologisena instituutiona, joka määrittelee kirkkotekstiilien

² Tekijänoikeusneuvoston lausunto 2008:2. Lausuntopyynnön liitteenä oli taiteilijoiden suunnittelemista, ainutkertaisina kappaleina käsityömenetelmin valmistetuista kirkkotekstiileistä kuvia, joiden perusteella tekijänoikeuslautakunta antoi lausuntonsa. Lausunnot annetaan tapauskohtaisesti, joten niiden perusteella ei voida määritellä yleisesti, milloin teoksia voidaan sanoa taideteoksiksi. Ks. myös Kuva 1, liite 2.

³ Ks. laki tekijänoikeudesta kirjallisiin ja taiteellisiin teoksiin 404/1961 ja laki tekijänoikeuslain muuttamisesta 446/1995 ja tekijänoikeusneuvoston lausunto 2008:2, 8, 4. ”Käsityötaide” on ymmärrettävä taiteena, koska laissa rinnastetaan taidekäsityö rakennuksiin ja taideteollisuuteen.

⁴ Ks. esim. Heidegger 1995 (1935/36). Yksinkertaistettuna Heideggerilla ”tarvike” on käsityönä tehty, tehtävänsä sovelias tuote, jossa materia on alisteinen käytölle ja joka on tehty käyttöä ja tarvetta varten. ”Teos” ei ole hänelle käsityötä, vaan taiteilija on luovana välittäjänä ammentanut olemassa olevasta totuuden, joka on tekeillä teoksessa. Teos ei ole esteettinen objekti vaan sitä leimaa tapahtumaluonteisuus.

⁵ Veräjänkorva 2006, 11, 13–14. Suomen taidekäsityön nykytilanteesta ilmenee, että suomalaisessa muotoilukeskustelussa palataan samoihin kysymyksiin, joista yksi on taiteen ja käsityön välinen suhde.

sisältöä. Kirkon piirissä kuvan on katsottu perinteisesti toimivan ”uskon palvelijana”, jolloin taiteellinen työ on alisteinen uskonnolliselle sanomalle.⁶ Toisaalla on taidemaailma, jonka sisällä vaikuttavat erilaiset taidekäsitykset. Kirkkotekstiilit on osittain hyväksytty osaksi kirkkotaidetta ja tekstiilitaidetta, ja ne suunnitellaan usein tilaustyönä tiettyyn kohteeseen ja valmistetaan laadukkain käsityömenetelmin.⁷

Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa käytetään kirkkotekstiilisarjojen lisäksi myös muita tekstiilityyppejä. Luterilaiset kirkkotekstiilit pohjautuvat katoliseen perinteeseen, mutta Suomessa on muusta Euroopasta poiketen arvostettu kirkkotekstiilejä uniikkeina teoksina.⁸ Rajaan pro gradu -tutkielmani suomalaisessa evankelis-luterilaisessa kirkossa tavallisimmin käytettyihin, alussa mainittuihin viiteen paramenttiin, jotka yhdessä muodostavat kirkkotekstiilisarjan. Jätän tarkastelun ulkopuolelle muut kirkkotekstiilit sekä kirkon sisustus- ja taidetekstiilit. Tässä tutkielmassa en paneudu aiempien opinnäytetöiden⁹ tapaan kirkkotekstiilien historiaan, symboliikkaan, yhden taiteilijan tuotantoon tai suunnitteluprosessiin muutoin kuin taustamateriaalina. Kirkon teologisen instituution suhde kuvataiteeseen on yksi keskeinen kysymys kirkkotekstiilien aseman hahmottamisessa, mutta tarkoitukseni ei ole tässä tutkielmassa porautua syvällisesti luterilaisen dogmatiikan kysymyksiin tai suomalaisen kirkkotaiteen historiallisiin käännteisiin.¹⁰ Kysymys kirkkotekstiileistä liturgian osana sivuaa myös taiteen käsitystä, jossa voidaan ajatella seurakunnan toimivan vuorovaikutuksessa liturgin kanssa samaan tapaan kuin vastaanottaja toimii osallistuvassa taiteessa.

Pohdin pro gradu -tutkielmassani kirkkotekstiilejä eri näkökulmista. Yksi osa-alue on selvittää erilaisia taidekäsityksiä ja taidemaailman määritelmiä, jotka rajaavat kirkkotekstiilejä. Tarkastelen, milloin ja millä perusteella kirkkotekstiilit luokitellaan taideteoksiksi, taidekäsityöksi tai muotoiluksi. Käsitteet kirkkotaide, tekstiilitaide, muotoilu ja taidekäsityö antavat erilaisen kuvan kirkkotekstiilien ontologisesta luonteesta. Taidekä-

⁶ Aho 1987, 7.

⁷ Kirkkotekstiilejä valmistetaan myös ammatillisissa oppilaitoksissa oppilastöinä tai harrastajavoimin. Kirkkotekstiilien valmistus voi olla osa uskonnollisen yhteisön toimintaa.

⁸ Priha 2008, 154. ”[...] uniikkeina taideteollisen suunnittelun tuotteina.”

⁹ Kirkkotekstiileistä on tehty opinnäytetöitä Taideteollisen korkeakoulun tekstiilitaiteen osastolla, yliopistojen käytännöllisen teologian ja taidehistorian laitoksilla sekä ammattikorkeakouluissa. Ensimmäisen tekstiilitaiteen ja kirkkotekstiilejä käsittelevän tohtorinväitöskirjan *Pyhä kaunistus* teki Päikki Priha 1991. Hän käsitteli kirkkotekstiilejä Suomen Käsityön Ystävien toiminnassa 1904–1950.

¹⁰ Pekka Vähäkankaan väitöskirja *Taide alttarilla* Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitokselle 1996 antaa taiteensosiologista näkökulmaa kirkkotaiteeseen sekä taideinstituution että teologian diskurssissa.

sitykset vaikuttavat siihen, miten artefakteihin suhtaudutaan ja mitkä niistä lasketaan taiteen valtakunnan sisälle. Ongelmavyöhytiin liittyvät taiteen käsitteen eriytyminen käsityön käsitteestä ja sitä seurannut kehitys, jossa ne ovat muotoutuneet autonomisiksi ilmiöiksi. Modernismin ja postmodernismin taidekäsitteet ovat keskeisiä taiteen kentän rajanvedoissa.

Toinen pro gradu -työni osa-alue liittyy suomalaisten evankelis-luterilaisten kirkkokotekstiilien määrittelyyn taidemaailman ulkopuolella, kirkon sisältä katsoen. Kun kirkkokotekstiilejä luonnehditaan kristillisten kuvien tapaan ”uskon palvelijoina”, herää kysymys siitä, kuinka paljon asiakkaan eli seurakunnan tai kirkkoherran antama ohjeistus taiteilijalle määrittää tekstiilien taiteellisuutta ja esteettisyyttä. Tarkastelen, missä määrin kirkkokotekstiilien käyttötarkoitus määrittää taiteeksi luokittelua, sekä sitä, onko kirkkotäiteessä esteettinen tai visuaalinen alisteinen uskonnolliselle funktiolle. Pohdin, voivatko kirkkokotekstiilit edes lähtökohtaisesti olla ”itsenäisiä” taideteoksia vai toteutuuko niiden estetiikka nimenomaan vasta määritellyssä kontekstissa.

Keskityn suomalaisten evankelis-luterilaisten kirkkokotekstiilien asemaan taiteen kentällä. Pyrin hahmottamaan niiden paikkaa taiteen ja teologian välissä sekä taiteen ja käsityön rajapinnalla. Pohdin tutkielmassani kirkkokotekstiilien asemaa yleisesti, en yhden taiteilijan, kirkkotilan tai tietyn historiallisen ajankohdan kautta. Lähtökohtanani ovat kirkkokotekstiilit taiteellisena tuotantona sekä niiden toteutus uniikkeina, taiteilijan suunnittelemina ja tilaustyönä tekstiilimenetelmin valmistettuina artefakteina.¹¹ Taus-talla on keskeisesti oma kokemukseni kirkkokotekstiilien suunnittelu- ja valmistusprosessista ja paramenttien sijoittumisesta kirkkotilaan. Rajaan tutkielman ulkopuolelle kirkon hallinnollisen instituution ja kirkkokotekstiilien valmistuksen kontekstin. Jätän myös kirkkoa koskettavat lainsäädännölliset tekijät ja mm. tekijänoikeuslain tutkielman ulkopuolelle. Rajauksen sisäpuolelle jää kirkkokotekstiilien tarkastelu esteettisessä ja teologisessa kontekstissa (ks. liite 1, Kirkkokotekstiilit eri konteksteissa).

¹¹ Lähtökohtana on taiteellinen tuotanto, vaikka kirkkoon jo sijoitetuista paramenteista ei välttämättä ole mahdollista sanoa, kenen tekemiä ne ovat. Uniikkisuus tarkoittaa tässä tutkielmassa sitä, että kirkkokotekstiilit on suunniteltu tiettyyn kirkkotilaan ja valmistettu yksilöllisin menetelmin. Yleensä samaan kirkkotilaan uudelleen hankitut tekstiilit ovat erilaisia ja yksilöllisesti toteutettuja, jolloin ei varsinaisesti voida puhua teoksen toistamisesta. Rajaan tutkielmassa käsittelyn ulkopuolelle kirkkokotekstiilien valmistuksen harrastuspohjalta, koska tällöin voisi nousta esiin toiminnallisia tai yhteisöllisiä kysymyksiä, jotka eivät ole mielenkiintoni kohteena.

1.3 Rakenne, kysymykset ja käsitteet

Tarkastelen kirkkotekstiilien merkitysisältöä taidemaailmassa ja kirkon teologisessa instituutiossa. Olen valinnut lähestymistavaksi hermeneutiikan, joka sallii monimutkaisen ilmiön tulkinnan useiden tarkennusten kautta. Viitekehyksenä käytän kontekstuaalista taidekäsitystä, koska kirkkotekstiilien tulkinnassa on olennaista se yhteys, jossa ne esiintyvät. Tutkielman taustaoletuksia ja takana olevaa taidekäsitystä valotan luvussa 2. Tutkielma muodostuu kuvakulmien vaihdoksista, joissa jokaisessa kuva kirkkotekstiileistä tarkentuu. Ilmiön eri piirteisiin paneutumisen päätteeksi pyrin tekemään synteesin siitä, miten ne yhdessä vaikuttavat kokonaistulkinnassa. Aluksi jäsennän omia kokemuksiani ja kuvailen kirkkotekstiilejä luvussa 3. Teksti antaa yleiskäsityksen kirkkotekstiileistä, eikä sen tarkoitus ole esitellä koko aihetta tyhjentävästi. Seuraavissa luvuissa pohdin kirkkotekstiilejä eri näkökulmista. Erilainen konteksti vaikuttaa tarkasteluun jokaisessa näkökulmassa.

Käsittelen taiteen sisäisiä kysymyksiä luvussa 4. Hahmottelen ensin kirkkotaiteen ja tekstiilitaiteen toimintaympäristöjä yleisesti, ja pohdin tulkintaosuudessa kirkkotekstiilien asemaa taiteen konteksteissa. Kirkkotaiteessa pidän keskeisenä keskiajan taidekäsitystä, kirkkotaide-käsitteen ymmärtämistä ja sen eroa uskonnolliseen taiteeseen. Kysymykseen liittyy pohdinta taiteen yleisestä uskonnollisesta ulottuvuudesta. Tekstiilitaiteeseen pitkään vaikuttanut modernismin taidekäsitys taiteen ja käsityön erosta on olennainen kysymys kirkkotekstiilien hahmottamisessa. Milloin ainutkertaisia kirkkotekstiilejä pidetään taiteena, taidekäsityönä tai muotoiluna ja miten niiden luokittelua perusteellaan? Miten taidekäsitykset, erityisesti autonomiaestetiikka ja suhtautuminen funktionaalisuuteen, ovat vaikuttaneet kirkkotekstiilien asemaan? Olen tietoinen lähtökohdastani ja alkuperäisestä ajatuksesta kohottaa kirkkotekstiilien asemaa taideteoksina, mutta suhtaudun avoimesti kysymykseen siitä, mihin ne tarkastelussa sijoittuvat.

Käsittelen kirkkotekstiilejä uskonnollisessa kontekstissa, kirkon teologisen instituution määrittelemässä tehtävässä ja uskonnollisena viestinä luvussa 5. Samoin kuin taiteen kontekstissa, luonnehdin ensin yleisesti kuvan teologian ja pyhyiden ilmiöitä, ja tulkintaosuudessa peilaan kirkkotekstiilejä uskonnolliseen kontekstiin. Hahmotan kirkko-

tekstiilien asemaa autonomisen taidekäsityksen ja taiteen funktionaalisuuden välissä. Avaan teologioiden keskustelua kirkkotaiteen itseisarvosta ja liturgisesta tehtävästä. Esille nousee kysymys, onko funktio olennaisempi kuin estetiikka kirkkotekstiilien määrittelyssä? Tekeekö pyhän käsite kirkkotaiteesta omalakisena alueen, jota ei voida verrata suoraan muihin taiteenlajeihin? Vaikuttavatko asiakkaan teologiset vaatimukset kirkkotekstiilien määrittelyyn? Onko taiteen autonomia uhattuna tilaustyön prosessissa? Voivatko kirkkotekstiilit olla ”itsenäisiä” taideteoksia?

Luvussa 6 tarkastelen kirkkotekstiilien kokonaistulkintaa eri näkökulmista. Arvioin yhtäältä taidekäsitysten ja toisaalta kontekstin merkitystä tulkinnassa. Seuraavassa luvussa pyrin vastaamaan kysymyksiin, mihin ja millä perusteella kirkkotekstiilit sijoittuvat; pääsevätkö ne taiteen kentälle vai jäävätkö ne sen ulkopuolelle? Miten kirkkotekstiilit toteutuvat taiteena, jos ne hyväksytään sen piiriin?

Tutkielmassa käytän sanaa kirkkotekstiilit ja sen synonyymina paramentit tarkoittamaan rajauksen mukaista viittä kirkkotekstiiliarjan osaa. Esittelen jokaisen tekstiilin nimitykset ja niihin kuuluvat käsitteet luvussa 3. Useimmiten nimitysten rinnalla käytetään vastaavaa latinan sanaa. Kuhunkin kontekstiin kuuluvan käsitteistön käsittelen jokaisessa luvussa erikseen. Taidefilosofisia käsitteitä kuten, ”taidemaailma” ja ”esteettinen”, käytän yleismerkityksessä, en minkään yksittäisen taideteorian mukaisesti.¹² Kun vertaan tekstiilitaidetta ”taiteeseen”, tarkoitan niitä visuaalisen taiteen muotoja, jotka on modernismissa erotettu käsityöstä ja sovelletuista taiteista. ”Tekstiilitaide” taiteena kattaa vain ilmiön yhden merkityssisällön, joten asiayhteydestä käy ilmi, milloin kysymys on taidetekstiileistä, milloin tekstiilitaiteesta muotoiluna.

¹² Taidemaailma- käsite on tutkielmassa käytännön yleismerkityksessä: taiteen tuotannon, jakelun, vastaanoton ja tutkimuksen toimijat ja instituutiot. En käsittele institutionaaliseen teoriaan liittyvää taidemaailma-käsitteen debattia. Esteettinen on tässä tutkielmassa kirkkotekstiilien visuaalinen, tasapainoinen esitystapa laajasti ymmärrettynä, ei yksinomaan kauneuden käsitteen kautta, eikä myöskään Daviesin tarkoittamassa merkityksessä, ks. luku 2.2 s. 13.

2 Taustaoletukset

2.1 Hermeneuttinen lähestymistapa

Lähestyn tutkielmassani kirkkokotekstiilejä Paul Ricœurin hermeneuttisen näkemyksen kautta.¹³ Hermeneutiikka on Ricœurille tulkintaa, joka on ymmärtämisen erityinen tapaus ja prosessi, jossa edetään arvauksesta asian selittämisen ja paljastumisen kautta sen ymmärtämiseen ja omaksumiseen. Selittäminen on havaittujen merkitysten objektiivista julkituomista; ymmärtäminen sen sijaan on osamerkityksien tavoittamista kokonaisuutena synteessissä.¹⁴ Lähestymistapana Ricœurin hermeneutiikka on hedelmällinen, sillä kirkkokotekstiilien toimintaympäristöjen analyyseissä on mahdollista tavoittaa tekstiilien ontologiaa monipuolisesti ja syventää omaa käsitystäni niistä. Hermeneutiikkaa on kritisoitu subjektiivisuudesta ja epätieteellisyydestä, mutta Ricœurin mukaan subjektiivisuudesta nimenomaan ei voida luopua, sillä hermeneutiikan pyrkimys on hänen mielestään aiemmin vieraan asian omaksuminen luovan tulkinnan kautta. Tulkintaprosessissa ”omaksi tekeminen”, uusien olemisen muotojen avautuminen antaa subjektille uudenlaisen itseymmärryksen.¹⁵

Vaikka hermeneutiikka koskee Ricœurin mukaan ymmärtämisen yleistä ongelmaa, ei ole yhtä universaalia hermeneutiikkaa vaan useita hermeneuttisia teorioita, joiden metodologian määrittelee tulkinnan ja tutkimuksen ala, sen keskeinen substanssi. Siten psykoanalyttistä hermeneutiikkaa leimaa halu, filosofista subjektin tietoisuus ja teologista pyhän käsite.¹⁶ Kristillisyyks on Ricœurin mukaan hermeneuttinen kysymys, koska se on julistuksen ja sanan ilmiö. Hän tutkii uskonnon (hermeneuttista) fenomenologiaa eksegeesin, tekstin selityksen, valossa ei teologian ohjaamana. Teologi toimii kerygman, julistuksen, tehtävässä omassa käsitteellisessä systeemissään, kun filosofi sen sijaan toi-

¹³ Näkemys perustuu kahteen Ricœurin teokseen, *The Conflict of Interpretations* 2004 (1969) ja *Tulkinnan teoria* 2000 (1976), sekä Jarkko Tontin artikkeliin 1900-luvun hermeneutiikasta 2005.

¹⁴ Ricœur 2000, 116–117, 119.

¹⁵ Ricœur 2000, 141, 144–145.

¹⁶ Ricœur 2004, 4, 13–14, 20–22. Psykoanalyysi suuntaa menneisyyteen ja lapsuuteen ja on arkeologista; hengen fenomenologia löytää merkityksen tulevasta ja on teleologista; uskonnon fenomenologia suuntaa tulevaisuuteen, tuonpuoleisuuteen ja on eskatologista.

mii järjen diskurssissa.¹⁷ Ero on tärkeää muistaa kirkkotekstiliien tulkintaprosessissa. Ricœurin huomio taiteesta on, että taide ammentaa menneestä ja käyttää menneisyyttä varastona mutta suuntaa tulevaisuuteen ja pyrkii ratkaisemaan henkilökohtaisen sisäisen konfliktin. Tuotannon, muodon materiaan soveltamisen taustalla ovat komposition lait ja ”käsityöläisyyden” tekniset säännöt.¹⁸ Hän myös laajentaa hermeneutiikan alaa tekstistä tekoihin, inhimillisiin merkityksellisiin toimintoihin, joita tulkitaan kuten tekstiä.¹⁹ Ricœurin painotus hermeneutiikan tuomisesta käytännön lähelle on mielenkiintoista, kun kirkkotekstiliien tulkinnassa kohteena eivät ole vain artefaktit vaan myös niiden käyttöyhteys.

Ricœur painottaa symbolin kaksoismerkitystä, jossa suora ja ensisijainen merkitys kätkee epäsuoran ja toissijaisen merkityksen. Toissijaisen merkityksen voi ymmärtää vain ensisijaisen merkityksen kautta.²⁰ Hän esittää kolme symbolin ymmärtämisen vaihetta, joita sovellan tutkielmaani seuraavaksi kuvailemallani tavalla.²¹ Horisontaali fenomenologinen vertailun vaihe on kuvailemista, jonka kautta uskonnon kontekstissa etsitään ensisijaisesti objektin tarkoitusta kultissa, rituaalissa tai myytissä ja pyritään ymmärtämään symbolien sisäistä systeemiä. Kirkkotekstiliien ilmeisen merkityksen kuvailu toteutuu luvussa 3. Toisessa totuuden kysymyksen hermeneuttisessa vaiheessa selitetään symbolia kriittisesti, jolloin on nähtävissä luonnollinen suhde symbolin ja sen merkityksen välillä. Kirkkotekstiliien suhdetta niitä ympäröiviin merkitysisältöihin analysoidaan luvuissa 4 ja 5. Kolmanneksi uskonnon hermeneutiikassa on kyse pyhän symbolien ontologisesta merkityksestä, pyhän idean muistamiseen keskittymisestä. Tässä vaiheessa ajattelu alkaa symbolista ja kehittyy uudeksi tulkinnaksi. Kirkkotekstiliien merkitys eri kontekstien valossa syvenee tulkinnan synteessissä tutkielmani loppuluvuissa. Ricœurin mukaan tekstin tai symbolin merkitys täydentyy vasta henkilökohtaisessa omaksumisessa.

¹⁷ Ricœur 2004, 377–378, 399.

¹⁸ Ricœur 2004, 202 ja Ricœur 2000, 65, 76–77.

¹⁹ Tontti 2005, 69.

²⁰ Ricœur 2004, 28, 286–287.

²¹ Ricœur 2004, 293–295, 315–316 analyysi ymmärtämisen vaiheista. Ks. s. 141: Uskonnon fenomenologiassa symbolia ei käsitetä tyhjäksi, eivätkä myytit ole vääriä tai epätodellisia kertomuksia, toisin kuin psykoanalyyseissa, jossa uskonto ymmärretään illuusiona.

Ricœurin hermeneutiikka ei etene suoraan vaan lähestyy kohdetta kiertoteitse, merkien tai jonkin toisen ilmiön tai näkökulman kautta. Hänelle strukturalismi on käytännöllinen yhtenä kiertotienä ja selittämisen tapana. Tässä tutkielmassa eri kontekstit toimivat kiertoteinä ja selittämisen välineinä, joihin kirkkotekstiilejä peilataan. Ricœurilla tulkinta ei kuitenkaan jää rakenteellisen selityksen piiriin vaan hän pyrkii ymmärtämään kohdetta maailmassa, laajemmassa kontekstissa. Konteksti toimii hänen mukaansa suodattimena, joka ohjaa tulkintaa ja jonka kautta ilmiön merkitys valitaan.²²

Ricœurin analyysi tekstin lukemisesta tulkitsemisen prosessissa sekä selittämisen ja ymmärtämisen dialektiikassa toimii tulkinnan mallina tutkielmassani. Analogisesti lukemisen tapahtumaa ja kuvan tarkastelua voi verrata toisiinsa. Esitän seuraavaksi lyhyesti Ricœurin analyysin.²³ Teoksen moniäänisyys vaatii arvausta sekä kokonaisuuden ja osien suhteen arvioimista. Ensimmäinen ymmärtäminen on arvaus, joka pyritään vahvistamaan tai kumoamaan valituilla metodeilla. Vahvistaminen ei ole varsinaista todistamista vaan argumentointia, jossa pyritään löytämään todennäköisin tulkinta. Ymmärtämisen toinen vaihe käsittää tekstin kautta avautuneen vastaavuuden kohti mahdollista maailmaa. Tämä merkityksen paljastuminen ja käsittäminen edeltävät omaksumista, joka on tulkinnan tapahtuma ja vastaa rakenteellisesti diskurssin tapahtumaa. Lukijan esiymmärrys ei rajaa tulkintaa, koska tekstistä lähtevä merkitys ohjaa sitä uudenlaiseen käsitykseen maailmasta ja antaa lukijalle uuden itsensä tuntemisen kapasiteetin. Kaikki tulkinnat eivät siten ole samanarvoisia vaan teksti esittää rajoitetun määrän mahdollisia vaihtoehtoja. Teoksen yksilöiminen, käsitteellistäminen ja näkökulman valitseminen auttavat rajaamaan tulkinnan alaa. Teoksen tekijän intentio on Ricœurin mukaan otettava huomioon vain teoksen itsensä valossa, sillä se ei ole välttämätöntä ymmärtämiselle. Tutkielmassani ymmärrän kirkkotekstiilien viestin pyhän ilmitulemisena, en taiteilijan lähettämänä suorina viesteinä seurakuntalaisille.

Pyrin toteuttamaan tutkielmassani tulkintaa hermeneuttisessa kehässä sitä jatkuvasti tarkentaen. Kolmas luku kirkkotekstiileistä vastaa arvausta, joka on luonteeltaan kuvailevaa. Seuraavissa luvuissa kontekstien suuntaama analyysi ja selittäminen etenevät

²² Ricœur 2004, 53–54, 69, 91. Symboliikassa voidaan tarkoituksellisesti tuottaa moniselitteisiä teoksia, jolloin konteksti sallii myös tulkinnan prosessissa useat merkitykset samanaikaisesti.

²³ Ricœur 2000, 45, 118–127, 137.

vertailun kautta kokonaisuuden uudelleen ymmärtämiseen. Tulkinnassa on tarkoitus tarkentaa kirkkotekstiille ominaista alaa ja substanssia. Tulkintaan vaikuttavia kirkkotekstiilien ontologisia ominaisuuksia ovat kirkkotaiteen ja tekstiilitaiteen olemassaolon tavat sekä teologinen pyhän käsite ja julistukseen liittyvät oppisisällöt. Pohdin kirkkotekstiilejä nimenomaan taidefilosofiselta kannalta. Vaikka teologia kuuluu osaltaan kirkkotekstiileihin, julistus toimii uskon tasolla, eikä sitä voi sen ominaislaadun takia perustella samalla tavalla kuin tieteellisiä tai filosofisia argumentteja.

2.2 Monikerroksinen käsitys taiteesta

Esittelen tutkielmani taustalla olevan taidekäsitteen monikerroksisuutta Ellen Dissanayaken (1996), Denis Duttonin (2009), Stephen Daviesin (2006) sekä David Novitzin (2001) tekstien kautta. Taustalla on ajatus, että taide on yleisinhimillinen ja ihmisen luontaisiin taipumuksiin kuuluva toimintatapa. Toisaalta miellän taiteen prosessiksi, joka on sekä historiallisesti kehittyvä että kulttuurisessa kontekstissa tapahtuva. Taiteen prosessiluonteisuus sisältää mm. taiteenlajien ja taidemaailman muutokset. Taiteen sateenvarjokäsitteen alla on tilaa eri genreille, joilla kaikilla on oma ontologinen ja kulttuurinen kontekstinsa, joka puolestaan muotoutuu sosiaalisessa ja yhteiskunnallisessa kanssakäymisessä. Taide ei ole irrallaan elämästä, vaan siihen kuuluu syvälinen inhimillinen kommunikaatio, kokeminen ja kehittyminen.

Dissanayake ja Dutton edustavat evolutiivista taidekäsitystä, joka korostaa taiteen universaalia ja biologista perustaa ihmisen kehityshistoriassa. Davies pyrkii yhdistämään evolutiivisen ja kulttuurisen taidekäsitteen näkemyksiä nykyfilosofiassa ilmenneen hybridiajattelun²⁴ tapaan ja luomaan monitasoisen kuvan taiteen kentästä. Novitzin näkökanta on kulttuurinen. Hän argumentoi akateemista, kapeaa korkeataiteen käsitystä vastaan ja pyrkii osoittamaan, että taide kuuluu jokapäiväiseen elämään. Hänen mukaansa historiallinen ja sosiaalinen konteksti määrittelee taiteen ja ei-taiteen rajan.

²⁴ Davies 2006, 40. Davies viittaa Robert Steckerin käsitykseen erilaisten taiteen määritelmien toisiaan täydentävästä sisällöstä, jolloin määritelmien yhdistelmä kattaa taiteen eri alueet. Ks. myös Stecker 2000, 47–48.

Dissanayake (1996) asettaa esteettisen ja taiteen käsitteet evoluutioteorian ja darwinismin perspektiiviin. Evoluutioteorian mukainen eloonjäämistaiselu ei Dissanayaken mielestä toimi periaatteella ”vahvin voittaa” vaan parhaiten kokonaisuuteen sopivan ominaisuuden säilymisenä.²⁵ Hän lähestyy taidetta käyttäytymisenä tai käyttäytymisen yhdistelmänä, jossa tärkeänä pidetyt asiat on ilmaistu. Taide ei ole Dissanayakelle erillistä taiteellista toimintaa vaan inhimillisten tarpeiden täyttämistä, jonka syvempi syy on biologisella tasolla. Eloonjäämistä edistävät, kulttuurisesti opitut käytännöt ovat keinoja tyydyttää luonteenomaiset inhimilliset biologiset tarpeet tai taipumukset.²⁶

Kun Dissanayake lähtee argumentoinnissaan liikkeelle esihistoriasta, Dutton (2009) lähestyy evoluutiota nykyilmiöistä käsin ja laajentaa käsityksiään historiaan.²⁷ Duttonin mukaan darwinistisessa estetiikassa voidaan tutkia ja näyttää, mitä yhteyttä taiteen olemassaololla ja luonteella on ihmisen kiinnostuksiin, valintoihin ja kykyihin evoluutiokehityksessä. Taiteella on evolutiivinen syy, mutta se on laajentunut nykykulttuuriin, jolloin nykyilmiöitä selitetään esihistoriallisten tarpeiden kautta.²⁸ Dutton ajattelee taiteen syntyneen pariutumiseen liittyvistä esteettisistä ilmiöistä darwinistisessa seksuaalivalinnassa, jolloin taiteen perusteeksi ei riitä yksin eloonjääminen.²⁹ Hän perustelee Dissanayaken tavoin taiteen yleisinhimillisyyttä sen spontaanilla esiintymisellä ympäri maailmaa ja kaikkina ajankohtina.³⁰ Dutton erottaa toisistaan taiteen kulttuurisena ilmiönä ja taidevaiston inhimillisenä rajoituksena, joka asettaa ehdot sille, mitä kulttuuri ja taide voivat toteuttaa.³¹ Hänen näkemyksensä inhimillisten taipumusten ja taiteen kulttuurisen prosessin välisestä suhteesta on Dissanayakea uskottavampi.

Dissanayaken mukaan taiteen elementit ovat alun perin olleet muun arvokkaan käyttäytymisen yhteydessä; hyvät ominaisuudet on liitetty ymmärtämiseen, hallintaan ja turvallisuuteen. ”Erityiseksi tekeminen” on taiteen perusominaisuus siksi, että tärkeitä asioita on esitetty erityisinä uskonnoissa ja rituaaleissa, joiden kautta on pyritty saavut-

²⁵ Dissanayake 1996, xvii, 20.

²⁶ Dissanayake 1996, 15, 35–37.

²⁷ Dutton 2009, 3. Tieto esihistoriallisesta taiteesta on hajanaista, eikä siitä voida tehdä johtopäätöksiä.

²⁸ Dutton 2009, 96, 98, 101.

²⁹ Dutton 2009, 138–139, 163. Taiteessa on ajan ja materiaalin tuhlailevuutta, eloonjäämisessä ekonomisuutta. Ihmisen älyn ja mielikuvituksen evoluutiossa esteettisyys on toteutunut parinvalinnan kautta.

³⁰ Dutton 2009, 30 ja Dissanayake 1996, 33–34.

³¹ Dutton 2009, 6, 206. Taidevaisto on monimutkainen alitajunnan vaistojen impulssien ohjaama kokonaisuus, ei vain geneettisesti ohjautunut impulssi.

tamaan haluttu lopputulos.³² Dissanayake painottaa, että seremoniallisten rituaalien ymmärtäminen on olennaista taiteen käyttäytymisen ymmärtämiselle. Rituaalit ja taide ovat käytännössä esiintyneet yhdessä, ja ne ovat syntyneet älyllisestä kontrollin tarpeesta. Rituaalissa esteettinen muoto on yhdistänyt sisäisen tunteen ulkoiseen riittiin.³³ Dutton puolestaan korostaa, että taide ei ole pohjimmiltaan sosiaalista, uskonnollista, moraalista tai poliittista. Vaikka yhteisöllinen kokemus on mahdollinen taiteessa, se ei ole välttämätöntä ja oleellista. Uskonto on hyötynyt taiteesta ja liittyy taiteeseen, mutta Duttonin mukaan ei ole todisteita, jotka osoittaisivat sen olevan oleellista taiteessa.³⁴ Tutkielman kannalta taiteen uskonnollinen lähtökohta sekä inhimilliset perustarpeet ja taipumukset ovat tärkeitä kysymyksiä.

Davies (2006) käsittelee taiteen biologisen perustan ja kulttuurin suhdetta. Daviesin pääajatus on, että biologinen perimä kanavoi taipumukset, jotka otetaan käyttöön kulttuurisesti. Davies painottaa, että taiteen valtavaa konventionaalista yhteiskunnallista ja historiallista osuutta ei voida kieltää, mutta hän torjuu sekä biologian että kulttuurin yksinomaisena syynä taiteen tuottamiseen. Davies huomauttaa, että yksittäistä ”taidegeeniä” ei ole olemassa vaan genetiikka on monimutkainen järjestelmä. Hänen mukaansa inhimilliset ominaisuudet – uteliaisuus, äly, mielikuvitus sekä kyky suunnitella ja järkeillä – edistävät eloonjäämistä. Ylimääräisellä ajalla kykyjä käytetään ilmaisuun, tekniseen kehittelyyn ja taiteeseen. Davies hyväksyy taiteen yhteisöllisen ja rituaalisen roolin tiedon ja arvojen siirtämisessä ja vahvistamisessa.³⁵

Davies esittää vaihtoehtoja taiteen biologisen perimän ja kulttuurisen käsityksen yhdistämiseksi. Hänen mukaansa voidaan sallia taiteen käsitteen merkitysero, jos tiedostetaan ero myös substanssissa. Taiteen biologinen perusta voi Daviesin mukaan laajentua käsittämään kulttuurisen, jos sitä pidetään yläkäsitteenä, ”sukuna” ja erilaisia kapea-alaisia taide-käsitteitä paikallisina luokkina, ”lajeina”.³⁶ Selitysmalli on rakenteellinen

³² Dissanayake 1996, 51–55, 68. ”Eriyiseksi tekeminen” merkitsee taiteen biologisen ytimen määrittelyä. Tärkeistä asioista huolehtimiseen liittyy tunteellisia, havainnollisia ja tiedollisia osatekijöitä.

³³ Dissanayake 1996, 48, 76, 129. Ihmisellä on kyky olla tietoinen tilanteiden eroavaisuuksista ja omasta erityisyydestään. Häiriötilanteissa muistaminen, suunnittelu ja olettaminen, ei vain reagointi, oli edellytyksenä tilanteiden kontrolloimiselle.

³⁴ Dutton 2009, 226, 229–231. Seksuaalivalinta rajaa yhteisöllisyyden taiteen ulkopuolelle. Uskonnon ja moraalin arvojärjestelmät asettavat vaatimuksia, joita kuuluu totella ja joihin taide ei välittömästi sovi.

³⁵ Davies 2006, 2–4.

³⁶ Davies 2006, 11.

ja horisontaalinen, jossa biologia muodostaa taiteen perustan ja eri taidelajit eriytyvät sen alle. Kulttuurinen näkökanta laajenee puolestaan käsittämään myös ei-länsimaisen ja naisten taiteen, jos perinteistä valistuksesta kehittyneitä länsimaista taidekäsitteitä pidetään yhtenä taiteen erityisenä sovelluksena.³⁷ Taiteen kulttuurisen selitysmallin laajennus on lineaarinen, ajallinen kehityskertomus. Daviesin oma kanta tulee esiin mm. kuvallisen esittämisen selityksessä, jossa hän asettaa kuvan ja sen kohteen tunnistamisen perustaksi yleiset biologiset kyvyt.³⁸

Davies erottaa taiteen esteettiset ja taiteelliset ominaisuudet käsitteinä. Daviesille esteettiset ominaisuudet merkitsevät havaittavia objektiivisia piirteitä, joita voidaan tarkastella suoraan ilman tietoa ulkopuolisista tekijöistä. Taiteen taiteellisten ominaisuuksien käsittämiseen Davies edellyttää teoksen ulkopuolelta tulevaa tietoa ja kokemusta.³⁹ Käsitteiden erottelulla Davies haluaa osoittaa, että voimme universaalisti tunnistaa taiteen ja nauttia siitä esteettisesti, vaikka emme tiedä ja ymmärrä sen taiteellista kontekstia. Hän painottaa kuitenkin, että suuri osa kaikkien aikakausien taiteesta sisältää ideologisia viestejä, joilla on oleellisempi merkitys kuin esteettisillä ominaisuuksilla.⁴⁰ Taideteoksen kontekstina taiteilijan intentio, taideteoksen genre, medium, suhde traditioon ja taidehistoriaan vaikuttavat oleellisesti teoksen identiteetin määrittelemiseen. Ontologia koskee eri taidemuotojen olemassaolon tapaa ja se on Daviesin mukaan olennaista, kun taidetta ensi kädessä tunnistetaan ja paikallistetaan.⁴¹ Tutkielmassa kontekstit ja kirkkotekstiilien ontologia ovat keskeisiä tulkinnan kannalta.

Novitz (2001) määrittelee korkeataiteen ja populaaritaiteen paikkaa yhteiskunnassa. Hänen mukaansa niiden ero perustuu kontekstiin ja tiettyihin sosiaalisiin suhteisiin, ei teosten formaalisiin ja fyysisiin piirteisiin, alkuperään ja tuotantotapaan tai teosten sisäiseen arvoon ja niiden tuottamiin tunnereaktioihin. Teoreetikot ja taidekriitikot ovat 1900-luvulla nähneet mm. korkeataiteen ja populaaritaiteen erottelun välttämättömäksi

³⁷ Davies 2006, 12. Modernia taidefilosofiaa on kritisoitu kapeasta länsimaisen valkoisen miehen näkökulmasta, joka jättää taiteen määrittelyn ulkopuolelle mm. ei-länsimaisen ja naisten tekemän taiteen.

³⁸ Davies 2006, 175. Havaintojärjestelmä sietää hänen mukaansa esittämisessä huomattavan joustavuuden, joka antaa kuvallisessa esittämisessä mahdollisuuden kulttuurisille variaatioille ja luovuudelle.

³⁹ Davies 2006, 53–55. Perinteisesti määritelty ”esteettinen” kattaa hänen molemmat käsitteensä.

⁴⁰ Davies 2006, 66.

⁴¹ Davies 2006, 71, 81. Davies nimittää taideteoksen luomisajankohdan toimintaympäristön huomioonottamista ontologiseksi kontekstualismiksi. Taideteoksen sisältö ja identiteetti ovat osittain syntyneet sosiohistoriallisten olosuhteiden kautta.

si.⁴² Vaikka rajat taiteen ja populaaritaiteen sekä taiteen ja käsityön välillä ovat keinotekoisia, ne ovat silti olemassa, koska ne ovat Novitzin mukaan yhteisön arvoihin perustuvia ja pysyvät niin kauan kuin se on yhteiskunnallisesti välttämätöntä. Koska korkeataiteen ja populaaritaiteen ero on yhteiskunnallinen, se on järkeenkäypä vain tietyssä kulttuurisessa kontekstissa ja se muuttuu kontekstinsa mukaan.⁴³ Taide kietoutuu Novitzin mukaan arkielämään ainakin taloudellisten markkinoiden ja postmodernistisen näkemyksen kautta, jossa taiteen ja lähes minkään muun elämänalueen välillä ei ole jäykkiä rajoja.⁴⁴ Huomio kiinnittyy tässäkin kirkkotekstiilien konteksteihin.

Novitz puhuu osallistuvasta taiteesta, jossa vastaanottaja toimii teoksen mukana. Hänen mukaansa osallistuva taide nousee tietystä uskomusten ja arvojen taustasta, jossa taiteella on niihin liittyvä funktio. Novitz korostaa, että osallistuvassa taiteessa pelkkä läsnäolo ei riitä, toisaalta vastaanottajaa ei myöskään vaadita toteuttamaan teosta. Vastaanottajalta vaaditaan teoksen funktion tyydyttävää täyttämistä osana teosta ja kykyä aktiiviseen ymmärtävään arviointiin. Novitzin mukaan suurin osa osallistuvasta taiteesta on yhdistettyä taidetta. Yhdistetyssä teoksessa erilaiset taideteokset muodostavat yhdessä kokonaisuuden, jota ei voi ymmärtää, jos tarkastellaan vain teoksen muodollista tai esittävää sisältöä.⁴⁵ Esimerkkinä hänellä on kirkollinen taide, jossa uskonnollisen viestin ymmärtäminen tapahtuu taiteessa ja taiteen kautta, mutta ei vain formaalisten piirteiden tai teoksen sisällön perusteella.⁴⁶

Kaikkien neljän tutkijan – Dissanayaken, Duttonin, Daviesin ja Novitzin – käsitykset tuovat taidetta lähemmäs arkea ja jokapäiväistä elämää. He pyrkivät laajaan taidekäsitukseen, joka sisältää myös länsimaisen taiteen ulkopuolella olevan taiteen. Dissanayaken ongelmallinen väite taiteen biologisesta alkuperästä saa uuden näkökulman Duttonin ja Daviesin käsityksistä, joiden mukaan biologiset ominaisuudet antavat kannavan taiteelliselle toiminnalle.⁴⁷ Duttonilla ja varsinkin Daviesilla on nähtävissä ajattelu, joka sallii niin taiteen yleisinhimillisen selittämisen kuin sen kontekstisidonnaisuuden.

⁴² Novitz 2001, 35, 39–40.

⁴³ Novitz 2001, 29, 52, 103. Taidemaailma on Novitzille yhteiskunnallinen organisaatio ja käytäntö, koska kriitikot käyttävät oman aikakautensa taidenormistoa teosten arvioimisessa.

⁴⁴ Novitz 2001, 17–18.

⁴⁵ Novitz 2001, 248–249, 254, 258. Novitz käyttää yhdistetystä taiteesta termiä ”compound art”.

⁴⁶ Novitz 2001, 260–261.

⁴⁷ Mm. Darwinin juhluvuonna 2009 tutkijat kävivät tieteenalan sisäistä keskustelua biologian ja kulttuurin välisestä suhteesta. Geneettisen perimän mekanismista ei olla yksimielisiä.

den yhtäaikaisuuden, jolloin kumpikaan lähestymistapa ei sulje toista pois vaan ne täydentävät toisiaan. Daviesin näkemys on valottanut parhaiten taiteen olemusta ja antanut suunnan omalle taidekäsitykselleni. Tutkielmani taustalla on taidekäsitys, jonka mukaan yleisinhimilliset ja luonnolliset tarpeet ja biologiset taipumukset suuntaavat sitä, miten taideteokset ja taideteot luodaan ja otetaan vastaan. Kulttuuriset tuotanto- ja kehitysprosessit sekä eri kontekstit luovat viitekehyksen taiteen tuotantoon ja tulkintaan. Taiteen tulkintaan vaikuttavat sekä taiteenlajin ontologiset ominaisuudet että konteksti, jossa taide luodaan, vastaanotetaan ja tulkitaan.

2.3 Kontekstuaalinen taidekäsitys viitekehyksenä

Taide on monimuotoisuudessaan voinut kehittyä sekä Duttonin esittämässä yksilöllisessä ja seksuaalisessa että Dissanayaken korostamassa yhteisöllisessä ja rituaalisessa toiminnassa. Daviesin ja Novitzin huomiot eri taidemuotojen ontologisista eroista vahvistavat tätä käsitystä. Davies avaa taiteeseen sekä-että-näkökulman luonnehtimalla sitä jatkuvaksi kehittyväksi prosessiksi, jossa taiteen yhteinen evolutiivinen pohja toteutuu kulttuurisessa kontekstissa. Novitzin näkökulma on suppeampi keskittyessään länsimaisen taiteen konteksteihin, mutta hän tarjoaa osallistuvasta taiteesta ja kontekstin merkityksestä kiinnostavan näkökulman tutkielmalleni. Teoriat antavat tutkielmalleni viitekehyksen, jossa tulkitsen kirkkotekstiilejä sekä inhimillisten tarpeiden ja toimintojen että tiettyjen kontekstien valossa. Tarkastelen kirkkotekstiilejä kirkkotaiteen, tekstiilitaiteen, kuvan teologian ja pyhän konteksteissa, joiden kautta tekstiilien ontologiasta voi saada monipuolisen käsityksen. Konteksteihin liittyvät ontologiset ominaisuudet paljastavat, mitä kirkkotekstiilit oikeastaan ovat.

Yleisesti kontekstuaalisen käsityksen mukaan teoksen syvälinen ymmärtäminen riippuu taiteen ja kulttuurin konventioista, ja ymmärtämisen edellytyksenä on tietty määrä tietoa niistä. Ricœurin mukaan teosta voi tarkastella erilaisissa taideteoreettisissa viitekehyksissä, jotka suuntaavat merkityksen käsittämistä. Konteksti toimii silloin tulkinnan suodattimena, jonka kautta merkitys valitaan, mutta se voi vaikuttaa myös merkityksen luomisen alueella, taiteilijan valinnoissa. Novitz esittää, että teoksen arvostami-

sen edellytyksenä on samojen kulttuurin arvojen hyväksyminen ja kannattaminen kuin teoksessa esitetään. Mahdollisuus ymmärtää ja arvostaa teosta samoin kuin kyseisen kulttuuriin kuuluvat ihmiset tekevät, on vain silloin jos tulkitsija yhtyy samoihin uskomuksiin.⁴⁸ Davies puolestaan sanoo, että taideteosten ymmärtäminen ja arvostaminen eivät vaadi niissä esitettyjen ideologioiden hyväksymistä, vaikka taiteen yksilöllinen ja täydellinen ymmärtäminen vaatii sen funktion ja kontekstin tiedostamista.⁴⁹ Pidän Daviesin käsitystä hedelmällisempänä, koska sen avulla voin pohtia kirkkotekstiilejä yleisinhimillisenä ilmiönä kirkon ja taiteen kontekstissa, vaikka en jakaisi Suomen evankelis-luterilaisen kirkon käsityksiä taiteesta tai taidemaailman käsityksiä kirkosta.

3 Kirkkotekstiilit suomalaisessa evankelis-luterilaisessa kirkossa

3.1 Kirkkotekstiilien nykyinen käyttö

Kirkkotekstiilejä kutsutaan suomalaisessa evankelis-luterilaisessa kirkossa paramenteiksi, kirkollisiksi tekstiileiksi tai liturgisiksi tekstiileiksi ja vaatteiksi. Kirkkotekstiilisarjaksi tai liturgiseksi värisarjaksi kutsutaan viiden tekstiilin kokonaisuutta, jota käytetään jumalanpalveluksessa. Värisarjoja tehdään yleensä valkoinen, punainen, vihreä, violetti ja/tai sininen ja musta. Evankelis-luterilaisissa kirkoissa nykyään käytettävät värisarjan viisi paramenttia ovat alttarivaate, saarnatuolin ja lukupulpetin kirjaliinat, kalkkiliina, stola ja messukasukka. (Ks. kuva 1, liite 2.) Liturgisia tekstiilejä eli kirkon sisustukseen liittyviä ja sen liturgisia keskipisteitä korostavia tekstiilejä ovat näistä alttarivaate ja kirjaliinat sekä ehtoollisen viettoon kuuluva kalkkiliina. Papiston käyttämiin liturgisiin vaatteisiin eli jumalanpalveluspukuun kuuluvat stola ja messukasukka.

Kirkkotekstiilisarjojen lisäksi on myös muita paramentteja. Jumalanpalveluspukuun kuuluu messupaita eli alba, joka puetaan muun liturgisen vaatetuksen alle. Alba sido-

⁴⁸ Novitz 2001, 146.

⁴⁹ Davies 2006, 71. Daviesilla *yksilöllisyys* on teoksen arvostamista sen itsensä vuoksi (taide taiteen itsensä vuoksi) ottamalla huomioon sen suhde sosio-kulttuuriseen kontekstiin, traditioon ja funktioihin, jotka siihen kuuluvat. Näkemys poikkeaa autonomiaestetiikan *taidetta taiteen vuoksi* -käsityksestä.

taan kiinni vyöllä, cingulumilla.⁵⁰ Kuorikaapu on Suomessa erityisesti piispan arvo-merkki, vaikka sitä voi käyttää myös muu papisto.⁵¹ Alttariköydän päällä pidetään tavallisesti valkoista alttariliinaa, jossa on usein pitsireunus. Ehtoollisessa käytettäviä valkoisia paramenteja ovat puhdistusliinat ja korporaaliliina, jonka päälle ehtoollisastiat alttariköydällä voidaan kattaa ja joka voidaan säilyttää erityisessä kotelossa, bursassa.⁵² Paramenttien ulkopuolelle jää tekstiilejä, joita evankelis-luterilaisissa kirkkoissa ja kirkollisissa toimituksissa käytetään ja jotka eivät liity liturgiaan. Näitä ovat sisustukseen liittyvät tekstiilit⁵³, siirtymäriitteihin liittyvät tekstiilit⁵⁴, taidetekstiilit, mies- ja naispappien virkapuvut ja kirkkokuorojen omat kuoropuvut.

Kirkkotekstiilit toimivat sekä käyttötekstiileinä että taidetekstiileinä. Kankaiden valmistustavassa ja materiaalivalinnassa tulee ottaa huomioon tekstiilien käytön ja huollon vaatimukset, joista kankaan kestävyys on yksi olennainen ominaisuus. Uudet kirkkotekstiilit hankitaan yleensä muutaman vuosikymmenen välein, mutta käytössä saattaa olla yli 50 vuottakin vanhoja tekstiilejä. Papin asuna olevan messukasukan täytyy olla käytössä mukava, tarpeeksi kevyt kantaa, mielellään rypistymätön ja monenkokoisille papeille sopiva. Jumalanpalveluspuvulle asetetaan taiteellisesta luonteestaan huolimatta vastaavia vaatimuksia kuin vaatteille. Ehtoollistekstiilien tulee olla materiaaleiltaan helposti puhdistettavia, sillä ehtoollisviininä käytettävä punaviini tahraa usein, eikä pelkästään kalkkiliinaa vaan joskus myös messukasukan. Alttarivaate ja kirjaliinat ovat esillä samaan tapaan kuin kuvataiteen teokset, joten niiden laadun ja valmistustavan tulisi olla sellainen, että kuva-aihe pääsee oikeuksiinsa. Tarkoituksettomat rypyt, taitteet ja epätasaisuudet vievät huomion sisällöstä asiaan kuulumattomiin ominaisuuksiin. Kun liturgisia tekstiilejä vaihdetaan alttarilla ja saarnatuolissa kirkkovuoden kalenterin mukaan, niiden tulisi pysyä hyvänä käsittelystä huolimatta. Samanlaisia vaatimuksia ei aseteta muille taidetekstiileille, joita ei yleensä siirrellä paikasta toiseen.

⁵⁰ Sarantola 1988b, 19. Albaa voivat käyttää jumalalavustehtävissä kaikki kasteessa seurakuntaan liitetyt jäsenet. Vyö merkitsee valvomisen ja valmiina olemisen tunnusta. Ks. myös Lempiäinen 2006, 107–109. Alba tarkoittaa totuutta ja papeilla Kristuksen virkaan vyöttämistä. Alban valkoinen väri ilmaisee puhtautta ja muistuttaa kastetun velvollisuudesta vaeltaa Kristuksen opetusten mukaan.

⁵¹ Sarantola 1988b, 27–28. Piispan muita arvomerkkejä ovat hiippa, risti ja sauva. Ks. Lempiäinen 2006, 109. Kuorikaapu, pluviale, on puoliympyrän muotoinen viitta ja siinä on hartioilla selkäkilpi.

⁵² Ks. Priha 1991, 16. Bursa nostetaan alttariköydälle näkyviin ehtoollisen ajaksi. Korporaaliliina ja bursa ovat tekstiilejä, joita ei käytetä aktiivisesti kaikissa seurakunnissa.

⁵³ Mm. verhot, alttarikaiteen suojaliinat, penkkien istuinsuojat ja käytävänmatot.

⁵⁴ Kirkollisissa toimituksissa käytetään lapsen kasteessa kastemekkoa, avioliittoon vihkimisessä mm. vihkiryyjä ja vainajan siunauksessa katafalkin peitettä ja arkkupeitettä, joka on uusi tekstiilityyppi.

Jumalanpalveluksessa kirkkotekstiilit ovat yksi osa liturgiaa. Evankelis-luterilaisessa kirkossa sanan julistus ja paramentit kuuluvat yhteen. Paramentit korostavat näkyvällä tavalla jumalanpalveluksen sisältöä ja kunnioitusta Jumalaa kohtaan.⁵⁵ Kirkkotila, valo, kynttilät, maalaukset, veistokset, tekstiilit, urkumusiikki, virret, rukoukset, saarna, kirkossa liikkuminen ja seurakunnan osallistuminen jumalanpalvelukseen muodostavat kokonaisuuden, jossa uskonnollinen rituaali tapahtuu moniaistisesti ja yhteisöllisesti. Kirkkotekstiilisarjassa jokaisella tekstiilillä on oma symbolinen merkityksensä, joka havainnollistaa kristillisen uskon sisältöä ja opetuksia ja joka tuo jo itsessään, ilman kuviota tai väriä, kristillisen viestin seurakuntalaisille.⁵⁶ Kirkkotekstiilien tehtävä on siten visuaalinen ja uskonnollinen. Niiden sijoittuminen kirkkotilaan, joko paikoillaan olevina tekstiileinä tai papin jumalanpalvelusasuna, korostaa liturgian eri osia. Yksittäiset paramentit jumalanpalveluksen ulkopuolella käytettynä eivät anna osallistujalle samaa kokonaisviestiä kuin kirkkotekstiilisarja osiensa kautta havainnoituna. Kirkkotila on keskeinen paramenttien yhteinen esiintymispaikka, jonka arkkitehtuurilla on merkitystä myös kirkkotekstiilien suunnitteluun. Muutokset kirkkotilassa ja sen käytössä vaikuttavat myös tekstiileihin.

3.2 Kirkkotekstiiliperinne

Nykyisin suomalaisissa evankelis-luterilaisissa kirkoissa käytettävät kirkkotekstiilit ovat pitkän kehityksen tulosta. Historiallisessa kehityskaareissa kuvastuvat sekä uskonkäsitykset ja kirkollisen elämän kehittyminen että yleiset kulttuuriset muutokset.⁵⁷ Alkukristityt kokoontuivat yksityisissä kodeissa, joissa he eivät käyttäneet erityisiä jumalanpalvelukseen liittyviä sakraaleja esineitä. Kun kristinuskosta tuli Rooman valtakunnan uskonto 300-luvulla, alettiin rakentaa kirkkoja ja vähitellen verhota alttarit tekstiileillä.⁵⁸ Samaan aikaa papisto eriytyi omaksi säädykseen, jolle jäi jumalanpalveluspuvuksi muutoin arkikäytöstä poistunut myöhäisantiikin vaatetus. Kristilliset tekstiilit otettiin erityiskäyttöön varhaiskeskiajalla eli 400–500-luvuilla.⁵⁹ Jumalanpalvelusvaate-

⁵⁵ Ks. *Palvelkaa Herraa iloiten. Jumalanpalveluksen opas 2009*, 69.

⁵⁶ Lempiäinen 2006, 22, 100.

⁵⁷ Sarantola 1988a, 8.

⁵⁸ Lempiäinen 2006, 95, 105. Ks. myös Sarantola 1988a, 9.

⁵⁹ Sarantola 1988a, 9. Kirkkotekstiilien esikuvina ei pidetä Vanhassa Testamentissa kuvattuja tekstiilejä.

tus vakiintui 800-luvulle tullessa. Kirkkoteksteihin alettiin liittää teologisia merkityksiä: aluksi ne liitettiin hyveisiin, 1100-luvulla pelastushistoriaan ja uskon opillisiin kysymyksiin ja 1200-luvulla Kristuksen kärsimykseen.⁶⁰

Ruotsissa ensimmäiset tiedot kirkkoteksteiden käytöstä on löydetty 800-luvun puolivälistä. Vanhimmat säilyneet sekä ruotsalaiset että suomalaiset kirkkoteksteitit ovat 1300-luvulta. Ensimmäisenä suomalaisena kirkkoteksteijä valmistaneena tekstiilitaiteilijana pidetään birgittalaisnunna Birgitta Anundsdotteria, jonka nimikirjaimet ovat säilyneet 1400-luvun lopulta Huittisten alttarin reunavaatteessa. Naantalin birgittalaisluostari on ollut ainoa ja merkittävä suomalainen kirkkoteksteiden valmistuksen keskus keskiajalla.⁶¹ Uskonpuhdistus 1500-luvulla ei hävittänyt kuvia ja kirkkoteksteijä Suomen kirkkoista, kuten monissa muissa Euroopan maissa, vaan katolinen esineistö korvautui vähitellen luterilaiseksi.⁶² Lutherinkaan ei katsota suhtautuneen kirkon kuvalliseen esineistöön kielteisesti.⁶³ Vaikka luterilaisuus on sananjulistuksen uskonto, kirkollisten kuvien merkitys lukutaidottomien seurakuntalaisten opetuksessa on ollut tärkeä.

Kirkkoteksteiden liturginen värikalenteri muodostui 800-luvulla ja värien käyttö vakiintui sydänkeskiajalla.⁶⁴ Ruotsi-Suomessa käytettiin kirkkoteksteiden valmistuksessa ulkomaisia kuvioituja tuontikankaita, joihin lisättiin kristillistä symboliikkaa mm. kirjomalla. Suomessa alkoi 1700–1800-luvuilla vaikuttaa kirkollinen suuntaus, jonka seurauksena värien ja tekstiilien käyttö kirkossa muuttui. Messukasukoiden tyypiksi vakiintui musta ja punainen, samettikankaasta valmistettu, kapeamallinen ns. kilpikasukka. 1800-luvulla herätysliikkeiden ja piispojen kielteiset näkemykset vähensivät kirkkoteksteiden käyttöä entisestään. Vähättelevä suhtautuminen niihin jatkui Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa jopa vielä 1900-luvun alkupuolella.⁶⁵

⁶⁰ Lempiäinen 2006, 106.

⁶¹ Hyvönen 1983, 7, 9. Ruotsissa säilyneitä osia kirjoista on ajoitettu 1100-luvulle.

⁶² Ringbom ja von Bonsdorff 1998, 85. Uskonpuhdistus vaikutti Suomessa hitaasti, ja esineistöä jäi pois käytöstä toiminnan uudistamisen, ei niinkään kuvaviihamielisyyden takia. Alttarista ja saarnatuolista tuli toiminnan keskipisteitä.

⁶³ Hyvönen 1983, 9. ”Luther piti tekstiilikysymystä toisarvoisena.” Ks. toisaalta Sarantola 1988a, 13.

”Luther hyväksyi keskiajan kirkon kuvakulttuurin.”

⁶⁴ Priha 1991, 16.

⁶⁵ Priha 1991, 17–18.

1900-luvun alussa Suomessa alkoi kuitenkin uusi kehityskausi, jolloin ruotsalaisen esikuvan mukaan alettiin elvyttää kirkkotekstiiliperinnettä. Suomen Käsityön Ystävissä valmistettiin ensimmäiset taiteilijan suunnittelemat kirkkotekstiilit 1904. Paramenttien hankinta seurakuntiin lisääntyi vasta 1920-luvulta alkaen, ja painopiste kirkkotekstiilien suunnittelussa siirtyi 1900-luvulla esteettisestä sommittelusta teologiseen oppisisältöön.⁶⁶ Sodan jälkeen 1950-luvulla alkoi uusien kirkkojen rakennuskausi. Kirkko alettiin hahmottaa kokonaisuutena, jossa kaikki esineet edustivat samaa muotokieltä. Myös kokonaisia kirkkotekstiilisarjoja alettiin toimittaa 1950-luvulta lähtien. 1960- ja 1970-luvuilla kirkkoarkkitehtuuria hallitsi funktionalismi, joka minimoi tai jopa kielsi tekstiilien käytön alttarilla. Näinä vuosikymmeninä valmistetut kirkkotekstiilit ovat pelkistettyjä. Kirkkotekstiilien suunnittelu on jälleen virinnyt 1980-luvulta alkaen.⁶⁷

3.3 Kirkkotekstiilisarjan tekstiilit ja niiden tehtävät

Alttarivaate, antependium, peittää alttaripöydän etuseinän joko kokonaan tai osittain (ks. kuva 2, liite 2). Tekstiili voi jatkua myös alttaripöydän sivuille tai yhtenäisenä pöydän kannen yli. Alttarivaatteen voi korvata alttarin yläreunaan sijoitettu nauhamainen tekstiili, superfrontale.⁶⁸ Altтари on kirkon tärkein paikka, joka toimii sekä koko jumalanpalveluksen että ehtoollisen ja rukouksen keskuksena. Altтари on armon väline ja sen merkitys on sen muodosta riippumatta aina sama, Kolmiyhtheisen Jumalan läsnäolo seurakunnan keskellä.⁶⁹ Altтари on alkukirkon ajoista lähtien ollut ehtoollispöytä, joka on peitetty valkoisella liinalla. Ensimmäisinä kristillisinä vuosisatoina se on muuttunut ruokapöydästä kirkon nimikkopyhimyksen muistomerkiksi ja hauta-arkun muotoiseksi. Sarkofagi-alttarissa on ollut aluksi kiinteitä korkokuvioita, jotka myöhemmin ovat muuttuneet kuviolevyiksi. Alttarin etuseinän kuvalevyt ovat korvautuneet tekstiilillä.⁷⁰ Alttarivaate korostaa visuaalisesti alttarin merkitystä jumalanpalveluksessa. Sanomassa

⁶⁶ Priha 1991, 28, 135, 145–146. Arkkitehti Armas Lindgren suunnitteli ensimmäiset kirkkotekstiilit, jotka olivat jugendtyyliä ja joissa ei ollut varsinaisesti kristillistä symboliikkaa.

⁶⁷ Priha 1987, 86–87.

⁶⁸ Ks. Sarantola 1988b, 17.

⁶⁹ Lempiäinen 2006, 66–67. Vaikka rukous on seurakunnan uhri ja ehtoollisessa uudistetaan Kristuksen ristinuhrin, kristittyjen ajattelussa Jumala lahjoittaa alttarilla itsensä ihmisille.

⁷⁰ Sarantola 1988b, 16–17.

keskeisenä ovat Kristus, armonvälineet, sakramentit ja Sana.⁷¹ Monissa Suomen luterilaisissa kirkoissa alttari on palautettu viime vuosikymmeninä pöytämalliseksi, milloin se on kirkkotilan kannalta ollut mahdollista. Alttarivaatteen käyttö ei aina ole mielekästä, jos kuviot eivät näy seurakunnalle hyvin ja jos alttarin rakenne muodostaa ehjän kokonaisuuden ilman tekstiiliäkin.⁷² Joissakin kirkoissa käytetäänkin vain alttariliinaa.

Kirjaliina, pulvinarium, ripustetaan saarnatuolissa ja lukupulpetissa kirjatelineen yläreunaan, jolloin se riippuu vapaasti seurakuntaan päin. Evankelis-luterilainen kirkko ohjeistaa Raamatun lukemisen paikkaa jumalanpalveluksessa.⁷³ Saarnatuoli on suullisen informaation ja julistuksen keskus, kuten lukupulpettikin, jolloin kirjaliinoiden kuvioaiheiksi sopivat evankelistat ja Sanaan liittyvät symbolit. Alttarivaatteen ja kirjaliinoiden kuviointia suositellaan pidettäväksi erilaisina, jolloin jumalanpalveluksen sisältö jäsentyy selkeämmin.⁷⁴ Kirjaliina on melko uusi tekstiilityyppi, mutta sen käyttö on jatkuvasti yleistynyt. Sitä ei tunneta vielä keskiajalta, ja myöhemminkin se hankittiin vain varakkaimpiin kirkkoihin.⁷⁵ Aiemmin kirjaliinan väri ei myöskään ollut sidoksissa liturgiseen värikalenteriin, mutta nykyään se valmistetaan useimmiten samasta kankaasta ja samoissa liturgisissa väreissä kuin alttarivaate.

Kalkkiliina, velum, on ehtoollismaljan ja -lautasen päällä pidettävä neliönmuotoinen tekstiili, joka siirretään syrjään ehtoollista jaettaessa (ks. kuva 3, liite 2). Kalkkiliina valmistetaan yleensä kaikissa liturgisissa väreissä, mutta se voi olla pelkästään valkoinen. Keskiajalla käytettiin ehtoollisessa useita erilaisia liinoja, mutta kalkkiliina vakiintui ainoaksi tekstiiliksi 1500–1600-luvuilla. Kalkkiliina kuvaa ehtoollisen sisältöä, Kristuksen kärsimystä ja pelastustehtävää, ja kuvioina käytetään mm. ristiä, viiniköynnöstä ja Kristuksen symboleja.⁷⁶ Evankelis-luterilainen kirkko ohjeistaa, miten ehtoollispöytä katetaan ja miten tekstiilejä käytetään. Ehtoollistekstiilit osoittavat kunnioitusta Kristusta kohtaan ja samalla käytännössä helpottavat ehtoollisen jakamista.⁷⁷

⁷¹ Sarantola 1988b, 17. Alttarivaatteen kuviointiin sopii myös kirkon nimikkopyhimyksen tunnus.

⁷² Ks. Lempiäinen 2006, 97–98.

⁷³ Palvelkaa Herraa iloiten. Jumalanpalveluksen opas 2009, 67. Alttarin oikeanpuoleisesta lukupulpetista, ambosta, luetaan epistolat, ja vasemmanpuoleisesta lukupulpetista tai saarnatuolista evankeliumi.

⁷⁴ Sarantola 1988b, 18.

⁷⁵ Priha 1991, 16.

⁷⁶ Priha 1991, 16.

⁷⁷ Palvelkaa Herraa iloiten. Jumalanpalveluksen opas 2009, 22–23, 69, 98. Kalkkiliinan lisäksi neuvotaan nykyään käyttämään korporaaliliinaa, joskaan se ei ole pakollista.

Stola on papin tunnus ja sen ajatellaan kuvaavan Kristuksen iestä, taakkaa, jota pappi kantaa (ks. kuva 4, liite 2). Stola on noin 10–15 cm leveä ja noin 250 cm pitkä tekstiili, joka puetaan niskan taitse eteen rinnalle riippumaan.⁷⁸ Varhaisimmat tiedot diakonin stolan käytöstä ovat 300-luvulta itäisen kirkon alueelta ja 500-luvulta lännestä. Pappien virkamerkiksi se on tullut 600-luvulla. Keskiajalla stola on kuulunut liturgiseen vaate-tukseen ja se on koristeltu runsaasti. Stola jäi pois käytöstä uskonpuhdistuksen jälkeen Ruotsi-Suomessa, ja se palasi laajemmin käyttöön vasta 1900-luvulla.⁷⁹ Stola valmistetaan liturgisissa väreissä ja se on usein samaa kangasta kuin messukasukka. Perinteisesti stolan kuviona on ainakin ristinmerkki. Stola käytetään jumalanpalveluksessa sekä kasteessa, vihkimisessä ja hautaamisessa.

Messukasukka, casula, on jumalanpalveluksessa näkyvin kirkkotekstiili, joka kuuluu yksinomaan ehtoollisen yhteyteen (ks. kuva 4, liite 2). Se on pään yli pujotettava viit-tamainen ja yhtenäinen vaatekappale, jonka jumalanpalvelusta johtava pappi, liturgi, pukee alban ja stolan päälle. Messukasukka on kaikista tekstiileistä arvokkain sekä hin-naltaan että sisällöllisesti. Sen muoto ja koko on vaihdellut suuresti lähes nilkkoihin ulottuvasta kaavusta 1800-luvun kilpikasukkaan, jonka etu- ja takakappale ulottui vain olkapäille. Vuoden 1000 tienoilla kasukasta tuli ainoastaan papeille kuuluva liturginen vaate.⁸⁰ Messukasukan on varhemmin katsottu muistuttavan kärsivän Kristuksen purp-puraviittaa, nyttemmin se symboloi Jumalan kaikki peittävää armoa. Risti on yksi tär-keimmistä kasukan symbolikuvioista.⁸¹ Viime vuosina Suomen luterilaisessa kirkossa tapahtunut kehitys, jossa alttaripöytä on siirretty irti päätyseinästä, on vaikuttanut myös messukasukan kuviointiin. Liturgi on uudessa järjestelyssä versus populum eli kasvot seurakuntaan päin, jolloin aiemmin suuren osan aikaa näkyvillä ollut kasukan selkämys jää piiloon. Messukasukan kuvioinnin painopiste on siirtymässä selkäpuolelta etupuolelle.

⁷⁸ Toisen käytännön mukaan pappi voi asettaa stolan ristiin rinnalle. Diakoni asettaa stolan vasemman olan yli ja kiinnittää sen oikealle kupeelle.

⁷⁹ Priha 1991, 15.

⁸⁰ Priha 1991, 14–15. Messukasukka (ja kuorikaapu) on kehittynyt antiikin sadeviitasta, paenulasta.

⁸¹ Lempiäinen 2006, 109.

3.4 Liturgiset värisarjat

Kirkkotekstiilejä käytetään adventista alkavan, vuotuisen kirkkokalenterin mukaan. Evankeliumikirjassa on määritelty eri pyhien aiheet ja tekstisisältö sekä kulloinkin käytettävä liturginen väri.⁸² Kirkkotekstiilisarjoja tehdään yleensä valkoinen, punainen, vihreä, violetti ja/tai sininen ja musta. Kirkkotekstiilien kuvioissa voidaan käyttää muitakin kuin liturgisia värejä. Värisymboliikan piiriin ovat vanhastaan kuuluneet hopea ja kulta, joista jälkimmäinen vertautuu keltaiseen. Kirkollinen värikalenteri on lähtöisin antiikin perinnöstä, samoin kuin liturginen vaatetuskin. Kirkollisten värien käyttö on vaihdellut eri aikoina, eikä värikalenterin käyttö ole nykyäänkään ehdoton. Uskonpuhdistuksen jälkeen luterilaiset ovat suhtautuneet niin väreihin kuin ylipäänsä kirkkotekstiileihin ns. ehdonvallan asioina eli niitä voi käyttää tai olla käyttämättä. Suomessa kirkolliset värit näkyvät selvimmin kirkkotekstiileissä.⁸³ Liturgiset värit tuovat jokaiseen tekstiiliin lisäominaisuuksia, mutta värin täytyy soveltua kunkin tekstiilin peruserkitykseen. Jokaisella värillä on oma symboliikkansa ja jokaiseen väriin sopii oma kuviosymboliikkansa, joka korostaa värin sisällön merkitystä. Merkityshierarkiassa ensin on tekstiili, toisena väri ja viimeisenä kuviointi. Keskiajalla värisymboliikka oli erityisen merkittävässä asemassa.⁸⁴

Valkoinen kuvaa liturgisena värinä iloa, kiitosta, viattomuutta ja puhtautta (ks. kuva 1, liite 2). Raamatussa se on taivaallisen valon ja enkelien väri. Lisäksi se yhdistetään kukkien värisymboliikassa Marian neitsyyteen. Valkoista käytetään Kristus-juhлина (esim. 1. adventtina) muistutuksena Kristuksen tuomasta pelastuksesta ja mm. Mikkelinpäivänä enkeleiden symbolina. Valkoinen sopii kaikkiin kirkollisiin toimituksiin.⁸⁵

Punainen on kristityille tulen ja veren väri, joka ilmaisee Pyhää Henkeä, uskoa ja Kristuksesta todistamista. Sitä käytetään mm. helluntaina Pyhän Hengen ja pyhäinpäivänä marttyyrien muistoksi. Punainen mielletään myös rakkauden ja lämmön väriksi, joten

⁸² Palvelkaa Herraa iloiten. Jumalanpalveluksen opas 2009, 4, 70.

⁸³ Ks. Lempiäinen 2006, 376–378.

⁸⁴ Lempiäinen 2006, 100, 379.

⁸⁵ Lempiäinen 2006, 379–380. Kasteessa ja konfirmaatiossa pestään synnit puhtaaksi, avioliittoon vihkimisessä korostetaan Jumalan luomaa puhdasta rakkautta, hautauksessa ilmaistaan ylösnousemususkoa.

sitä voidaan käyttää myös avioliittoon vihkimisessä. Keskiajan taiteessa punainen on merkinnyt sekä Jumalan rakkautta ihmiseen että lähimmäisenrakkautta.⁸⁶

Vihreä on elämän, toivon ja kasvun väri, jota käytetään suurimmassa osassa kirkkopyhiä vuoden arkijaksoina (ks. kuva 2, liite 2). Sitä käytetään loppiaisen ja laskiaisen välisenä aikana sekä kesällä ja syksyllä lukuun ottamatta ns. pistepyyhiä. Vihreään sisältyy viesti siitä, miten uskon tulisi ilmetä jokapäiväisessä elämässä. Vihreän merkitys luonnon ja elämän voittamisena merkitsee myös ylösnousemusta, kuolemattomuutta ja ikuista elämää.⁸⁷

Violetti on liturgisessa värikalenterissa katumuksen, parannuksen ja odotuksen tai valmistautumisen väri. Sitä käytetään ennen pääsiäistä ns. suuren paaston aikana ja ennen joulua ns. pienen paaston aikana. Myös katumuspäivinä käytetään violettia. Sitä on pidetty punaisen rinnalla veren värinä, joten se kuvastaa myös kärsimystä. 1800-luvulla violetista on tullut piispuuden väri.⁸⁸ Kirkon ohjeistuksessa mainitaan violetin rinnakkaisväreinä sinipunainen ja tummansininen.⁸⁹

Sininen on kirkollisessa käytössä taivaasta tulevan Jumalan siunauksen väri, mutta katolisilla myös Marian, taivaan kuningattaren, väri. 1900-luvun lopulla Suomessa alettiin käyttää sinistä katumuksen ja parannuksen värinä, joten sitä käytetään joko violetin rinnalla tai itsenäisesti violetin tilalla.⁹⁰ Seurakunnissa, joissa on sekä violetti että sininen värisarja, näyttää violetin käyttö vakiintuneen pääsiäistä edeltävän suuren paaston aikaan ja sinisen käyttö adventtiaikaan (ks. kuvat 3 ja 4, liite 2).

Mustaa, murheen ja katovaisuuden väriä, käytetään ainoastaan pitkäperjantaina. Erityisesti paramentit korostuvat kiiristorstai-illan messun lopuksi, sillä hiljaisuuden vallitessa violetit paaston ja odotuksen ajan tekstiilit riisutaan kirkkotilasta pois ja tilalle asetetaan mustat tekstiilit. Pitkäperjantaina ei toimiteta ehtoollista, joten mustista teksteleistä käytetään vain alttarivaatetta, kirjaliinaa ja stola.

⁸⁶ Lempiäinen 2006, 380–381, 383.

⁸⁷ Lempiäinen 2006, 385. Pistepyyhinä tekstiilit vaihdetaan yhdeksi pyhäksi toisen värisiksi.

⁸⁸ Lempiäinen 2006, 384. Suuri paasto on laskiaisen jälkeisestä tuhkakeskiviikosta kiiristorstaihin ja pieni paasto 1. adventin jälkeisestä maanantaista jouluaamuun.

⁸⁹ Palvelkaa Herraa iloiten. Jumalanpalveluksen opas 2009, 69.

⁹⁰ Lempiäinen 2006, 385, 388.

3.5 Kuviointi ja symboliikka

Kirkkotekstien symbolikielessä kuviointi ei ole välttämätöntä, sillä pelkkä yksivärinen paramentti ilmaisee jo kristillisen sanoman. Kristilliset symbolit ja kuviot antavat kuitenkin ehtymättömän ja mielenkiintoisen variointimahdollisuuden kirkkotekstien suunnittelussa ja sanoman viestimisessä. Symbolista kieltä ja vertauskuvia käytetään Raamatusta runsaasti ja ne ovat kuuluneet myös kristilliseen kuvakieleen alkukirkon ajoista lähtien. Kristillisiä symboleita on tuhansia, ja niiden merkitykset vaihtelevat eri yhteyksissä. Suurin osa symboleista kuvaa uskonopin ja tapakulttuurin keskeisiä asioita, mm. Jumalan ominaisuuksia, Pyhää Henkeä, Kristuksen sovitustyötä ja olemusta, uskonelämää ja ikuista elämää. Kuvat ja symbolit ovat mahdollistaneet sellaisen ilmaisun, jota ei sanoin voi kuvata. Niiden käyttämiseen on muitakin syitä: ne ovat toimineet havainnollistamisen ja opetuksen välineinä, tunnistamisen ja viestimisen välineinä sekä esteettisessä tehtävässä. Ne tuovat Kristuksen seurakunnan keskelle, jolloin visuaalinen välittää hengellistä sanomaa.⁹¹

Vanhimpia kristillisiä kuvioita ovat risti ja Kristuksen symboli kala, josta kristityt varhain tunnistivat toisensa. Kirkkoa on vaikea kuvitella ilman ristiä, joka merkitsee Jumalan ja ihmisen, taivaallisen ja maallisen kohtaamista. Kristus toi ristiin sovituksen merkityksen. Ristien erilaiset variaatiot tuovat lisämerkityksiä kuvioon.⁹² Kala-symbolin lähtökohta on kreikankielen kalaa tarkoittava sana ICHTYS, joka merkitsee alkukirjaimina Jeesus Kristus Jumalan Poika Vapahtaja.⁹³ Kristukseen liittyvää symboliikkaa on runsaasti, mm. P-risti, kirjaimet IHC ja voitonlippua kantava karitsa.⁹⁴

Perimmäinen kysymys kristinuskossa on, voiko Jumalaa kuvata. Kirkon kuvattomuutta on perusteltu Vanhan Testamentin kuvakiellolla. Jumala on kuvattu tavallisesti erilaisten kolminaisuutta merkitsevin kuvioin, esim. kolmiona, jonka sisällä on kaikki näkevä silmä, tai symbolein, mm. kultaisena aurinkona. Pyhä Henki on useimmiten kuvattu

⁹¹ Lempiäinen 2006, 18–20, 22.

⁹² Lempiäinen 2006, 45–61. Ks. luku Risti, kristinuskon tunnus. Esim. vihkiristi, jossa risti on ympyrän keskellä, kuvaa Kristusta maailman keskellä sen kuninkaana.

⁹³ Lempiäinen 2006, 315. Teksti merkitään joskus ristin muotoon, jolloin keskimmäiseksi merkiksi tulee Θ, Jumala. Ks. myös 276–278, 304.

⁹⁴ Lempiäinen 2006, 400. Ks. luku Kristus-monogrammit.

kyyhkysenä, joka laskeutuu taivaasta maan päälle.⁹⁵ Suuri osa kristillisestä symboliikasta liittyy ihmiskehon kuvaamiseen, eleisiin ja historiallisiin tapahtumiin; luontoon, kasveihin ja eläimiin sekä esineisiin, kirjaimiin ja lukuihin. Tunnetuimpia kristillisiä symboliyhdistelmiä ovat risti, ankkuri ja sydän kuvaamassa uskoa, toivoa ja rakkautta.

Laaja symbolien kirjo antaa mahdollisuuden rikkaaseen kirkkotekstiilien kuviointiin. Symboleja on käytetty kautta aikojen, ja ne kuuluvat yleisinhimilliseen ajattomaan kuvaperinteeseen, jota tulkitaan kulttuurisen kasvuympäristön mukaisesti. Symbolit voidaan tosin tulkita monella tavalla, koska symbolikieli on syntynyt toisena ajankohtana kuin niiden tulkinta tapahtuu. Keskiaikainen runsas kuvasymboliikka, jota aikalaiset osasivat lukea, ei ole enää nykyisin niin tuttua. Erilaiset tulkintatavat eivät aina kuitenkaan johda viestin varsinaiseen väärinymmärrykseen. Kristillisen kuvaperinteen tunteminen helpottaa sanoman oikein ymmärtämistä.⁹⁶

4 Kirkkotekstiilit taiteen kontekstissa

4.1 Kirkkotaide, kirkollinen taide ja uskonnollinen taide

Suomalaisissa 1980- ja 1990-luvun taidehistoriallisissa yleisteoksissa kirkkotaiteen käsittely painottuu keskiaikaan ja uskonpuhdistukseen.⁹⁷ Katolisen keskiaikaisen suomalaisen kirkkotaiteen, käsityön ja taidekäsityön piiriin on laskettu kalkkimaalaukset, lasimaalaukset, maalatut alttarikaapit, puuveistokset, puukäsityötaide, kiviveistokset, metalliveistokset, keramiikka ja tekstiilit. Uskonpuhdistuksen jälkeisen, evankelis-luterilaisen ajan kirkkotaiteen tutkimus käsittelee lisäksi saarnatuoleja, alttarimaalauksia, votiivitauluja ja hautamuistomerkkejä sekä ikoneita. Kirkkotaide tai kirkollinen taide käsitellään 1900-luvun taiteen osalta mainintoina monumentaalimaalauksen, ku-

⁹⁵ Ks. Lempiäinen 2006, 41–43, luku Voiko Jumalaa kuvata? Ks. myös s. 389, 398.

⁹⁶ Ks. Lempiäinen 2006, 28–30. Suurin osa suomalaisista on edelleen luterilaisen kirkon ja kasvatuksen vaikutuspiirissä ja yksinkertaisin kuvakieli on siirtynyt sukupolvelta toiselle.

⁹⁷ Suomen taiteen historia 1998 ja *Ars Suomen taide* 1–6, 1987–1990.

vanveiston ja taidekäsityön yhteydessä. Kirkkorakennukset puolestaan käsitellään eri ajankohtina osana arkkitehtuurin historiaa.⁹⁸

Käsitteet kirkkotaide, kirkollinen taide ja uskonnollinen taide esiintyvät taidehistorias-
sa osin synonyymeina, ja kirkkotaide on ikään kuin itsestään selvää sekä käsitteellisesti
että sisällöllisesti. Kirkkotaide-käsitteen määritelmiä ei useimmiten avata aihetta käsit-
televissä teksteissä.⁹⁹ Termiä kirkkotaide käytetään kirkkoon sijoitetusta taiteesta ja
kirkollisen taiteen tutkimus liitetään yleensä kirkon kuvaohjelmaan.¹⁰⁰ Vähäkankaan
(1996) mukaan kirkkotaidetta on tutkimuksessa lähestytty kirkollisena taiteena eli
kirkkoinstituution määrittämänä käyttötaiteena, jolloin kuvan käyttö -käsiteparikin on
usein otettu itsestään selvyytenä.¹⁰¹ Kirkkotaiteen käsite sisältää tässä tutkielmassa
kirkkoon sijoitetun visuaalisen taiteen. Käsitteellä en ota kantaa taiteen sisällön määrit-
telyyn; se kertoo ainoastaan, että kirkko instituutiona hankkii kaiken kirkkoon sijoite-
tun taiteen. Kirkollinen taide, ymmärrettynä kirkon ohjauksessa tuotetuksi taiteeksi,
tarkoittaa, että kirkkoinstituutio sekä hankkii taiteen että määrittää sen sisällön. Hah-
mottelen seuraavaksi kirkkotaiteen sisältöä ja kehitystä yleisesti.

Keskiajan taidekäsitys pohjautui antiikin käsityksiin taiteesta ja käsityöstä. Paul O.
Kristellerin (1992) 1950-luvun analyysi modernin taidejärjestelmän synnystä valottaa
taidekäsityksen muutosta, jolla oli suuri merkitys kirkolle. Antiikissa termi ”taide”
merkitsi kaikkea inhimillistä toimintaa, jota nykyään kutsutaan myös tieteenksi ja käsi-
työksi. Taide liitettiin siten taitoon, tietoon sekä älylliseen ja moraaliseen hyveeseen
erotuksena luonnosta.¹⁰² Visuaalisia taiteita eli maalausta, kuvanveistoa ja arkkitehtuu-
ria arvotettiin sosiaalisesti ja älyllisesti vähemmän kuin runoutta ja musiikkia.¹⁰³ Keski-

⁹⁸ Kirkkotaide on ollut 1800-luvulta alkaen taiteen marginaalissa ja se on ollut esillä suurelta osin arkkitehtuurin kautta. Taiteen ja käsityön/taidekäsityön rajaa ei selvästi erotella, mutta esineistö näyttää sijoituvan taidekäsityön alueelle.

⁹⁹ Eri teksteissä kirkkotaidetta kuvataan mm. sanoilla kirkollinen taide, kristillinen taide, kirkon taide, kulttikuvat, sakraalitaide.

¹⁰⁰ Heikkilä ja Pöykkö 1996, 11–12 sekä Pirinen 1996, 250–251. Kirkon kuvaohjelma ideologisena kokonaisuutena heijastelee taiteen tilauksen tehneen tahon teologisia käsityksiä. Pirisen mukaan ajallisesti ja paikallisesti kerrostunutta kuvaohjelman teologista perustaa on mahdotonta analysoida luterilaisen kirkollisen taiteen teoksista käsin. Vrt. Wikipedia <http://fi.wikipedia.org/wiki/Kirkkotaide>. Viitattu 22.5.2010.

¹⁰¹ Vähäkangas 1996, 27.

¹⁰² Kristeller, 1992, 5–6. Alkuperäinen teksti on vuodelta 1951. Taide, kr. tekhnē, lat. ars.

¹⁰³ Kristeller, 1992, 9–10. Kuvanveistoa arvostettiin, mutta käsin tehdyn työn status oli sosiaalisesti alhainen. Taiteista arvostetuimmat olivat runous ja musiikki, johon sisältyi myös tanssi.

aikaan 1100-luvulle saakka säilynyt seitsemän vapaan taiteen jaottelu sisälsi runouden ja puuhaidon osa-alueita, matematiikan osa-alueita ja musiikin, jolloin visuaaliset taiteet jäivät nykyisen käsityön alueelle.¹⁰⁴ Vapaita taiteita vastaamaan kehitettiin seitsemän mekaanisen taiteen luokittelu, jossa kankaankudonta oli omana kategorianaan ja arkkitehtuuri, maalaus, kuvanveisto ja joitakin käsityötaitoja mainittiin armaturan, so-dankäynnin, alalajeina. Kun runoutta ja musiikkia opetettiin keskiajalla kouluissa ja yliopistossa, visuaaliset taiteet rajoittuivat käsityöläiskiltoihin.¹⁰⁵ Tekstiilitaide ja -käsityö kuuluivat selvästi samaan kategoriaan visuaalisten taiteiden kanssa.

Keskiajan taide-esineet olivat etupäässä kulttiesineitä, ja kirkossa veistokset ja maalaukset toimivat liturgian osana teologisessa merkityksessä. Taiteen arvo määräytyi käyttöyhteydessä¹⁰⁶; kauneudelle ei edes ollut erillistä käsitettä. Kirkkotekstiilien käyttöönoton myötä niistä tuli luonnollinen osa kirkon visuaalisen taiteen kokonaisuutta. Taiteen leviämisen edellytyksinä keskiajan katolisessa Euroopassa olivat kaupankäynnin vapaus ja taloudelliset valmiudet hankkia taidetta. Kerjäläisjärjestöillä puolestaan oli yhtenäistävä vaikutus kirkolliseen kuvaohjelmaan koko Euroopassa.¹⁰⁷ Keskiajalla käsityöläiskillat olivat sekä tekninen ja ammatillinen että taloudellinen järjestelmä, jolla pyrittiin säätelemään tavarantuotantoa ja myyntiä.¹⁰⁸ Kirkkotaide oli sekä taidetta että kauppatavaraa.

Taiteilija-käsityöläinen osallistui kirkon työhön taiteellaan, eikä taide tällöin ollut nykyisen kaltaista henkilökohtaista vapaata ilmaisua. Esteettisellä ilmaisulla oli tärkeä asema kirkkotaiteessa, mutta uskonnollinen ja taiteellinen liittyivät yhteen tavalla, jossa taide ei voinut olla olemassa itsensä takia.¹⁰⁹ On huomattava, että keskiajalla taiteilijatkin olivat uskon asiantuntijoita ja heillä oli tieto kirkkotaiteen kuvatradiitiosta. Taiteilijoilla ja kirkolla oli yhteinen arvopohja.¹¹⁰ Taiteilijat saattoivat toimia oman per-

¹⁰⁴ Kristeller, 1992, 12–14. Vapaiden taiteiden jaottelu toimi mm. luostarikoulujen opinto-ohjelmana.

¹⁰⁵ Kristeller 1992, 14–15. Yliopistojen syntymisen myötä uusiksi oppiaineiksi tuli mm. filosofia ja teologia.

¹⁰⁶ Reinikainen 1998, 177.

¹⁰⁷ Reinikainen 1998, 153–155. Sekä teologiset suuntaukset että taiteen tyyli- ja virtaukset siirtyivät etupäässä saksalaisilta pohjoismaalaisille. Suomessa vaikutti myös Novgorodin itäinen tyyli. Dominikaanit olivat koko Euroopassa ja myös Suomessa vaikutusvaltaiset kerjäläisjärjestöt.

¹⁰⁸ Ks. Tuhkanen 1996, 68, 70. Tavallisesti tuotteet valmistettiin ostajan tai tilaajan materiaaleista, jolloin vapaiden käsityöläisten kilpailuvalttina oli käsityön laatu. Käsityöläiskiltojen ulkopuolella taidetta ja käsityötä tehtiin feodaalikartanoissa ja luostareissa, jotka pitivät yllä keskiajan kulttuuria.

¹⁰⁹ Andreopoulos 2006, 73, 66, 20.

¹¹⁰ Howes 2007, 20, 98.

soonallisen käsityksensä mukaan melko itsenäisesti katolisen kirkon opin viitekehyyksessä, tiettyjen aiheiden puitteissa. Naisluostareita voi pitää luontevina kirkkotekstiilien valmistuspaikkoina, sillä nunnilla oli sekä käsityötaitoa että tietoa kirkon traditiosta.

Oleellista on, että klassisessa antiikissa ja keskiajalla taideteosten esteettistä laatua ei irrotettu niiden älyllisestä, moraalista, uskonnollisesta ja käytännöllisestä funktiosta tai sisällöstä. Keskiajalla taide nivoutui sisällöllisesti yhteen muiden elämänalojen kanssa. Tuotannollisesti visuaaliset taiteet kuuluivat käsityön alueelle. Vasta 1500-luvulta lähtien ne alkoivat eriytyä käsityöstä. Vastauskonpuhdistuksessa katolinen kirkko alkoi käyttää taidetta välineenä, jolla kirkon valtaa ja auktoriteettia vahvistettiin. Barokin ajan kirkollinen taide ei ollut enää pelkästään uskon ja mietiskelyn osatekijä vaan kirkon visuaalisen propagandan muoto.¹¹¹ Keskiäikainen funktionaalinen kirkollinen taide jatkui Andreas Andreopouloksen (2006) mukaan Bysantin ikonitaiteessa. Lännessä siirryttiin myöhäiskeskiajan jumalakeskeisestä maailmankuvasta vähitellen renessanssin ihmiskeskeiseen näkökulmaan. Itäisessä traditiossa hengellisyys, mystisyys ja näkymättömän maailman heijastaminen pysyivät taiteen keskiössä, kun lännessä rationaalisuus ja näkyvään keskittyvä katedraalitaide leimasi taiteen kehitystä.¹¹² Keskeinen ero on substanssissa: ikoni pyhän yhteyden kanavana oli esteettisesti sidottu määrättyyn traditionaaliseen muotoon; lännen kirkkotaiteessa teologinen ohjaus alkoi rajoittaa muutoin vapaata taiteellista ilmaisu.

Taidekäsityksen muutos alkoi näkyä selvemmin Ranskassa 1700-luvulla, kun ensimmäiset estetiikan tutkielmat kirjoitettiin. Niissä kehiteltiin modernia kaunotaiteiden järjestelmää, jossa mielihyvää tuottavat kaunotaiteet eroteltiin hyödyllisistä mekaanisista taiteista, joihin tekstiilikäsityökin kuului.¹¹³ Novitzin (2001) mukaan 1800-luvulla taide maailman kriisi ja taiteilijoiden kapina taloudellisten arvojen valtaa vastaan johtui mm. taloudellisen hyödyn ja vaihtoarvon sekä teollisuuden ja massatuotannon kasvusta, mikä esti taiteilijaa olemasta yksilöllinen ja luova. Filosofissa tuotiin esiin yksilön vapaus inhimillisenä oikeutena. Tämä kehitys erotti taidetta entisestään kirkon ja valtion hol-

¹¹¹ Howes 2007, 17–18.

¹¹² Andreopoulos 2006, 18, 45, 51, 58, 79. Ks. myös s. 21: ikoni liturgiana ja s. 77: lännessä Kristuksen esittäminen alastomana ihmisenä oli merkki näkökulman muutoksesta ja maallistumisen alkamisesta.

¹¹³ Kristeller 1992, 38–39. Mielihyvän ja hyödyllisyyden yhdistävä kategoria oli puhetaidon ja arkkitehtuurin alue. Ks. myös Shiner 2001, 81–82 luokittelun perusteista.

houksesta sekä etäännytti sitä taiteen ulkopuolisista arvoista.¹¹⁴ L'art pour l'art ajattelu korosti esteettistä kontemplaatiota ja edisti puhdasta korkeataidetta. Taiteen autonomiasta tuli itseisarvo, taiteilijasta yksilöllinen riippumaton luoja. Yleinen eriytymiskehitys merkitsi kirkkotekstiilien aseman marginalisoitumista taiteessa.

Suomessa kirkko oli keskiajalla kalliin tuontitaiteen, kauppatavaran, harvoja hankkijoita, ja kuva oli kirkon kuvastrategian mukaisesti väline kristillisen opin havainnollistamisessa. Uskonpuhdistuksen aikana valta siirtyi kirkolta valtiolle, jonka hallinnollisena osana kirkko alkoi toimia. Luterilaisuudessa kuva alkoi toimia myös todistavassa roolissa. Tieteellisen maailmankuvan vahvistuminen vaikutti puolestaan uskon yksityistymiseen. Tätä kautta kirkollisen kuvan rinnalle syntyi uskonnollinen kuva, joka oli romanttisempi ja henkilökohtaisempi kuin kirkon ohjauksessa syntynyt taide. Uskonollisesta kuvasta tuli teollisen ajan massatuote.¹¹⁵ Käsityön alueella ilmiö on nähtävissä esim. kirjoituissa huoneentauluissa, jotka kodeissa ohjasivat kristillisiin arvoihin.

1900-luvun alun Suomessa kirkkotaiteen asemaa pidettiin Vähäkankaan (1996) mukaan ongelmallisena. Aikakauden taidehistorian yleisteoksissa¹¹⁶ kirkollista kuvataidetta käsiteltiin uudemmalla ajalla vain, jos sillä oli merkitystä taiteilijan muun tuotannon kannalta. Kirkollinen taide tarkoitti kirkkoa varten tehtyä taidetta, jonka aiheiden määräysvalta oli kirkolla. Tällaista taidetta leimasi taiteellinen ala-arvoisuus, jossa esteettisyys kärsi dogmin kustannuksella. Taidehistorian yleisteoksissa siirryttiin käyttämään käsitteparia uskonnollinen taide merkitsemään kirkon määräysvallan siirtymistä itsenäiselle taiteilijalle. Taidehistorian diskurssissa kirkkotaiteeseen ja myös kristilliseen taiteeseen suhtauduttiin kielteisesti.¹¹⁷ Kirkkotaide jäi auttamatta kuvataiteen marginaaliin. Kirkkotekstiilit tekstiilitaiteen osana olivat taidekäsityksen muutoksessa pudonneet muiden visuaalisten taiteiden piiristä alemmalle käsityön ja sovellettujen taiteiden alueelle, joten ne olivat vielä kauempana taiteen marginaalissa kuin kirkollinen kuvataide. Samaan aikaan Suomessa niihin alettiin suhtautua positiivisemmin tai-

¹¹⁴ Novitz 2001, 42–44.

¹¹⁵ Vähäkangas 2008, 35–36, 38–39.

¹¹⁶ Vähäkangas 1996, 75. Yleisteokset Aspelin 1891 ja Öhquist 1912 Suomen taiteen historia sekä Wennergirta 1927 Suomen taide ja Okkonen 1945 Suomen taiteen historia I–II.

¹¹⁷ Vähäkangas 1996, 80, 90. Kirkkotaide nähtiin ulkoa tuotuna ja ristiriidassa kansallisen taiteen kanssa. Uskonollisuus ymmärrettiin ihmisen perustarpeeksi, jonka yksi ilmentymä oli kristinusko. Kristillisyyttä pidettiin jopa aidon uskonnollisuuden vastakohtana. Ks. myös s. 11: Alttaritauluakaan ei itsestään selvästi aina pidetty taiteena.

deteollisuuden kentällä. Sen sijaan funktionalismissa 1900-luvun puolivälin jälkeen kirkkotekstiilit jäivät arkkitehtuurille alistaiseen asemaan.

Uskonnollisen taiteen ominaispiirteenä ei pidetä niinkään itse aihetta tai taiteilijan intentioita kuin kuvan käyttötappaa käytön ja tulkinnan kontekstissa. David Morganin (2005) mukaan uskonnollisten kuvien funktioita ovat mm. uskonnollisen pyhän tilan erottaminen, yhteisöllisyyden konkreettinen visualisointi, ylliluonnollisen tai pyhyiden kanssa kommunikointi, uskonyhteyden kokeminen, muiden ilmaisumuotojen kanssa yhdessä toimiminen ja vaikuttamisen välineenä palveleminen.¹¹⁸ Andreopouloksen mukaan taiteellinen käytäntö on ollut nimenomaan se tapa, jolla uskontoa on harjoitettu ja joka on ollut sosiaalisen elämän ytimessä.¹¹⁹ Merkittävää on se, että taiteellinen ja uskonnollinen ovat yhtäaikaisia, samaan kokonaisuuteen kuuluvia osia. Taide ja uskonto ovat yhtä, jolloin esteettistä ei voi erottaa teologisesta. Samoin kirkkotekstiilit ovat uskonnollisen sanoman visualisointia, ja niillä on oma funktio kirkkotilassa ja liturgiassa.

Aiemmat tiedot, ennakko-odotukset ja halu nähdä kuvan arvokas sisältö leimaavat katsojan suhdetta kuviin. Uskovan silmin nähtynä kuvan totuus on toinen kuin ulkopuoliselle. Jos uskonnolliseksi tarkoitettua taidetta tulkitaan pelkästään esteettisesti, tulkinta ei Morganin mukaan anna sisällöstä oikeaa tai täydellistä kuvaa, koska se jää uskonnon tradition ulkopuolelle. Kuvan merkitys avautuu katsojalle, kun kuvalla ja katsojalla on erityinen sopimus tulkinnan mahdollisuuksien ja tulkintakoodien liikkuma-alasta.¹²⁰ Protestanteille sana on ollut usein tärkeämpi kuin kuva, ja kuva on toiminut tekstin ja sanomisen muotona. Uskonnolliset fundamentalistit vaativat uskonnollisen kuvaston yhdenmukaista tulkintaa ja sanoman oikein ymmärtämistä. Taiteen monitulkintaisuuden mahdollisuus ei sovi heidän yksinkertaiseen, julistavaan näkökulmaansa.¹²¹ Uskonnollisessa kuvastossa taide voi toimia myös moralismin välineenä, jonka kautta yksilöllinen vapaus alistetaan yhteisön propagandalle.

¹¹⁸ Morgan 2005, 55. Ks. tarkemmin uskonnollisten kuvien funktioista 56–73. Kuvan merkitys riippuu rituaaleista.

¹¹⁹ Andreopoulos 2006, 13. Vanhan Testamentin Mooseksen kirjojen kirjoittajan, Jahvistin teksteistä on hänen mukaansa nähtävissä taiteen käytäntö uskonnollisessa ilmaisussa.

¹²⁰ Morgan 2005, 74, 76. Sopimus kuvan katsomisen tavasta luo viitekehyksen, reunaehdot ja jopa moraalikoodin tulkinnalle.

¹²¹ Morgan 2005, 69, 90, 97. Morgan käsittelee USA:n tilannetta, mutta vastaavaa voi havaita suomalaisessa uskonnollisessa elämässä.

Taidekäsitys, jossa ajatellaan taiteen ylipäättään olevan luonteeltaan uskonnollista, antaa yhden näkökulman kirkkotaiteen pohdintaan. Vaikka taide on syntynyt uskonnollisessa yhteydessä, Jyri Vuorisen (2008) mukaan on useita mahdollisuuksia ymmärtää taiteen uskonnollisuus. Ristiriita esteettisen ja uskonnon välillä näkyy siinä taidekäsitetyksessä, jossa taide käsitetään omalakisiksi autonomiseksi kokonaisuudeksi. Jos taide voi avautua vain esteettisessä kontemplaatioissa, kirkon määrittelemä kuvan tehtävä ideologisessa opettamis- ja julistamistarkoituksessa jää automaattisesti taiteen ulkopuolelle.¹²² Toisaalta mikä tahansa taideteos, aiheesta ja esitystavasta riippumatta, voidaan kokea uskonnollisena tai hartaana. Jos ajatellaan taiteen tavoittelevan kauneutta ja aistittavan kauneuden ilmentävän jumalallista, taide on aina uskonnollista. Taide ja uskonto pyrkivät tällöin henkiseen, transsendenttiseen, tuonpuoleiseen.¹²³ Vuorinen toteaa, että sellaisessa todellisuuskäsityksessä, jossa tämän aistimaailman ylimenevää on mahdotonta kuvata, taide ei voi tavoittaa uskonnollisia, jumalallisia entiteettejä.¹²⁴ Kristillinen kuvakielto on looginen tässä valossa. On myös mahdollista rinnastaa usko, kauneus ja taide, jotka hengellisen elämäkatsomuksen valossa ilmaisevat yhdessä eksistentiaalisia peruskysymyksiä ja niihin liittyviä mysteerejä.¹²⁵ Näin teologian voi mieltää sanataiteena, ja koko jumalanpalveluksen rituaalin voi nähdä uskonnollis-taiteellisena ilmaisuna. Tämä näkemys antaa parhaimman vaihtoehdon tulkita uskonnollisuutta taiteessa, ilman että väittäisi epärealistisesti kaiken taiteen olevan uskonnollista.

Taiteilija Maija Paavilainen (1997) esittää, että jumalanpalveluksen koreografia vastaa ihmisen uskonnon ja kauneuden kaipuuseen ja taide toimii siltana transsendenttiseen, pyhään ja ikuiseen. Kirkkotilassa olevan taiteen hän näkee osana rituaalia, mutta itsenäisenä elementtinä, joka osallistuu vuoropuheluun.¹²⁶ Novitzin osallistuvan taiteen määritelmä ohjaa kirkkotaiteen ymmärtämistä juuri tähän suuntaan, jossa usko ja taide rinnakkain muodostavat kokonaisuuden. Arkkitehti Juhani Pallasmaa (2008) lähestyykin kirkkoa kokonaistaideteoksena, jossa eri taiteenlajit yhdessä tuottavat ylevöittävästä vaikutelman. Kirkossa arkkitehtuuri, taide, käsityöt ja musiikki voivat yhdessä luoda ”metaforan taivaallisesta ulottuvuudesta”. Kirkkotilan merkitys ei hänestä perustu

¹²² Ks. Vuorinen 2008, 333.

¹²³ Ks. Vuorinen 2008, 335, 339.

¹²⁴ Vuorinen 2008, 340.

¹²⁵ Vuorinen 2008, 344–345.

¹²⁶ Paavilainen 1997, 152–154.

symboliikkaan vaan eksistenssiin liittyvään pyhän tilan kokemiseen.¹²⁷ Taiteilija Hannu Väisäsen kokemuksen mukaan seurakunnissa on suhtauduttu vähättelevästi taiteeseen, jolloin taiteilijan näkemys on kyseenalaistettu ja häneltä on vaadittu seurakuntapäätäjien näkemyksen toteuttamista.¹²⁸ Kysymys ei ole ollut pelkästään estetiikan alistamisesta uskonnolliselle dogmille vaan taidekäsitusten eroista. Monet taiteilijat suhtautuvat myönteisesti kirkkotaiteeseen, mutta he eivät aina pääse sopimukseen yhteisestä taiteen tulkinnan tavasta seurakunnan kanssa.

Uskonnollinen taide eroaa käsitteellisesti varsinaisesta kirkkoihin sijoitetusta kirkkotaiteesta. Se voidaan tulkita positiivisesti inhimillisten perustarpeiden aitona tyydyttäjänä, kuten Dissanayaken taidekäsitteessä, tai negatiivisesti uskonnollisessa propagandamielessä. Kirkkotaiteen tai kirkollisen taiteen sisältö nivoutuu tietyn kirkkoinstituution toimintaan ja julistukseen, kun taas uskonnollinen taide voi olla laajemmassa mielessä hengellisen kulttuurin osa-alue. Kirkkotaidetta voi pitää uskonnollisen taiteen alalajina, joka on kirkkotilaan ja käytön kontekstiin sidottua. Kirkkotekstiilit ovat osa Suomen evankelis-luterilaisen kirkkoinstituution visuaalista kulttuuritraditiota, sijoittuvat aina kirkkotilaan ja toimivat julistuksen tehtävässä, joten näillä perusteilla ne voidaan luokitella uskonnolliseksi taiteeksi ja kirkkotaiteeksi. Jos kirkollinen taide tarkoittaa kirkon ohjauksessa syntyneitä taidetta, myös kirkkotekstiilit voivat olla sitä, mutta ohjauksen laatu ja määrä voi olla ratkaisevaa lopputuloksen kannalta. Pahimmillaan kirkkotaide tai kirkollinen taide voi siten olla kitsiä, jota käytetään vain kasvatus- ja propagandamielessä. Tällöin dogmi työntää esteettisen alakynteen.

4.2 Tekstiilitaide, taidekäsitteet ja muotoilu

Tekstiilitaide määritellään yleisimmin kuitumateriaaleista tekstiilimenetelmin tehdyiksi teoksiksi. Suomessa tekstiilitaiteilijoita valmistuu Aalto-yliopiston Taideteollisesta korkeakoulusta muotoilun koulutusohjelmasta. Varsinaisten taideteosten lisäksi tekstiilitaiteeseen lasketaan kuuluvaksi uniikit käyttö- ja koriste-esineet sisältävä taidekäsi-

¹²⁷ Pallasmaa 2008, 303. Ks. myöhemmin luku 5.2.

¹²⁸ Kuorikoski 2008, 176. Kysymyksessä on ollut esittävän ja abstraktin kuvataiteen vastakkainasettelu.

työ, teollisuuden tekstiilimuotoilu ja pieninä sarjoina valmistettu käsityömuotoilu.¹²⁹ Taidehistorian yleisteoksissa tekstiilit käsitellään joko kansantaiteen, taidekäsityön ja 1900-luvun vaihteesta lähtien taideteollisuuden tai muotoilun yhteydessä.¹³⁰ Yleisesti määriteltynä käsityö on jonkin asian valmistamista käsin, joko työkaluja käyttämällä tai pelkästään käsin muotoilemalla, mutta käyttämättä täysin automatisoitua työtapaa.¹³¹ Taidekäsityö on taiteellisesti muotoillun käsityön tekemistä.¹³² Muotoilu voidaan nähdä kattoterminä, jolloin se sisältää taideteollisuuden, taidekäsityön, teollisen muotoilun, graafisen muotoilun, konseptimuotoilun ja muotoilujohtamisen.¹³³ Valotan aluksi näiden ilmiöiden sisältöä ja kehitystä yleisesti. Pohdin jäljempänä niiden välisiä suhteita.

Historiallisesti käsityön eriytyminen visuaalisista taiteista alkoi renessanssin aikana, vaikka Kristellerin (1992) mukaan renessanssissa jatkui keskiaikainen taiteiden jaotteen traditio. Renessanssin suurin muutos verrattuna keskiaikaan oli visuaalisten taiteiden aseman nousu. 1300-luvulta 1500-luvulle kirjailijat ja taiteilijat alkoivat vaatia niiden sosiaalisen ja kulttuurisen aseman korottamista vapaiden taiteiden rinnalle. Maalaus, kuvanveisto ja arkkitehtuuri alkoivat vähitellen ilmestyä erilliseksi ryhmäksi vapaiden ja mekaanisten taiteiden väliin, ja 1500-luvulla Italiassa ne erottuivat jo selvästi käsityöstä.¹³⁴ 1700-luvulla muotoutunutta modernia kaunotaiteiden taidejärjestelmää, erillään käsityöstä, tieteestä ja muista inhimillisistä toiminnoista, on sittemmin pidetty itsestään selvänä.¹³⁵ Marjo Wiberg (1996) korostaa tekstiilitaiteen alkuperää disegnon käsitteen kautta. Disegno on kuulunut arkkitehtuurin, maalauksen ja kuvanveiston yhteisiin periaatteisiin, jotka ovat kietoutuneet tiedolliseen kokemukseen, sen tulkintaan ja esittämiseen. Gobeliinit ovat hyvä esimerkki tekstiilitaiteesta osana maalaustaiteen historiaa, vaikka suunnittelu ja toteutus, taiteilijan ja kutojan työ, onkin eriytetty toisis-

¹²⁹ Vrt. Wikipedia: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Tekstiilitaide>. Viitattu 17.8.2010. Tekstiilitaide on [...] usein käsityönä syntyvää perinteistä tai uutta luovaa taidetta. [...] Työt voivat olla [...] esteettisin perustein valmistettuja teoksia, joilla ei ole suoranaista käyttöominaisuutta muuten kuin taideteoksena. Myös kirkkotekstiilit ovat tekstiilitaidetta ja taidekäsityötä.

¹³⁰ Suomen taiteen historia 1998 ja Ars Suomen taide 1–6, 1987–1990.

¹³¹ Wikipedia: <http://fi.wikipedia.org/wiki/K%C3%A4sity%C3%B6>. Viitattu 19.8.2010.

¹³² Ks. Wikipedia: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Taidek%C3%A4sity%C3%B6>. Viitattu 18.8.2010. [...] Taidekäsityössä päämääränä ovat käytännöllisyyden ohella tai yleensä esteettiset tavoitteet.

¹³³ Vihma 2008, 17. Vrt. Wikipedia, jossa erotetaan käsityömuotoilu ja teollinen muotoilu. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Muotoilu>. Viitattu 19.8.2010.

¹³⁴ Kristeller 1992, 17, 20–21. Eriytymisen institutionaalinen ilmaus oli Academia del Disegnon perustaminen Firenzeen 1563, jolloin visuaalisten taiteiden aiemmat kytkökset käsityöläiskiltoihin katkaistiin.

¹³⁵ Kristeller 1992, 5. Ks. myös Shiner 2001, 3–4.

taan.¹³⁶ Myös rakentamisella ja kutomisella on Wibergin mukaan yhteinen lähtökoh-
ta.¹³⁷ Tekstiilitaiteella on kuvan tekemisen tapana ilmiselvät yhteiset juuret muiden vi-
suaalisten taiteiden kanssa.

Modernismin eriytymiskehityksen myötä taiteella, käsityöllä ja sovelletuilla taiteilla on ollut omat alueensa. 1800-luvun autonomiaestetiikan näkemyksen mukaan taide tuli erottaa viihteestä, populaari- ja massakulttuurista sekä arkisista käyttöesineistä.¹³⁸ 1800-luvun lopulla, vastareaktionä teolliselle vallankumoukselle, Arts and Crafts -liike pyrki taiteen ja käsityön liittoon, jolloin käsityön merkitys osana kokonaistaideteosta koros-
tui ja käsityö nousi hetkellisesti taiteen rinnalle.¹³⁹ Osaltaan taiteen itsenäistä ja erillistä asemaa on vahvistanut 1900-luvun modernismi, jonka mukaan käyttöfunktion on kat-
sottu olevan yksi tärkeimpiä taiteen ja käsityön eroja. Modernismissa taiteen on koros-
tettu olevan henkistä, luovaa sekä ideoita ja ajatuksia ilmaisevaa kommunikaatiota ja käsityön puolestaan on katsottu olevan fyysistä, materiaalista, toistavaa ja vastaavan
vain käytännöllisiin ja hyödyllisiin tarpeisiin. Samaa modernistista erottelua on kuva-
nut myös taiteen älyllisyyden ja käsitteellisyuden sekä ainoastaan käsityöhön kuuluvan moniaistisuuden ja kehollisuuden korostaminen.¹⁴⁰ Sovelletut taiteet on sijoitettu hie-
rarkkisesti puhtaan taiteen ja pelkän käsityön väliin. Design on nähty taidetta korvaa-
vana toimintana, ja esteetikkojen luomat luokittelut ovat hallinneet ilmiöiden keski-
näistä suhdetta.¹⁴¹ Kirkkotekstiilit ovat modernismin kontekstissa ilman muuta sijoittu-
neet sovellettujen taiteiden alemmalle alueelle ja ”varsinaisen” taiteen ulkopuolelle se-
kä käyttöfunktionsa että tekstiilikäsityöhön kuulumisen vuoksi.

Taiteen ja käsityön välistä suhdetta pohtii myös Andreopoulos. Hänen mukaansa käsi-
työssä oleva näkemys ulottuu kulttuurisen ja sosiaalisen tradition alueelle, jotka selittä-
vät taidetta ja elämää, kun taas varsinaisessa taiteessa visio ulottuu taiteilijan psyyken
syvimmille alueille. Käsityö on teknisenä jopa älyllisempi ja tietoisempi kuin taide, joka
on takaa-ajava voima ja paradoksi. Andreopouloksen mukaan taiteen tekemisessä tär-

¹³⁶ Wiberg 1996, 164–166. Wibergillä ”designo” piirtämisenä.

¹³⁷ Wiberg 1996, 190. ”fabric” on tarkoittanut rakennusta ja vasta 1700-luvulta lähtien tekstiilikangasta.

¹³⁸ Shiner 2001, 5. Ks. myös Heinänen 2006, 33–34. Autonomiaestetiikka l’art pour l’art merkityksessä.

¹³⁹ Ks. Shiner 2001, 234, 237, 239–241. Ks. myös Heinänen 2006, 72–73, 142.

¹⁴⁰ Heinänen 2006, 11, 35–36. Ks. myös Shiner 2001, 5–7, 228 ja Kalha 1997, 20. ”Modernistiseen tai-
dekäsitykseen kuului pyrkimys esteettisen idealisoimiseen ja eristämiseen.”

¹⁴¹ Wiberg 1996, 159–160.

keintä on tietoinen, suora ja henkilökohtainen kommunikaatio sekä tarve tarjota sitä. Varsinainen taide sisältää sekä näkyvän prosessin että yhteyden kollektiiviseen ja henkilökohtaiseen alitajuntaan, ei-puhuttuun ja mystiseen. Andreopoulos painottaa, että taiteilija ei voi rajoittaa itseään käsityön alueelle, sillä taiteen sisällön täytyy ulottua käytäntöä syvemmälle.¹⁴² Käsityön ja taiteen määrittely erillisiksi ilmiöiksi on ymmärrettävää, mm. käsityön laajan merkityssisällön takia. Mekaanista, toistavaa ja ohjeiden mukaan tehtävää käsityötä voi olla mahdotonta sijoittaa taiteen piiriin, kun taas luovaa ongelmaratkaisua sisältävää ja estetiikkaa painottavaa käsityötä voi verrata taiteeseen. Novitzin näkemyksessä käsityön ja taiteen välinen raja on sopimuksenvarainen. Taide ja käsityö eivät tosiasiaassa ole yhteneväisiä ilmiöitä, mutta niillä voi kuitenkin olla yhteinen osa-alue, jossa mm. kirkkotekstiilit voivat toteutua.

Tekstiilitaiteen suhde taiteeseen, käsityöhön ja muotoiluun on monimuotoinen. On yleisesti hyväksytty tosiasia, että moderneissa länsimaissa tekstiilitaiteeseen on suhtauduttu alempana taiteena.¹⁴³ Käsityötä ja sen sisältöä on vertailtu usein kuvataiteeseen, ja se on hakenut rajojaan niin taiteen, tekniikan, teollisuuden kuin palveluidenkin suhteen.¹⁴⁴ Wibergin mukaan tekstiilitaiteen keskeinen ongelma on epämääräinen rajapinta insinööritaidon ja designin sekä taiteen ja designin välillä. Suunnittelijan ja taiteilijan ero näkyy hänen mielestään taiteen käyttötavassa: suunnittelija toimii teknologian, talouden ja estetiikan laajassa kentässä, kun taiteilijalla on vapaampi kenttä.¹⁴⁵ Harri Kalha (1997) huomauttaa, että käsitesekaannus muotoilun, taideteollisuuden ja taidekäsityön välillä on alkanut Suomessa jo 1920-luvulla.¹⁴⁶ Tekstiilitaiteeseen liittyvinä käsitteinä design, koristetaide ja sovelletut taiteet viittaavat eri konteksteihin.¹⁴⁷ Käsityön, taidekäsityön ja muotoilun määritelmiä ja niiden suhdetta taiteeseen leimaakin se näkökulma ja konteksti, josta määrittelyä tehdään.

¹⁴² Andreopoulos 2006, 124–126.

¹⁴³ Ks. Wiberg 1996, 8 ja myös Shiner 2001, 245.

¹⁴⁴ Suomessa käsityötieteen piirissä käsityön sisältö on pyritty nostamaan samantarvoiseksi taiteen rinnalle, vaikka lopputuotteessa on nähty eroja. Käsityön ja taiteen luovaa ongelmanratkaisun prosessia on vertailtu keskenään. Käsityömaailmassa on haluttu myös erottaa askartelusta. Ks. esim. Ihatsu 1998 ja Karppinen 2005.

¹⁴⁵ Wiberg 1996, 17.

¹⁴⁶ Kalha 1997, 14.

¹⁴⁷ Ks. Wiberg 1996, 188. Disegno sijoittuu 1400–1600-luvuille, koristetaide ja sovelletut taiteet kiertyvät yhteen taiteen ja autonomiaestetiikan kanssa.

Tekstiilitaiteeseen liittyvät käsitteet käsityö, taidekäsityö, taideteollisuus, muotoilu, käsityömuotoilu ja käsityötaide muodostavat laajan kentän, jossa on vaikea täsmällisesti hahmottaa kunkin ilmiön sisältöä. Taide- ja muotoilumaailmassa taidekäsityön katsotaan sijoittuvan taiteen, muotoilun ja käsityön välimaastoon ja sen sekä esteettisesti että teknisesti laadukkaat tuotteet vaihtelevat taiteesta taideteollisuuteen. Taidekäsityö sijoitetaan käsityömaailmassa käsityön ehdottomaan eliittiin.¹⁴⁸ Taidekäsityöläiset keskittyvät luovaan taiteellisuuteen ja uniikkien, ainutkertaisten ja yksilöllisten tuotteiden valmistamiseen ja käsityöläiset korkeatasoisiin toistettaviin käyttötuotteisiin. Tärkeän eron näiden kahden välillä katsotaan olevan suhteessa traditioon. Taidekäsityö uudistaa perinnettä kunnianhimoisesti ja käsityö ylläpitää sitä ja sitoutuu siihen.¹⁴⁹ Kirkkotekstiilien sijoittaminen taidekäsityön alueelle on sikäli mielenkiintoista, että ne liittyvät kirkon traditioon eivätkä pyri uudistamaan uskonnollista sisältöä. Toisaalta kirkkotekstiilien valmistamisen traditiota on pyritty uudistamaan.¹⁵⁰ Taidekäsityö on sijoitettu niin tekstiilitaiteen, taideteollisuuden kuin muotoilunkin alalajiksi. Sitä on myös luonnehdittu uniikkien käyttö- ja koriste-esineiden valmistamiseksi. Vaikka kirkkotekstiileistä puhutaankin kirkon kaunistuksina, koristeena olemisen merkityksessä ne kuitenkin näyttävät yksipuolisina. Käsitys viittaa ainoastaan tekstiilien esteettisiin ominaisuuksiin, jolloin niiden toinen, uskonnollinen puoli jää varjoon.

Muotoilun käsite on laajentunut 2000-luvulla entisestään mm. kaupallisten ja esteettisten tavoitteiden takia. Muotoilu käsitetään prosessiksi, johon kuuluvat kaikki tuotteen kehittämisen vaiheet markkinointitutkimuksesta suunnitteluun ja tuotteistamiseen. Muotoilu teollisen muotoilun, käsityömuotoilun, taideteollisuuden ja taidekäsityön yläkäsitteenä tuo ongelmia sen sisällön hahmottamisessa. Veräjänkorvan (2006) mukaan käsityömuotoilu on yksilöllisten käyttöesineiden tai esteettisten objektien suunnittelua ja käsin valmistusta pienissä sarjoissa. Taideteollisuus on vastaavien taiteellisesti muotoiltujen esineiden valmistamista sarjoina, osittain tai kokonaan koneellisesti. Lisäksi taidekäsityö muotoilun kontekstissa voi toimia teollisuuden muotolaboratorio-

¹⁴⁸ Veräjänkorva 2006, 11, 13, 19–20.

¹⁴⁹ Becker 1984, 276–277. Tässä käsityö ei ole vain tekninen määritelmä vaan sosiologinen ilmiö.

¹⁵⁰ Tässä yhteydessä kirkkotekstiilit on muistettava erottaa kirkkotiloihin sijoitetuista taidetekstiileistä, jotka voivat olla hyvinkin monimuotoisia. Taidetekstiilit kuuluvat todennäköisemmin taiteen kuin taidekäsityön alueelle, jos tekstiilitaide hyväksytään visuaalisen taiteen tuottamisen yhdeksi tekniikaksi.

na.¹⁵¹ Muotoilu sisältää tällöin laajasti minkä tahansa muodon suunnittelun ja valmistuksen niin konkreettisesti kuin abstraktissa mielessä. Kirkkotekstiilit, jotka toteutetaan sarjatuotantona ja standardituotteina, voidaan luokitella valmistuksen perusteella taideteollisuudeksi ja/tai muotoiluksi. Kirkkotilaan sijoitettuina kirkkotekstiilien valmistustapaa ja valmistajaa on vaikea erottaa, eikä seurakuntalaiselle todennäköisesti ole suurta merkitystä sillä, missä ja miten ne on valmistettu. Muotoilukontekstissa ne helposti mielletään lähelle teollista tuotantoa ja ne saavat tavaraluonteen, joka näkyy mm. julkisten hankintojen kilpailuttamisessa.

Muotoilija on käyttäjän ja tuotannon välissä, ja hänen asiantuntemuksensa liittyy tuotteen käyttöön, käyttäjiin ja toimivuuteen. Kun ajatellaan muodon olevan yhteydessä käyttötarkoitukseen, kauneus ei ole tuotteen yksinomainen tavoite.¹⁵² Kirkkotekstiilien toteutumisessa kirkon kontekstissa oleellista on niille annettu tehtävä. Jos modernismin taidekäsityksen ja autonomiaestetiikan tapaan artefakti jätetään taiteen kentän ulkopuolelle funktionsa takia, kirkkotekstiilit kuuluvat tässä mielessä selkeästi muotoilun, ei taiteen, piiriin. Samoin niiden luokittelu muotoiluksi on loogista, koska tekstiilitaide kuuluu muotoilun koulutusohjelmaan. Ongelmallista on tekstiilitaiteen käsitteen ja sisällön välinen epäsuhta; tekstiilitaide sanana merkitsee taidetta, mutta siihen kuuluu myös teollinen suunnittelu muotoilun kategoriassa ja osana tavarantuotantoa.

Suomalaisen tekstiilitaiteen ominaispiirre on ollut sen läheinen yhteys taiteeseen. Taideteollisuuskeskuskoulussa opetukseen kuului jo varhain ryijyjen ja sisustus- ja kirkkotekstiilien suunnittelu.¹⁵³ Arttu Brummer oli tekstiilitaiteen osastolla 1920-luvulta alkaen keskeinen vaikuttaja, ja häneen henkilöityy tekstiilitaiteen ideologinen painotus, jonka päämääränä oli nostaa koristetaide ”puhtaan” taiteen alueelle.¹⁵⁴ Brummerin taidekäsityksen idea on Kalhan mukaan marginalisoitu suhteessa ”oikeaan modernismiin”, mutta hänen ansiostaan taidekäsityksen esineet saatiin vapaasti ja ilman hierarkiaa esille.

¹⁵¹ Veräjänkorva 2006, 15–18. Tässä muotoilun piirissä on teollinen muotoilu, graafinen suunnittelu, sisustus- ja kalustesuunnittelu, digitaalisen median suunnittelu, taideteollinen muotoilu, käsityömuotoilu ja taidekäsityö sekä muotoilujohtaminen. Muotoilussa eriytetään yleensä suunnittelu ja valmistus.

¹⁵² Vihma 2008, 19–20.

¹⁵³ Wiberg 1996, 26, 214, 247, 258. Naisia oli koulun perustamisesta lähtien opiskelijoina. He valmistuivat aluksi koristetaiteilijoiksi ja opettajiksi. Tekstiilitaiteen osastolta 1929–1990 valmistui 4 miestä.

¹⁵⁴ Kalha 1997, 198. Ks. myös Wiberg 1996, 63. Brummer oli Taideteollisuuskeskuskoulussa 1919 alkaen opettajana ja 1944–1951 taiteellisena johtajana. Ks. myös Svinhufvud 2009, 156. Tekstiilien käsitäminen taiteena ei liittynyt vain koulutuksen eriytymiseen. Jo Suomen Käsitöiden Ystävissä taideryijy oli merkinnyt modernia taiteellista ilmaisua.

Uniikkeja esineitä tuottavalla taidekäsityöllä oli oma identiteetti lähellä vapaata taidetta.¹⁵⁵ Suomessa taide on alun perin nähty myös muotoilussa tärkeänä lähtökohtana, jolloin taiteellisen laadun katsottiin kohottavan arkitavaroiden arvoa.¹⁵⁶ Tekstiilitaiteilijat profiloituivat Leena Svinhufvudin (2009) mukaan 1920-luvulta lähtien asiantuntijoiksi ja he nousivat hierarkiassa käsityöläisten ja kotiteollisuuden ammattilaisten yläpuolelle, koska alkoivat koulutuksen myötä hallita esteettisen ammattitaidon lisäksi tekniikkaa. Svinhufvudin mukaan naiset toimivat menestyksekkäästi vain tekstiilitaiteen sisällä, omilla kentillään ja omissa verkostoissaan.¹⁵⁷ Hän näkee erikoistumisen ja tekstiilitaiteen osaston perustamisen Taideteollisuuskeskuskouluun sukupuolisen eristämisen muotona. Koristetaiteilijoina naiset olivat miesten rinnalla yhteisessä koulutuksessa, kun taas tekstiilitaiteilijoina heidän valtansa rajattiin omalle osastolle.¹⁵⁸ Suomessa 1900-luvun alun taiteen miesarkkitehdit ja -taidemaalarit muistetaan myös taidetekstiilien suunnittelijoina, mutta naiset saman aikakauden tekstiilitaiteilijoina ovat jääneet vastaavan huomion ulkopuolelle.

Keskiajalla luostarilaitos ja hengelliset maallikkojärjestöt tarjosivat naisille vaihtoehdon avioliitolle ja perhe-elämälle, ja luostari antoi mahdollisuuden uskonnolliseen omistautumiseen ja opiskeluun. Nunnat toimivat luostareissa mm. taidekäsityön tekijöinä ja opettajina.¹⁵⁹ Nykyään suhtautumisessa tekstiilitaiteeseen on keskeistä luokittelun ongelma: onko tekstiilisuunnittelu taidetta, naisten käsityötä vai harrastusta. Naisten ammattilaisuutta pidetään usein puolittaisena, jolloin he ovat ikään kuin matkalla varsinaiseen ammattilaisuuteen. Jos he eivät ole riittävän lahjakkaita taiteilijoiksi, he voivat ryhtyä suunnittelijoiksi.¹⁶⁰ Sukupuoli kytkeytyi Kalhan mukaan Suomessa 1940–1950-luvuilla keskusteluun vapaan taiteen ja sovelletun taiteen rajoista, joita mo-

¹⁵⁵ Kalha 1997, 119, 200, 210, 308. Taideteollisuudessa oli poikkitaiteellisuutta: keraamikat lähenivät kuvanveistoa, ryijyitaiteilijoita verrattiin maalaustaiteeseen. 1930-luvun muotoilukeskustelu jakautui Arttu Brummerin traditionaaliseen ja Alvar Aallon funktionaaliseen suuntaukseen. Brummerille taidekäsityö edusti muotoa uudistavaa, luovaa, rohkeaa ja modernia käsityötä teollisen suunnittelun rinnalla.

¹⁵⁶ Vihma 2008, 22, 27.

¹⁵⁷ Svinhufvud 2009, 136, 140, 158–159. Svinhufvudin mukaan tekstiilit oli nähty kansatieteellisesti naisten alueena ja sen seurauksena tekstiilitaiteenkin katsottiin kuuluvan toiseuttavasti naisille.

¹⁵⁸ Svinhufvud 2009, 154–156. Ks. myös 53–54, 141 ja 27. Svinhufvud kritisoi Brummerin roolia portinvartijana tekstiilitaiteilijoiden urakehityksessä. Vastaava ilmiö on nähtävissä Bauhausissa, jossa Walter Gropius perusti ”naisten osaston”, jotta naiset eivät valtaisi kaikkia osastoja. Ks. myös Karsikas 1990, 3. Aluksi Bauhausissa oli puolet opiskelijoista naisia. Kudonnan osasto oli ainoa tuottava osasto.

¹⁵⁹ Heikkilä 2002, 109–113. Suomessa ainoa ja merkittävä luostari oli 1400-luvulla naisjohtoinen Naantalinen birgittalaisluostari. Ks. aiemmin luvussa 3 s. 19 maininta Naantalinen kirkkotekstiileistä.

¹⁶⁰ Wiberg 1996, 8, 112. Ks. myös Shiner 2001, 24.

dernismissä valvottiin hierarkkisesti. Naistaiteilijat, jotka loivat uniikkiesineitä, pysyivät taide-muotoilu-jaon ulkopuolella, mutta kritiikki oli sukupuolittunutta. Kalha huomauttaa, että modernismissä ”hankalat” tapaukset jätetään huomion ulkopuolelle ja myös naistaiteilijat uhkaavat jäädä unohduksiin.¹⁶¹ Dora Jung oli lähes ainoita suomalaisia kirkkotekstiilitaiteilijoita, joka on tunnustettu julkisuudessa.

Wibergin mukaan nyky suunnittelijan työhön kuuluu nähdä inhimilliset ongelmat, reagoida ja luoda ratkaisuja niihin sekä arvioida ratkaisujen toimivuutta ja seurauksia. Hän kaipaa taiteen uudelleen arviointia: jos taide nähdään huolenpitona ihmisistä ja ympäristöstä, se lähenee designia ja on kaukana modernismin elitismistä.¹⁶² Keskeistä hänen mukaansa on se, että muotoilu, design, käsittelee inhimillistä elämää ja tuottaa tuotteita tiettyyn kontekstiin. Suomessa suunnittelijan identiteetin kehityksen ydintä ovat taiteellisuus ja estetiikka, ja tekstiilitaiteilijalle oleellisia ovat refleksio ja yhteistyön taidot.¹⁶³ Wiberg osoittaa muotoilun taidon olevan lähellä elämäntaitoa. Ongelmaksi muodostuu edelleen liian laajojen käsitteiden keskinäinen sekaannus. Jo nimitysten tasolla olisi selvempää erottaa toisistaan tekstiilitaide vain taide-merkityksessä ja tekstiilimuotoilu koneellisen sarjatuotannon merkityksessä. Muotoilun arvo ei siitä vähenisi.

Tekstiilitaiteilijat toimivat Suomessa laajalla kentällä. He toteuttavat taideteoksia muiden visuaalisten taiteiden rinnalla, suunnittelevat ja tekevät taidekäsityön tuotteita ja toimivat teollisuuden muotoilijoina. Useimmat tekstiilitaiteilijat eivät halua olla yksinomaan joko taiteilijoita tai muotoilijoita. He liikkuvat joustavasti taiteen ja muotoilun rajojen yli. Kuulumalla eri järjestöihin he voivat kohdentaa kulloiseenkin tilanteeseen sopivan ammatti-identiteetin osatekijän: kun kyseessä on taide, he voivat ilmoittaa nimensä perässä esim. Taiteilijat O:n jäsenyyden ja toisaalta muotoilutehtävän yhteydessä Ornamon tai Texon jäsenyyden.¹⁶⁴ Heille toimeksiantojen ja tilaustöiden toteuttaminen on osa ammattitaitoa, jossa kuunnellaan asiakkaan tarpeita ja osataan suhteuttaa ne es-

¹⁶¹ Kalha 1997, 26, 237, 239, 247–249. Naiset koristelijan roolissa ja myös koristeina mm. mainoksissa.

¹⁶² Wiberg 1996, 219, 237.

¹⁶³ Wiberg 1996, 220–222.

¹⁶⁴ Suullinen tiedonanto 2.3.2010. Keskustelu Nina Nisosen ja Raija Rastaan kanssa. TEXO ry on 1956 perustettu tekstiilitaidetta edistävä ammatillinen asiantuntijajärjestö, jonka noin 360 jäsenen työkenttään kuuluvat mm. taidetekstiilit, teollinen tuotesuunnittelu ja käsiteollisesti valmistetut tuotteet. Ks. <http://www.ornamo.fi/>. Viitattu 24.8.2010. Taiteilijat O ry on vuonna 2006 perustettu järjestö, jonka tarkoituksena on edistää ja kehittää taideteollisten alojen nykytaidetta sekä vahvistaa sen asemaa taiteen monimuotoisessa kentässä. Ks. <http://artists-o.fi>. Viitattu 24.8.2010.

teettiseen tai taiteelliseen lopputulokseen. Tekstiilitaiteilija Raija Rastas on sitä mieltä, että seurakunnan asettamat toiveet ja vaatimukset eivät ole rajoittaneet kirkkotekstiilien taiteellista suunnittelua.¹⁶⁵ Kirkkotekstiilit ovat kuuluneet suomalaiseen taideteollisuus- ja muotoilukoulutukseen ja tekstiilitaiteeseen alusta saakka tärkeänä osana.

4.3 Kirkkotekstiilien tulkinta taiteen kontekstissa

Kirkkotekstiilit ovat Suomessa olleet sekä kirkkotaiteena että tekstiilitaiteena taiteen marginaalissa. Ne voidaan luokitella kirkkotaiteeksi sen perusteella, että ne ovat osa kirkkotilaan sijoitettua esteettistä esineistöä. Kirkkotekstiilit voivat olla laajemmin uskonnollisen taiteen osana henkisen sisältönsä perusteella ja myös kirkkotilan ulkopuolella rituaalikäytössä. Keskiajan taidekäsityksen mukaisesti kirkkotekstiilit kuuluivat taiteen alueelle, joka oli erottamaton käsityöstä ja teosten käyttöfunktiosta. Autonomiaestetiikan mukaan ja modernismin taidekäsityksessä samat piirteet, tekstiilitaiteen mieltäminen käsityöksi ja teoksen käyttö taiteen ulkopuolisessa yhteydessä, erottavat kirkkotekstiilit taiteesta ja liittävät ne nykyisen muotoilun alueelle. Suomessa 1900-luvun alussa, tekstiilitaiteen eriytyessä omaksi ammattialueekseen, kirkkotekstiilit kuuluivat selvästi taidetekstiileihin, lähelle vapaata taidetta. Tekstiilitaiteen käsittäminen 1900-luvulla taideteollisuuden materiaalipohjaisena alalajina ja nykyään muotoilun osana on rajannut kirkkotekstiilejä taiteen ilmiön rajamaille. Yleisesti niitä pidetään taidekäsityönä, jota ei ole laskettu varsinaisen taiteen alueelle vaan joka on sijoittunut taiteen ja muotoilun välitilaan.

Kirkkotaide Suomessa on Vähäkankaan tutkimuksen mukaan ollut taiteen marginaalissa 1900-luvun alkupuoliskolla. Vaikka kiinnostus kirkkotaidetta kohtaan on kasvanut ja sen asemaan ja tutkimukseen on kiinnitetty huomiota 1980-luvulta alkaen¹⁶⁶, nykytaiteen genret ovat samalla lisääntyneet ja yhden taiteenlajin huomioarvo väistämättä vähentynyt. 1990-luvun lopulla taidehistoriallisissa yleisteoksissa kirkkotaidetta tai kirkon esineistöä käsitellään arkkitehtuurin tai taidekäsityön yhteydessä. Kirkkotekstiilit ovatkin julkisuudessa olleet usein esillä osana arkkitehtonista kokonaistilaa tai kirkon

¹⁶⁵ Suullinen tiedonanto 6.2.2009.

¹⁶⁶ Ks. Heikkilä ja Pöykkö 1996, 11–13 sekä myöhemmin luku 5.1.

sisustusta. Näyttelyissä kirkkotekstiilejä on esitelty esim. 1987 Suomen rakenustaitteen museossa sekä 1999 ja 2006 Designmuseossa.¹⁶⁷ Moderneissa länsimaissa tekstiilitaide on ollut muuta taidetta alemmassa asemassa, ja se on kuulunut 1900-luvun taideteollisuuden kontekstissa sovellettujen taiteiden alueelle eli johonkin visuaalisten taiteiden ja käsityön väliin.¹⁶⁸ Lisäksi tekstiilitaide naisten alueena on jäänyt epämääräisesti taiteen, käsityön ja harrastuksen välimaastoon. Kirkkotekstiilien luokittelussa hallitsevana perusteena on nähtävissä tekstiilitaitteen ontologia, ei niinkään niiden piirteet kirkkotaiteena. Huonokuntoisina arvokkaat kirkkotekstiilitkin voidaan mieltää vanhoiksi kansaiksi, joita ei tarvitse säilyttää. Julkisten hankintojen kilpailutuksessa ja muotoiluun liittyvinä ne saavat tavaraluonteen. Taidemaailmassa kirkkotekstiilejä ei ole nostettu erityiseksi huomionarvoiseksi taiteen genreksi.

Myös tekstiilitaitteen sisällä kirkkotekstiilit ovat epätäsmällisessä asemassa. Käyttämällä pelkästään sanaa ”kirkkotekstiilit” voi olla ottamatta kantaa, ovatko ne tekstiilitaitteen oppialaan kuuluvina taidetta vai taidekäsityötä vai muotoiltuja myyntituotteita. Kirkkotekstiilit ovat yksinkertaisesti kirkoissa olevia tekstiilejä. Teoksessa *Kyyhky ja Karitsa, Pyhä design* Helsingin kirkoissa (2006) kirkolliset esineet esitellään muotoiluna, vaikka teoksessa käytetään myös termiä kirkkotekstiilitaide.¹⁶⁹ Käsitteiden tekstiilitaide, taidekäsityö, taideteollisuus ja muotoilu keskinäinen sekaannus vaikuttaa kirkkotekstiilien epämääräiseen asemaan. Lähtökohtaisesti näyttää siltä, että tekstiilitaide Taideteollisen korkeakoulun opetusalan luokitellaan yhä nykyään muotoiluksi riippumatta siitä, millaisia teoksia sen piirissä luodaan.¹⁷⁰ Taidemaailmassa kirkkotekstiileillä ei näytä olevan sellaista merkitystä, joka pakottaisi määrittelemään niitä selkeämmin ja nimen-

¹⁶⁷ 1987 *Ars Sacra Fennica*, 1999 Suomen Käsityön Ystävien 120-juhlavuoden näyttely, 2006 *Kyyhky ja Karitsa*, Helsingin seurakuntayhtymän 100-vuotisnäyttely. Näyttelyitä ei siis ole järjestetty taidemaailman, vaan kirkon tai muotoilumaailman toimesta.

¹⁶⁸ Ks. luku 4.2. ja Shiner 2001, 7, 243–245.

¹⁶⁹ Päikki Priha käyttää *Ars Sacra Fennica* -teoksessa 1987 termejä kirkollinen tekstiilitaide ja kirkkotekstiilitaide ja edelleen *Kyyhky ja karitsa* -teoksessa 2006 hän muutamana muun kirjoittajan ohella käyttää sanaa kirkkotekstiilitaide. Priha sai kirkkotaiteen Engel-palkinnon 2010. Perusteluissa Prihan ansiolana oli kirkkotekstiilien nostaminen arvostetuiksi taide-esineiksi. Ks. <http://evl.fi/EVLUutiset.nsf/documents/B99DBC67AD1B12B1C22576C8003ADB02?OpenDocument&lang=FI>. Viitattu 26.8.2010.

¹⁷⁰ Ks. <http://www.minedu.fi/OPM/Tiedotteet/2009/09/Valtionpalkinnot.html>. Viitattu 26.8.2010. Valtion muotoilutoimikunnan Vuoden muotoilijaksi 2009 valitun Katri Haahden palkintoperusteluissa todetaan: ”[...] on halunnut profiloitua myös kuvataiteen kentällä käyttäen kuitenkin taiteellisessa ilmaisussaan perinteisiä tekstiilitaitteen menetelmiä, materiaaleja ja tekniikoita. [...] Katri Haahden taiteilijakuva on monipuolinen. Hän on tunnettu suomalaisen ryijyn uudistajana samoin kuin innovatiivisista kirkkotekstiileistään ja taidetekstiileistään. [...]”

omaan taiteeksi. Tekstiilitaiteessa on mielenkiintoista toiseuden teema: naiset taideteollisuuden miesmestareiden varjossa ja omissa verkostoissaan toimivina, tekstiilit käsityön kotoisena eikä niin vakavasti otettavana alueena, taidekäsityö ”oikean modernismin” ulkopuolella, kirkkotekstiilit kirkkotaiteen marginaalissa.

Kirkkotekstiilit, tiettyyn kirkkotilaan suunniteltuina ja yksilöllisesti valmistettuina teoksina, vertautuvat kuvataiteeseen. Esimerkiksi alttarivaatetta voi verrata alttaritauluun, jolloin ne erottuvat toisistaan tekniikan perusteella; toinen on tekstiili, toinen maalaus. Muotoilun kontekstissa ilmenevä suunnittelun ja valmistuksen eriyttäminen ei ole riittävä perustelu kirkkotekstiilien jättämiseksi taiteen ulkopuolelle. Taidemaailmassa ei tarvitse palata keskiajalle nähdäkseen taiteilijan tekevän luonnoksen ja käsityöläisen hoitavan teoksen valmistuksen tai kisällin viimeistelevän mestarin työn. Esimerkiksi kaikki kuvanveistäjät eivät nykyään vala tai hitsaa itse veistoksiaan. Taidemaailma toimii nimenomaan liittymänä, jossa eri tekijät tuottavat taideteokset jonkinasteisessa yhteistyössä.¹⁷¹ Kirkkotekstiilien valmistus piensarjoissa voi toimia perusteluna niiden sijoittamiseksi muotoilun piiriin. Taiteenlajeista mm. grafiikka on luonteeltaan sarjatuotantoa, eikä sitä kuitenkaan sen perusteella suljeta taiteen kentän ulkopuolelle. Valmistustapa ei voi siten yksinomaan olla taiteeksi luokittelun peruste.

Vaikka kirkkotekstiilit luokiteltaisiin taidekäsityön piiriin, niiden sisältöä ei voi ajatella muuna kuin henkisenä ja ilmaisullisena. Jos taidekäsityö nähdään taiteen kaltaisena ilmiönä, joka käsittää yhtä aikaa käyttö- ja taide-merkityksen, kirkkotekstiilit voidaan määritellä taidekäsityöksi tai käsityötaiteeksi. Mikäli taidekäsityö luokitellaan pelkästään uniikeiksi käyttö- ja koriste-esineiksi, kirkkotekstiilit eivät sovi sen piiriin viestinnällisyytensä vuoksi. Jos taidekäsityön ajatellaan olevan muotoilun alalaji ja sisältävän siten ongelmanratkaisun johonkin käytännölliseen tehtävään, kirkkotekstiilit eivät silloinkaan kuulu taidekäsityöhön eivätkä muotoiluun. Vaikka esim. kasukalle asetetaan käyttövaatimuksia, sen suunnittelu ei vastaa mihinkään uuteen ongelmaan. Kirkkotekstiileihin liittyvä ongelmanratkaisu materiaalien, koon ja artefaktien tuottamisen suhteen on samanlaista kuin visuaalisissa taiteissa.¹⁷² Ricœurin ja Andreopouloksen kä-

¹⁷¹ Becker 1984, 1, 14.

¹⁷² Ks. Becker 1984, 197. Taidemaailman toimijat voivat vaikuttaa epäsuorasti taiteilijan työhön esim. standardoimalla teosten esittämiskoot tai saatavilla olevat materiaalit.

sitysten mukaisesti kaikkeen taiteeseen kuuluu käsityöllinen valmistuksen osuus. Se että kirkkotekstiilit valmistetaan uniikkina käsityönä tai taidekäsityönä, ei ole siten peruste niiden sulkemiseksi taiteen ulkopuolelle.

Kirkkotekstiilien jättämistä taiteen ulkopuolelle voi perustella käyttöyhteydellä. Autonomiaestetiikan mukainen käsitys taiteesta yksinomaan esteettisenä objektina on varsin kapea, jonka perusteella mm. arkkitehtuuri tulisi jättää taiteen ulkopuolelle. Sillä on kuitenkin vakaa ja arvostettu asema ”rakennustaiteena” ja itsenäisenä taiteen alueena. Artefaktin käyttö jossakin muussa yhteydessä kuin esteettisessä kontemplaatiossa ei riitä perusteeksi kirkkotekstiilien rajaamiseen taiteen ulkopuolelle. Käsitys taiteesta puhtaasti henkisen ilmentäjänä, konkreettisen ulkopuolella, rajaa käsityön ja taidekäsityön alempiarvoisiksi ilmiöiksi. Taiteen perimmäinen merkitys on jonkin asian ilmaisu ja kommunikaatio; se hyväksytäänkö yleisesti jokin artefakti taiteeksi, riippuu kontekstista. Vaikka kommunikaatio ja henkisyys ovat olleet taiteen luokitteluperusteita modernismissa, ne voivat toimia perusteina myös muussa yhteydessä. Taiteen merkitys kommunikaationa ei ole loogisesti riippuvainen modernismin muista taiteeksi luokittelun perusteluista, eikä henkisyyden määrittely taiteen ominaisuudeksi välttämättä ja loogisesti sulje pois konkreettisia tai fyysisiä piirteitä. Taiteeksi luokittelun perusteina voi olla sekä henkinen että fyysinen ja aistinvarainen yhtäaikaisesti. Kirkkotekstiilit toimivat esteettisenä ja uskonnollisena kommunikaationa, minkä perusteella ne voidaan luokitella taiteeksi. Samaan aikaan ne täyttävät tehtävänsä liturgisessa käytössä.

Suomalaisessa käsityö- ja tekstiilimaailmassa on tarve nousta arvostuksessa taiteen rinnalle, mistä syystä käsityön, taidekäsityön ja taiteen rajoja pyritään häivyttämään. Itsetyöskentelyn ja tekijöiden kannalta eri ilmiöiden määritelmillä ei välttämättä ole suurta merkitystä, koska sama tekijä voi sijoittua monelle eri alueelle eikä hän etukäteen aina määrittele, milloin tekee taidekäsityötä, muotoilua tai taidetta. Yleensä ottaen käsitteiden määrittelyllä on yhteiskunnallista ja institutionaalista merkitystä käsityömaailman, muotoilumaailman, taidemaailman ja viranomaismaailman sisällä.¹⁷³ Nämä maailmat ylläpitävät perinteisiä käsityksiä eri ilmiöistä ja vaikuttavat käsityöläisten ja taiteilijoiden

¹⁷³ Taidekäsityötä ja taidetta kohdellaan eri tavoin gallerioissa ja museoissa. Myös apurahojen saamisen mahdollisuus liittyy siihen tahoon, jolta niitä haetaan. Eri tekijöitä voidaan kohdella verotuksellisesti eri tavoin ja julkisten hankintojen kilpailuttamissäännöksiä tulkitaan eri tavoin taiteilijoiden ja valmistajien suhteen. Ks. Veräjänkorva 2006, 50, 67.

todellisuuteen. Kirkkotekstiilejä on esitelty Designmuseon näyttelyissä, mikä viitekehystenä suuntaa niiden nykyluokittelua muotoiluksi ja tavaramaailman lähelle. Jos visuaalisten taiteiden piiriin lasketaan kuva- ja veistostaiteen lisäksi mm. tekstiilitaide ja taidekäsityö, kirkkotekstiilitkin voivat olla tasa-arvoisena muiden genrejen kanssa osana suurempaa taiteen ryhmää. Yrityksiä muuttaa suomalaisen taidehallinnon rakenteita on jo perusteltu taiteen eri alueiden rajojen madaltumisella.¹⁷⁴

Tekstiilitaiteilijat profiloituvat nykytaiteen kentällä mm. Taiteilijat O -järjestön kautta, ja tekstiilitaide on lähentynyt sekä sisällöllisesti että toteutukseltaan kuvataidetta. Taide-, muotoilu- ja käsityömaailmoissa rajoja ylitetään 2000-luvulla yhä enemmän. Kuvataiteilijatkin käyttävät perinteisiä käsityömenetelmiä taideteosten tekemisessä. Hyvänä esimerkkinä on ROR-ryhmä, jonka näyttelyssä Kiasmassa jo vuonna 2001 esiteltiin ristipistoin ja ryijy- ja pitsinnypläystekniikoin toteutettuja taideteoksia.¹⁷⁵ Julkisuudessa huomioidaan kuvataiteilijoiden rajanylitykset käsityön alueelle, mutta tekstiilitaiteilijoiden huomioarvo on pienempi ja se jää edelleen muotoilun piiriin.

Haapala (1997) analysoi postmodernin ajan pyrkimystä rajattomuuteen, erilaisten tyylien yhdistelyyn sekä käsitteiden ja luokittelujen kyseenalaistamiseen. Syyksi siihen, miksi emme voi hyväksyä kaikkea taiteeksi, hän näkee tradition suuren voiman. Kulttuuri ja sen instituutiot perustuvat aikaan, ja mitä pitempi perinne on, sitä kestävämpi se on. Vaikka korkeataiteen ja populaaritaiteen välistä eroa ei voi perustella millään sisällöllisillä poikkeamilla, niiden välinen raja pysyy institutionaalisesti vahvistettuna.¹⁷⁶ Sama pätee taiteen ja käsityön sekä taidekäsityön ja muotoilun keskinäiseen suhteeseen. Tradition säilyminen on näkynyt vahvana myös kirkkotekstiilitaiteessa nykypäiviin asti, joten sitä voi olla vaikea mieltää omaksi taiteen genrekseen. Kristellerin mukaan modernissa kaunotaiteiden järjestelmässä, jolla olemme tottuneet ryhmittämään ikivanhoja taiteen muotoja sekä määräämään niiden keskinäisen suhteen ja paikan elämän ja kulttuurin skeemassa, oli jo 60 vuotta sitten nähtävissä alkavia hajoamisen

¹⁷⁴ Ks. OKM:n Luonnos hallituksen esitykseksi laiksi Taiteen edistämiskeskuksesta sekä eräksi siihen liittyviksi laeiksi 23.6.2010. Esitys toteutunee vain osittain.
http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/vireilla_kulttuuri/taiteenedistamiskeskus/index.html?lang=fi. Viitattu 18.10.2010.

¹⁷⁵ Osa näyttelyn teoksista valmistettiin Suomen Käsityön Ystävissä. 2009–2010 uutiskynnyksen ylitti kuvataiteilija Marko Suomi nyplätyillä pitsipeniksillä. Ks. Becker 1984, 278 taiteilija-käsityöläiset ja taiteilijat käsityön alueella.

¹⁷⁶ Haapala 1997, 155, 158, 162. Olemme itsekin rakentuneita kulttuurisen muutosvastarinnan piirissä.

merkkejä.¹⁷⁷ Kun modernismin suppea taidekäsitys vähitellen väistyy ja postmodernismissä ilmennyt relativismi laantuu, voidaan taiteen piiriin laskettaviin artefakteihin suhtautua sallivasti, kuitenkin tekemällä ero eri ilmiöiden välille.

Tutkielman taustalla olevan monikerroksisen taidekäsitteen valossa kirkkotekstiilit vastaavat inhimillisiin esteettisiin ja henkisiin perustarpeisiin omassa taiteenlajissaan. Viiden paramentin kokonaisuus muodostaa taideviestin, joka toteutuu uskon ja kirkkotilan kontekstissa. Daviesin mukainen sekä-että-ajattelu näkyy inhimillisten ja yhteisöllisten osatekijöiden nivoutumisena kulttuuriseen taidetraditioon ja esteettiseen ilmiösuureen. Kirkkotekstiilien ontologiaan kirkkotaiteen kontekstissa kuuluu kirkon visuaalisen kokonaisuuden osana toimiminen sekä uskonnollisen sisällön ja symboliikan ilmaiseminen. Tekstiilitaiteen kontekstiin liittyvät niiden valmistusmateriaalit ja -menetelmät kuvallisen esittämisen tapana tai tekniikkana. Analyysin perusteella kirkkotekstiilit ovat taidetta – kirkkotaidetta, uskonnollista taidetta ja tekstiilitaidetta – vaikka ne olisivat edelleen koko taidemaailman marginaalissa. 2000-luvulla nähtävissä olevan käsityön, taidekäsitteen, taiteen ja muotoilun yhdentymiskehityksen ja taiteen käsitteen laajentumisen valossa ei ole syytä rajata niitä taiteen kentän ulkopuolelle.

5 Kirkkotekstiilit uskonnollisessa kontekstissa

5.1 Kuvan teologia, taide instituution määrittelemässä tehtävässä

Kuvan teologia tai kuvateologia on käsite, jonka kautta pohditaan kirkkotaidetta ja kirkollisen kuvan suhdetta teologiaan. Keskustelussa luterilaisesta kuvateologiasta käsitellään yleisesti kuvan ja aiheen merkitystä. Pohdintaan liittyvät kysymykset kirkkotaiteen ontologiasta ja siitä, eroaako se muusta taiteesta. Käytännön kysymyksiä kuvateologia sisältää seurakunnissa käytävät keskustelut hyväksyttävistä kuva-aiheista, kuvien sopivuudesta kirkkotilaan ja seurakuntalaisten päätösvallasta. Osittain käsityksiä perustellaan teologisesti ja osittain taiteen näkökulmasta. Tärkeitä luterilaisia opillisia

¹⁷⁷ Kristeller 1992, 63–64.

perusteluja kuvien esittämiseen ovat Vanhan Testamentin kuvakielto ja sen suhde Uuden Testamentin inkarnaatio-oppiin sekä Lutherin kuvakäsitykset. Keskeinen teologis-taiteellinen keskustelu käydään taiteen autonomian ja funktionaalisuuden suhteesta. Seuraavaksi valotan kuvan teologiaa yleisesti ja teologien näkemyksiä kirkkotaiteesta.

Keskiajalla teologiset uudistukset vaikuttivat kirkon kuvaohjelmaan, kulttiesineiden aiheisiin ja niiden sijoitteluun kirkossa. Myöhäiskeskiajalla ehtoollisen kultin kehittymisen myötä katolisessa kirkossa nousi keskeiseksi aiheeksi kärsivä, inhimillinen Kristus. Lisäksi kanonisoiitiin uusia pyhimyksiä, ja Madonna ja kirkkojen paikalliset pyhimykset olivat yleisiä veistosten aiheita.¹⁷⁸ Uskonpuhdistuksen myötä pyhimyksille rakennetut kirkon sivualttarit poistettiin, ja jumalanpalvelus keskitettiin alttarille ja saarnatuoliin. Messukasukat, kalkkiliinat ja alttarivaatteet säilyivät luterilaisessa liturgiassa. Suomessa herätysliikkeet 1800–1900-luvuilla ja funktionalismi 1900-luvun puolivälissä muokkasivat kirkon kuvalinjaa; syynä visuaalisen taiteen niukkuuteen oli siis sekä teologia että tietty taidekäsitys.¹⁷⁹ 1920-luvulla kirkkotilan jäsentämisestä oli teologien piirissä kaksi eri linjaa: toinen korosti kirkkoa seurakunnan juhlahuoneena ja jumalanpalvelukselle pyhitettynä tilana, toinen seurakunnan kotina ja jumalanpalveluksen ohella käytännöllisessä tehtävässä.¹⁸⁰ 1900-luvun lopulla jumalanpalvelusuudistuksen myötä kirkkotilassa on tehty muutoksia, joita on perusteltu teologisilla painotuksilla. Lähtökohtana messun uudistamisessa on ollut liturgian keskeinen asema ja seurakunnan aktiivinen osallistuminen jumalanpalvelukseen. Papin kasvojen suunta seurakuntaan päin, versus populum, korostaa jumalanpalveluksen yhteisöllisyyttä.¹⁸¹

1920-luvulla suomalaisessa kirkkoinstituutiossa oli muutamia taiteesta kiinnostuneita teologeja, joista piispa Sormunen¹⁸² määritteli taiteen käsitteitä. Teologeille kirkkotaide ilmeni väljänä yleiskäsitteenä, joka merkitsi kirkkorakennukseen, kirkkotilaan ja erityisesti jumalanpalveluksen viettoon liittyvää taidetta. Sen piiriin luettiin kirkkomusiikki, kirkkorakennustaide ja kirkkojen taiteellinen sisustaminen eli maalaustaide, ku-

¹⁷⁸ Reinikainen 1998, 156–158.

¹⁷⁹ Ks. luku 3.2.

¹⁸⁰ Vähäkangas 1996, 124, 141–142. Ks. myös Mattila 2008, 250, 256. Jälkimmäisessä on korostettu kirkon erilaisia ja muunneltavia arkkitehtonisia tilaratkaisuja seurakuntasalien ja erityistilojen suhteen.

¹⁸¹ Mattila 2008, 251.

¹⁸² Priha 1991, 67–68. Piispa Eino Sormunen oli Kristillisen Taideseuran aktiivijäsen 1920-luvulla ja vaikutti erityisesti kirkkotekstiilien saamiseksi seurakuntiin. Hän kirjoitti tekstin Suomen Käsitöiden ohjekirjaan paramentiikasta 1925.

vanveisto ja paramentiikka. Sormuselle kirkollinen taide merkitsi lopulta taidetta, jolta ”kirkon määräysvalta oli riistänyt itsenäisyyden ja kangistanut sen kaavoihin”. Uskonnollinen taide oli ”uskonnollisuuden elähdyttämää” taidetta, joka havainnollisti tunteen ilmaisua mutta jossa keskeistä ei ollut vain uskonnollinen aihe.¹⁸³ Kirkon piirissä taidekeskustelu oli marginaalista ja suhtautuminen taiteeseen kaksijakoista. Osalla teologeista oli taustalla käsitys protestanttisuuden kulttuurielämälle antamasta vapaudesta, jota kirkon ulkonainen holhous ei saanut rajoittaa. Samalla korostettiin taiteen ja uskonnon välistä yhteyttä hengen liittolaisina. Osa teologeista näki kulttuurin vaarantavan ja turmelevan teologian ja vapaan taiteen murentavan kristillisiä arvoja. Taidemaailman kritiikki suuntautui juuri tällaisia näkemyksiä vastaan. Varsinaista kirkkotaiteen ohjelmaa kirkossa ei 1920–30-luvuilla muodostunut, mutta kirkkotaiteessa ”taidetta” pidettiin häiritsevänä tekijänä. Alttaritaulu liturgisena kuvana oli hyväksyttävämpi vaihtoehto.¹⁸⁴ Kirkkotekstiileissäkin teologia alkoi jälleen painottua estetiikan sijaan. Teologinen keskustelu on vuosien varrella ollut nähtävissä kirkkotekstiilien suunnittelun ja käytön ohjeistuksessa sekä kirkkokäsikirjojen teksteissä.¹⁸⁵

Suomalaisessa luterilaisessa kirkkoinstituutiosta taide on vuosituhannen vaihteessa nostettu esiin sekä teologien keskusteluissa että julkisessa toiminnassa. 1990-luvun puolivälissä pidettiin kaksi kirkollisen taiteen symposiumia, joista toinen oli kansainvälinen.¹⁸⁶ Kirkko instituutiona on kiinnittänyt huomiota sanan rinnalla julistuksen visualisointiin. Kirkon kuvataidepalkintoa alettiin jakaa 1985. Vuodesta 1992 lähtien se muuttui kirkon kulttuuripalkinnoksi, joka jaetaan vuosittain kristillisen sanoman kannalta merkityksellisestä luovasta tai esittävästä taiteellisesta toiminnasta tai kulttuuriteosta. 2000-luvulla Kirkkohallitus on julkaissut useita kirkon kulttuuriperintöä käsitteleviä kirjoja. Kulttuuriperintö on saanut uudenlaista huolenpitoa neuvottelukunnan toiminnassa ja mm. esineistön luettelointi- ja konservointiohjeissa seurakunnille.¹⁸⁷ Kirkkohallitus ohjeistaa nykyään seurakuntia myös julkisissa hankinnoissa. Mitään yhtenäistä käytäntöä ei kuitenkaan ole, eikä kirkkotaidetta myöskään huomioida erikseen

¹⁸³ Vähäkangas 1996, 123. Kirkkotaiteen määritelmä piispa Lehtosen 1929.

¹⁸⁴ Vähäkangas 1996, 123, 149–150.

¹⁸⁵ Ks. Ryökäs 2002, 18–27, väitöskirjan luku 1.2. Kirkkotekstiilien tulkinnan muuttuminen.

¹⁸⁶ Symposiumeista on painettu julkaisut *Ars Ecclesiastica* 1996 ja *Kuvan teologia* 1997.

¹⁸⁷ Ks. Kirkkohallituksen internetsivut <http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/sp?open&cid=etusivu>. Viitattu 7.9.2010. Palkinnoista Uutiset-sivuilla. Julkaisuja on mm. Kirkko kulttuurin kantajana 2000. Ohjeistuksesta esim. yleiskirjeet 24/2008. Kulttuuriperinnön neuvottelukunta on toiminut 1.1.2009 alkaen ja se on korvannut aiemmat museo-, hautausmaa- ja rakennusasian neuvottelukunnat.

hankintaohjeistuksessa.¹⁸⁸ Kirkkotekstiilien tilaajana seurakunnan päättäjät toimivat taiteilijalle tehtävänantajina. Kirkkoherrasta tilaustyön keskeisenä auktoriteettina riippuu paljon se, miten vapaat kädet taiteilija saa. On tapauksia, joissa kirkkoherra tai taide toimikunta on antanut jopa selkeät kuviot tai symbolit, joita taiteilijan tulee kirkkotekstiileissään käyttää. Toisaalta on tapauksia, joissa seurakunta on esittänyt toiveita mutta jättänyt taiteilijan harkintaan, kuinka tarkasti hän niitä seuraa. Teologia ohjaa käytännössä suhtautumista taiteen hankkimiseen ja sen reunaehtojen määrittelyyn.¹⁸⁹

Suomalaisen evankelis-luterilaisen kirkon teologeilla on edelleen nähtävissä erilaisia painotuksia ja tulkintoja kuvan teologiasta, joista muutamia esittelen seuraavaksi. Osassa näkemyksistä määritellään teologia, sielun pelastuksen etsiminen, kirkollisen taiteen olennaiseksi tekijäksi. Taide ei voi tällöin olla tasa-arvoinen teologian kanssa, saati itsenäinen, vaan aina sanomalle alisteinen. Kuva toimii uskon palvelijana. Tauno Sarantolan (1997) näkemyksen mukaan teologinen sisältö määrittää kuvaa kirkossa: ”Kuva-teologia on teologiaa kuvan edessä.” Se siis ei ole estetiikkaa vaan taiteen keinoin ilmaistua uskoa, joka konkretisoituu yhteisessä jumalanpalveluksessa ja yksityisessä harjoitusharjoituksessa.¹⁹⁰ Sarantolan mukaan raamatulliset aiheet ovat ristiriidattomia ja siksi parempia kirkolliseksi kuvaksi kuin abstrakti taide, joka hänen mielestään ”ei-kuvallisena spiritualismina” on vastakkainen luterilaiselle kuvateologialle. Taiteen autonomiassa Sarantola on nähnyt taiteilijan pyrkimyksen päästä eroon perinteestä, rituaaleista ja tilaajista, kun taas kuvan teologia vaatii taiteilijalta seurakunnan kohtaamista palvelutehtävässä.¹⁹¹ Taiteilijan myönteinenkin asenne ei riitä opillisesti oikeanlaisen lopputuloksen saavuttamiseksi, jos teologi käsitetään ainoana sisällön auktoriteettina.

Jouko Martikainen (1996) lähestyy estetiikkaa kristillisen uskon perusteiden kautta. Jumalan kaikkivaltiutta, pahan radikaaliutta, Pyhää Kolminaisuutta ja meditatiivista Raamatun teksteihin sitoutumista yhdistää usko, joka yksin on Jumalan oikeutus. Jumala on luonut kauneuden, jota kaikella luodulla on tehtävänä kantaa. Kauneus on aina liitetty Jumalan ylistykseen ja se, kuten kaikki muukin, määritellään Pyhän Kolminai-

¹⁸⁸ Ks. Kirkkohallituksen internetsivut <http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/sp2?open&cid=Content28C325>. Viitattu 7.9.2010. Yleiskirje 28/2007. ”Jokaisessa seurakunnassa mietitään omat tavat hoitaa hankinnat.”

¹⁸⁹ Vrt. Malmisalo 2008, 136–137.

¹⁹⁰ Sarantola 1997, 132–133.

¹⁹¹ Sarantola 1997, 134–136. Seurakunta valitsee, mitä taidetta se hyväksyy.

suuden kautta. Martikainen erottaa kauneuden pseudo-kauneudesta, joka on radikaalin pahuuden ilmentymä. Pseudo-kauneus haluaa olla itsessään kauneus, jota ihailaan ja palvotaan. Taiteen kauneudessa on tämän takia aina läsnä pahuuden radikaalius.¹⁹² Näin hän samalla määrittelee autonomisen, *l'art pour l'art* -taidekäsityksen vastakkaiseksi kristilliselle taiteelle. Vasta usko antaa mahdollisuuden sille, että aito kauneus voidaan löytää ja paljastaa pseudo-kauneuden alta. Martikainen sanoo modernin taide-teoksen kuitenkin olevan aina riippumaton subjekti, jonka kanssa voi keskustella sen omilla käsitteillä. Taiteen tulkinnan mahdollistaa sama vuorovaikutteinen tila, jota on toteutettu Raamatun älyllisessä tutkimisessä (eksegeesissä).¹⁹³ Martikainen soveltaa kristillistä uskonkäsitystä suoraan taiteeseen, ja kristillinen taide on hänelle vain yksi uskon ilmentymismuoto. Taide yleensä ottaen tai ainakin osa taiteesta edustaa radikaalia pahaa, joka täytyy osata erottaa Jumalan luomasta todellisesta kauneudesta. Tämän ajattelutavan mukaan vain teologit uskon auktoriteetteina pystyvät määrittelemään kirkkoon soveliaan taiteen, kirkkotekstiilit sen mukana.

Toista ääripäätä edustaa saksalaisen teologin, Horst Schwebelin näkemys, jota on Suomessa esitellyt Arto Kuorikoski. Schwebel (2008) huomauttaa, että Raamatun kuvakielen on tutkimuksissa todettu koskevan vain kulttikuvia, joten sillä ei ole nykytaiteen aikana kirkollista merkitystä. Nykyinen keskustelu taiteesta kirkossa keskittyykin hänen mukaansa taiteen autonomiaan.¹⁹⁴ Schwebelin voi olettaa puhuvan uskonnollisesta taiteesta, joka ei ole kirkkotilaan pysyvästi sijoitettua, koska alttaritaulut ja kirkkotekstiilit toimivat kulttikuvina. Schwebelin mukaan moderni taide ei voi toimia kristillisen sanoman kuvittajana; kysymys on sellaisen kuvaamisesta, jota ei voi sanoin korvata. Taidetta ei enää ole voitu pitää teologian palvelijana eikä alistaa julistuksen käyttöfunktion, joten teologian on täytynyt määritellä sen rooli kirkossa uudella tavalla. Schwebel erottaa saarnan kaltaisen, päämäärään tähtäävän kuvan ja taideteoksen toisistaan. Taideteos on hänelle kaikista funktioista riisuttu kuva, jolla on itsenäinen taiteellinen arvo.¹⁹⁵ Kirkkotaide ymmärrettynä liturgian yhteyteen, ja siten myös kirkkotekstiilitaide, ei edusta hänelle ”oikeaa” taidetta. Schwebelin (1996) näkemys kuitenkin on, että minkä tahansa taideteoksen tulkitseminen uskonnolliseksi tekee vääryyttä teokselle ja

¹⁹² Martikainen 1996, 265–266.

¹⁹³ Martikainen 1996, 267–268.

¹⁹⁴ Schwebel 2008, 181.

¹⁹⁵ Schwebel 2008, 187–188.

manipuloi tulkintaa katsojan omien visioiden suuntaan.¹⁹⁶ Myös Hannu Konola (1997) korostaa taiteen omalakisuuutta. Hänen mukaansa keskiaikaisen propagandistisen ja pedagogisen sakraalitaiteen vahva asema ei enää nykyään ole mahdollinen. Teologia ei saa olla kahle, kuten se on ollut menneinä vuosikymmeninä vaatimuksillaan naturalistisesta kirkkotaiteesta, vaan sen täytyisi olla ”kirkkotaiteen kulmakivi”.¹⁹⁷

Teologit Juha Malmisalo ja Horst Schwebel (2008) rajaavat selkeästi kirkollisen taiteen ulkopuolelle muotoilun ja käsityön. Malmisalo käsittää kirkkotaiteen laajasti harrastelijoiden ja ammattilaisten tekemäksi taiteellis-kuvalliseksi tuotannoksi kirkkointeriö-reihin, mutta lukee pois paramentit, taidekäsityöt, käyttöesineet sekä rakenteiden detaljit ja yleisvärityksen.¹⁹⁸ Schwebel ilmaisee asian seuraavasti: ”Mikäli tilaan halutaan evankeliumin levittämisen vuoksi raamatuntapahtuman kuvitus, sarjakuva, posterit tai kirkkotekstiili, on kyseessä funktionaalinen kuva, ei taideteos.”¹⁹⁹ Schwebelin taidekäsitys on puhtaan modernistinen ja korostaa autonomiaestetiikkaa, mikä sulkee taiteen ulkopuolelle kaikki sellaiset kuvat, joilla on jokin funktio. Tekstissään hän käsittelee taiteena lähinnä kuvataidetta.

Käytännöllisen teologian professori Heikki Kotilan (2008) lähtökohta kuvan teologian suomalaisessa keskustelussa on liturgia. Hänen mukaansa käsitettä ”seurakunnan uskonnontaju”²⁰⁰ on käytetty merkitsemään Lutherin kuvateologiaa, jossa kuva nähdään sanan rinnalla ilmoituksen muotona. Uuden Testamentin inkarnaatio-oppi muuttaa Vanhan Testamentin kuvakieltoa siten, että Jumala suostuu Kristuksen ihmiseksi tulemisen kautta ihmisen todellisuuteen ja kuvattavaksi. Kotilan mukaan liturgia on keskeinen kirkon julistuksessa ja Jumalan edessä olemisessa. Siinä on kysymys kirkon aidosta olemistavasta, joka on ensisijaista teologiaan nähden. Kotila asettaa analogisesti myös kuvan ensisijaiseksi ja liturgisen kokonaisuuden yhteyteen, jota kuvateologia voi reflektoida.²⁰¹ Kotilalla on siten toinen näkökulma kuin Schwebelillä: taiteen autonomia ei ole keskeinen taiteen ja teologian suhteessa, tosin ei suoraan teologiakaan vaan liturgia.

¹⁹⁶ Schwebel 1996, 49.

¹⁹⁷ Konola 1997, 149–150. Konola on sekä teologi että lasimaalaustaiteilija.

¹⁹⁸ Malmisalo 2008, 135–136.

¹⁹⁹ Schwebel 2008, 188.

²⁰⁰ Kotila 2008, 217. Käsite on teologi Jouko Martikaisen 1987 *Ars Sacra Fennica* -teoksessa esittämä ja sitä on pohtinut myös Vähäkangas ja Sarantola *Kuvan teologia* -teoksessa 1997.

²⁰¹ Kotila 2008, 218–220.

Kotilan mukaan kirkko toimii vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, jolloin kontekstuaalisuus kuuluu myös jumalanpalvelukseen. Hän vertaa taideteosta saarnaan; se on liturgiassa osa kuulijan kokemusmaailmaa. Kristillisen kuvan kolmas riita Bysantin ja uskonpuhdistuksen jälkeen käydään Kotilankin mukaan modernismissa.²⁰² Kirkkotila on visuaalinen kokonaisuus, jonka kokemisessa ainoa merkittävä seikka ei ole opillinen oikeellisuus. Liturgiassa korostuu Jumala-yhteys myös visuaalisesti. Taiteen ja uskon välillä on rajanveto-ongelmia: onko kirkkotaiteen tekijänä taiteilija vai teologi; mitkä ovat ne rajat, joiden sisällä sekä taide että usko voivat toteutua?

Riikka Ryökäs (2002) määrittelee kirkkoteksteille kolme tehtävää: esteettisen, kirkkoa kaunistavan tehtävän; sakraalin tehtävän, jossa tekstiilit ilmentävät uskonnollista arvokkuutta ja pyhää luonnetta sekä doksologisen eli ylistävän tehtävän, joka ilmentää Jumalan kunniaa. Hänen mukaansa ensimmäisellä tasolla viestiä tulkitaan yleistiedon ja uskonnollisen kielen suppean hallinnan varassa. Toisella tasolla tarvitaan imaginatiivista herkkyyttä, tietoa kristillisen uskon sisällöstä symboliikan kautta sekä laajaa, todistuksena toimivaa uskonnollista tietoa. Kolmannella tasolla tarvitaan tietoa kuvatyypin keskiaikaisesta lukutavasta ja traditiosta sekä täydellistä uskonnollisen kielen hallintaa. Jos kirkkovieraalla ei ole kristillisen symboliikan ja kuvatradition ymmärrystä, kokemus teksteistä voi olla pelkästään esteettinen, mutta syvimmin Ryökkään mukaan tekstiilien viesti avautuu niille, jotka tuntevat kirkon keskiajalta periytyvän kuvallisen ilmaisen. Tällöin kysymyksessä on sekä esteettinen että uskonnollinen kokemus.²⁰³ Ryökkään malli antaa tilaa sekä esteettisen että teologisen huomioon ottamiselle. On kysymys samankaltaisesta ajattelusta kuin Daviesillä, jolloin yleinen ja jonkinasteinen taiteen vastaanottaminen on mahdollista ilman kontekstin täydellistä ymmärtämistä. Kirkkotila itsessään suuntaa tulkintaa, joten kirkkoteksteissä tunnustetaan uskonnollinen ulottuvuus, mikä on ymmärtämisen vähimmäisvaatimus. Puhtaasti esteettinen tulkinta ei liene mahdollista kirkkokontekstissa. Kotilankin ajatus kirkon kauneudesta rukouksena sisältää uskon ulottuvuuden.

²⁰² Kotila 2008, 220, 222, 224. ”Kirkon kaunistaminen jo itse on rukousta.”

²⁰³ Ryökäs 2002, 246–247. Ks. s. 113. Kirkkotekstiilien tulkinnan kommunikaatiomallin taustalla ovat Augustinuksen kolmiportaisen näkemisen askelmat ja Lutherin kuvateologia.

Mikä tahansa kuva ei voi toimia uskonnollisena viestinä. Toisaalta tiukka teologinen oppi taiteen lähtökohtana luo ahtaan liikkumavaran, jolloin taiteilijalle tai kirkkotekstiilien suunnittelijalle ei jää tilaa omaan kristilliseen tulkintaan. Auktoriteetti, jota kirkkoherra teologisena asiantuntijana ja seurakunnan esimiehenä edustaa, voi määrätä tekstiilien aiheen, värit ja kuviot, jolloin on todella kysymys Sanan kuvittamisesta. Teologisen funktion ohella on kuitenkin mahdollista jättää taiteilijalle tilaa omaan tulkintaan, jolloin voidaan löytää uskonnon ja taiteen yhteinen alue. Taiteilijan tulisi tällöin olla jotenkin perehtynyt uskonnolliseen kieleen voidakseen muodostaa oman näkemyksen. Andreopouloksen käsitys on, että uskonnollinen taiteilija voi yhdistää uskon ja taiteen, kun hän on tietoinen traditiosta ja työskentelee sen huomioiden. Uskonnollinen taide ei ole loppunut keskiaikaan, vaikka esittämisen tyyli ja pyhän ymmärtäminen ovat vuosisatojen kuluessa muuttuneet.²⁰⁴ Keskiaikaan ei ole paluuta, mutta kirkkotekstiilitaiteilija voi työskennellä kokonaistaideteoksen puolesta sekä teologian että esteettisen kirkkotilan ja arkkitehtuurin huomioiden.

5.2 Pyhän uskonnollinen ja visuaalinen symbolitaso

Kirkon kontekstissa uudet rakennukset ja taideteokset yleensä vihitään. Kirkkotekstiilien valmistuttua pidetään usein juhlahumalanpalvelus, jossa tekstiilit otetaan käyttöön ja siunataan seurakunnan läsnä ollessa (ks. kuva 4, liite 2). Luterilaisessa kirkossa esineistö ja kirkkotila eivät ole kuitenkaan sinänsä pyhiä, vaikka ne ovatkin käyttöönsä pyhitettyjä. Pyhyiden ulottuvuus kuuluu kuitenkin olennaisena osana uskonnolliseen taiteeseen, rituaaleihin ja kulttiin. Tavallaan Dissanayake puhuu erityiseksi tekemisen termillään pyhydestä, erotuksena arkisesta toiminnan tasosta. Pyhä käsitteenä liittyy ainutlaatuihin kunnioitettavaan voimaan, joka ohjaa ajattelemaan arvoja ja moraalialueita. Kuvaan seuraavaksi eri tutkijoiden käsityksiä pyhydestä.

Mircea Eliadelle (2003/1957) pyhä on näkökulma, ei ominaisuus. Pyhyys liittyy ihmisenä olemiseen, joka on hänelle pyrkimystä tai taipumusta antaa tapahtumille merkityksiä. Merkitys syntyy ihmisen toiminnan kautta; pyhä on muistamisen arvoista ja sitä

²⁰⁴ Andreopoulos 2006, 135, 149.

siirretään seuraavalle sukupolvelle. Jos merkityksiä ei enää etsitä, elämä muuttuu profaaniksi, joka on unohtamista ja katkos muistamisessa, vaikka se on välttämätöntä, jotta pyhä tulee näkyviin.²⁰⁵ Eliaden mukaan varhaiskantaisissa yhteisöissä oli halu elää lähellä pyhää, joka oli perimmäistä voimaa ja todellisuutta. Pyhyys on siihen uskovalle täyttä totta, ja pyhä valheellisen maallisen vastakohtana merkitsee todellista. Eliadelle pyhä ja profaani tarkoittavat kahta eri tapaa olla maailmassa.²⁰⁶ Kun pyhä, maailma ja todellisuus mielletään ihmisestä riippumattomaksi järjestykseksi ja ajatellaan ontologisen pyhän ja kosmoksen rytmin mukaan elämisen tuovan ihmiselle hyvän ja oikean elämän²⁰⁷, uskovalle perimmäinen ja oikea elämänasenne on pyhän ja elämän kunnioitus. Ricœur sanoo häpeän tunteen olevan suhteessa pyhään, synti on oikealta tieltä poikkeamista ja Jumalan eteen joutumista. Pyhän merkitys on siten eskatologinen, eikä sitä voi muuntaa tiedoksi.²⁰⁸ Uskovan todellisuudessa olennaista on ihmistä suurempi voima, joka merkitsee inhimillisen mittakaavan säilyttämistä ja suurempaan kokonaisuuteen kuulumista. Ihmisen ei tarvitse olla Jumala; vastaus perustarpeeseen eksistentiaaliseen turvasta löytyy itseä suuremmasta.

Uskonnollisilla kokemuksilla ja uskonnollisen elämän ilmaisumuodoilla on eroja, jotka riippuvat yhteisöjen taloudellisista, kulttuurisista ja sosiaalisista eroista. Kaikissa uskonnoissa eletään kuitenkin pyhässä maailmassa, kosmoksessa.²⁰⁹ Pyhä puhuu ihmiselle eri tavoin ja transsendenttinen on läsnä symbolien kautta. Eliadelle hierofania, pyhän näyttäytyminen, on salatun tapahtuman ilmenemistä mm. esineissä, rakennuksissa, kosmoksen järjestyksessä, luonnossa, pyhässä ajassa, myyteissä ja siirtymäriiteissä. Silti pyhä kivi pysyy paradoksaalisesti kivenä, vaikka sen kautta ilmestyy salattu voima. Uskonnolliselle ihmiselle tila ei ole kaikkialla samanlainen; pyhä tila on vahva ja merkityksellinen, epäpyhältä puuttuu rakenne.²¹⁰ Pyhään tilaan astuminen vaatii todellisuuden tulkinnan muutosta.²¹¹ Graham Howesin (2007) mukaan pyhän paikan voima ilmenee sen kyvyssä vastaanottaa ja heijastaa useita uskonnollisia tulkintoja. Kirkko toimii pyhänä suojana, jossa jokainen voi löytää merkityksen ja astua omaa näkökulmaansa

²⁰⁵ Eliade 2003, 20, 111, 123, 188.

²⁰⁶ Eliade 2003, 35, 37, 222.

²⁰⁷ Eliade 2003, 50, 86–87.

²⁰⁸ Ricœur 2004, 288–289, 328, 423.

²⁰⁹ Eliade 2003, 39–40, 85.

²¹⁰ Eliade 2003, 33–34, 43, 79.

²¹¹ Ks. Wikström 2004, 77.

laajempaan perspektiiviin, maallisten, tavanomaisten, fyysisten ja ajallisten rajoitusten ulkopuolelle.²¹² Kirkkotekstiilit ovat yksi pyhän symbolinen ilmenemistapa, joka voidaan uskonnollisen asenteen kautta tulkita monella tavalla. Monitulkintaisuus on pyhän subjektiivisessa kokemisessa tärkeää Jumala-yhteyden ”omaksi tekemisessä”.

Myös Ricœurin (2004) mukaan ihmisen ja pyhän välinen side ilmenee symboleina, joiden luonne on kosmokseen sidottua. Symbolit ylittävät kokemuksen raja-aidat. Koska symbolin voima ei siirry täysin sanotun tasolle, se ilmentää voimaansa myös kuvissa tai esineissä.²¹³ Ei-verbaaliset pyhyiden ilmaisut, kuten riitit, värit ja äänet, ovatkin tärkeitä juuri siksi, että pyhyttä ei voi täysin sanallistaa.²¹⁴ Ricœurin näkemyksessä symbolin ei-semanttinen ulottuvuus on pysyvä, universumin rakenteeseen sidottu kokonaisuus, joka ilmentää maailmassa olemisen tapaa. Symbolin merkityksen logiikassa esim. taivaalliselle ja jumalalliselle on vastineina läheisesti maailmassa havaittavissa olevat pyhän elämän symbolit, maaperän tai äidillisen kohdun hedelmällisyys.²¹⁵ Kirkkotekstiilit itsessään ovat symboli. Niiden sisältämä symboliikka on pyhyiden sanoman kannalta merkityksellistä, vaikka symbolikuviointi ei ole välttämätöntä. Pyhyiden ilmaisemiseksi riittää myös pelkkä väri.

Ronald Hepburnin (2001) mukaan pyhä voidaan puristaa esteettiseen käyttöön, mutta se ei voi supistua esteettisen kontekstin sallimaan suppeampaan merkitykseen, ja siksi se palautuu takaisin alkuperäiseen uskonnolliseen yhteyteensä. Pyhä ei ole siten kokonaan estetisoitavissa vaan jotkin sen ominaisuudet pysyvät syvästi ja perimmäisesti moraalisisina. Voimakkaimmin estetiikan ja moraalin suhde näkyy taiteessa merkityksellisen moraalisen vision esteettisenä ilmaisuna.²¹⁶ Kirkkotekstiileissäkin pyhä sisältö ja elämän kunnioitus voi näin kohdata esteettisyyden ja muodostaa erityisen kombinaation, joka toteutuu liturgiassa. Taiteessa ja uskonnossa on mahdollista mielikuvituksen välittämänä ylittää käsitteellinen maailma. Hepburnin mukaan perinteisessä kristillisyydessä ajatellaan mielikuvituksen antavan osittaisen mutta luotettavan kuvan todellisuudesta ja totuudesta. Jumalan ainoa keino puhutella ihmistä on kuvien, symbolien ja

²¹² Howes 2007, 76. Ks. myös Eliade 2003, 230.

²¹³ Ricœur 2000, 104–105.

²¹⁴ Ks. Wikström 2004, 45.

²¹⁵ Ricœur 2000, 105–106.

²¹⁶ Hepburn 2001, 59, 105, 127.

myyttien kautta, joista voimme saada epäsuoraa tietoa Hänestä ja pelastuksesta.²¹⁷ Pyhyden ilmaisu taiteen keinoin kirkkotekstiileissä on tässä valossa itsestään selvää.

Andreopouloksen (2006) mukaan ikonilla on pyhä tehtävä. Ikonin tyyli on yhteydessä sisältöön ja se vastaa tiettyyn tehtävään, eikä estetiikka ole tällöin makukysymys. Ikonin ääressä mietiskely on verrattavissa liturgiaan. Ikoni visuaalisena kommunikaationa on toiminut julistuksena ja tähdännyt uskonnolliseen kokemukseen.²¹⁸ Ikonia on pidetty Andreopouloksen mukaan ennen Bysantin kuvariitaa Jumalan peilinä, jonka tehtävä oli pitää auki kanava jumalalliseen. Ikonin peilin eteen asettuminen merkitsee Jumalan katseen alle asettumista, Jumalan tutkimattomuuden tutkimista ja samalla itsensä tutkimista.²¹⁹ Ikoni on mietiskelyssä ikään kuin kokonaisuuden tavoittelemista, rationaalisen ja emotionaalisen, itsen ja kosmoksen yhteen saattamista, pyhän yhteyden kokemista. Miksi kirkkotekstiilit ja länsimainen kirkkotaide yleensä eivät voisi ikonin tehtävän tavoin toimia mietiskelyn kanavana, mutta esteettisesti vapaammin ilmaistuna?

Hepburnin mukaan pyhän käsite on olennainen uskonnon kontekstissa, mutta on myös pyhän käsityksiä, jotka eivät perustu uskonnolliseen traditioon. Pyhä on loogisesti riippumaton jumalallisen käsitteestä, vaikka se on peräisin uskonnollisesta kielestä ja kokemuksesta.²²⁰ Myös Owe Wikström (2004) erottaa tuonpuoleisen kanssa yhteydessä olevan uskonnollisen pyhän ja profaanin pyhän toisistaan. Profaani pyhä koetaan jonkin tärkeän asian loukkaamattomuutena ja voimantäyteisyytenä. Pyhä voi ilmetä objektiivisesti ja ulkonaisesti esim. kirkkotilassa tai subjektiivisesti ja sisäisesti kokemuksessa. Pyhän kaksijakoisuus näkyy myös sen kauhistuttavassa (Jumalan) suuruudessa ja houkuttelevassa (ihmisen) kaipuussa itseään suurempaan merkitysyhteyteen.²²¹ Välineiksi ja välittäjäksi tarvitaan riittejä ja symboleja, joiden avulla voi jäsentää ja käsitellä eksistentiaalisia arvojen ja pyhyden kysymyksiä.²²² Niin uskonnollisen kuin maallisenkin pyhän etsiminen johdattaa ihmistä taiteen ääreen. Kirkko tarjoaa paikan, jossa

²¹⁷ Hepburn 2001, 79, 82, 87.

²¹⁸ Andreopoulos 2006, 18, 21.

²¹⁹ Andreopoulos 2006, 32. Vrt. Ricœur 2004, 422. Myytti pyhän ja ihmisen välisen siteen symbolina, joka toimii tietoisuuden välineenä.

²²⁰ Hepburn 2001, 114, 116.

²²¹ Wikström 2004, 45–46, 61–62.

²²² Wikström 2004, 49, 69, 184.

on mahdollista kokea pyhyttä ja arvokkuutta riippumatta henkilökohtaisen uskon laadusta.

Kirkkoinstituutiolla on vuosisatojen ajan ollut yksinoikeus pyhyiden ilmaisemiseen ja sen oikeaan tulkintaan. Wikströmin mukaan nyky maailmassa on nähtävissä muutos uskonnollisesta profaaniin pyhyteen.²²³ Valistuksen projektissa myös kirkko on tietyllä tavalla sekularisoitunut. Se on pyrkinyt täsmälliseen dogmien selittämiseen, jolloin banaaleiksi leimatut mystisyys ja pyhän kokemukset ovat kadonneet. Kirkko on Wikströmin sanoin saarnannut luterilaiset uuvuuksiin, ja samalla kriittisyys kirkon antamiin valmiisiin teologisiin vastauksiin on lisääntynyt. Ihmisiltä ei ole kuitenkaan kadonnut tarve merkityksellisiin pyhiin kokemuksiin, joten niitä haetaan kirkon ulkopuolelta, mm. taiteesta, urheilusta tai luonnosta.²²⁴ Kirkkotekstiiliteide voi siis vastata ihmisen perustarpeeseen löytää merkityksiä elämässä. Se toteuttaa symbolista pyhän tehtävää liturgiassa, joka on olennainen ja keskeinen kirkkoteksteille. Samalla kirkkotekstiilit voivat toimia kanavana uskon kysymysten ajattelussa. Jumalanpalveluksessa yhdistyvät pyhyys ja eri aistien kautta välittyvä taide, mikä mahdollistaa yhteisöllisen pyhän kokemisen. Osallistuva ja yhdistetty taide toteutuu juuri tällä tavoin. Kirkkotekstiilit ovat yksi osa tällaisessa yhdistetyn taiteen pyhässä kokonaisuudessa.

5.3 Kirkkotekstiilien tulkinta uskonnollisessa kontekstissa

Edellä on esitetty sekä autonomisen taidekäsitteen että taiteen funktionaalisuuden toimineen perusteluina kuvan teologian ja kirkkotaiteen kysymyksissä. Taiteen funktionaalisuus on evolutiivisen taidekäsitteen mukaan yhtä vanhaa kuin taide itse. Inhimillinen, luontainen taipumus on suunnannut yhtäältä kehon ja esineiden koristelua ja toisaalta esteettisten esineiden käyttöä uskonnollisen vaikutuksen aikaansaamiseksi. Katolisella keskiajalla kokonaistaideteoksessa on rinta rinnan esiintynyt estetiikka ja käyttöfunktio. Vasta autonomiaestetiikan myötä taide on haluttu irrottaa taiteen ulkopuolisista tehtävistä ja perustella taidetta vain sen sisäisillä ominaisuuksilla. Modernis-

²²³ Wikström 2004, 33, 111.

²²⁴ Wikström 2004, 34–38.

min ja autonomiaestetiikan kontekstissa kirkkotaide eri muotoineen on ongelmallinen, koska niiden mukaan teologia on määrittänyt taiteelle tehtävän taiteen ulkopuolelta.

Taiteen funktiota selittää Daviesin näkemys primaari- ja sekundaarifunktiosta. Taideteoksen funktionaalinen tehtävä on sen genren mukainen tarkoituksen täyttäminen. Daviesin mukaan tavallisesti on erotettu primaarifunktio, artefaktin tärkein ominaisuus, ja sekundaarifunktio, teoksen toissijainen tehtävä. Sovellan Daviesin analyysia niiden välisestä suhteesta kirkkotekstiileihin.²²⁵ Yleisesti voidaan kirkkotekstiilien primaarifunktioksi määritellä pyhän ilmentäminen ja liturgian osana toimiminen ja sekundaarifunktioksi kristillisen uskon visuaalinen korostaminen ja kokonaistaideteoksen osana oleminen. Uskonnolliselta kannalta molemmat funktiot ovat relevantteja. Modernismin perinteessä vain kirkkotekstiilien sekundaarifunktiolla on sellaista taiteellista merkitystä, jonka kautta ne voidaan tunnistaa taiteeksi. Kun ajatellaan vain primaarifunktion määräävän taiteen kategorian, kirkkotekstiilit voidaan jättää taiteen ulkopuolelle. Uskonnollinen taide voidaan hyväksyä taiteen piiriin sellaisen näkemyksen mukaan, jossa esteettinen sekundaarifunktio liittyy oleellisesti yhteen uskonnollisen primaarifunktion kanssa. Kun molemmille funktioille annetaan yhtä suuri selittävä arvo eikä niitä eroteta toisistaan, on mahdollista löytää kirkkotekstiilitaiteen kokonaismerkitys.

Hepburnin mukaan estetiikka ja uskonto eivät ole mustavalkoisesti toisilleen vastakkaisia, vaan ne ovat monimutkaisessa suhteessa toisiinsa. Esteettinen voi kaventua pelkäämään uskonnolliseksi ominaisuudeksi; uskonnollinen voi supistua olennaisesti esteettiseksi ilmestykseksi.²²⁶ Edellistä vastaa uskonnollinen visuaalinen populaarikuvasto, jälkimmäistä esim. kirkkotekstiilit, joita esitellään näyttelyissä kirkkotilan ulkopuolella. Taiteen voimaa ei voida Hepburnin mielestä kiistää uskonnollisessa kokemuksessa, mutta toisaalta taide voi ilmaista yhtä vaikuttavasti Jumalasta poissaolevia kokemuksia. Uskonnollisen kontekstin esteettinen tarkastelu voi kuitenkin rikastaa esteettistä kokemusta ja avata agnostikolle muutoin saavuttamattomia esteettisiä kokemuksia.²²⁷ Estetiikan ja uskonnon välinen suhde ei ole itsestään selvä, mutta parhaimmillaan se voi toteutua molempia osatekijöitä täydentäen mietiskelyn tavalla.

²²⁵ Davies 2006, 202–204.

²²⁶ Hepburn 2001, 96, 105.

²²⁷ Hepburn 2001, 104, 108.

Kirkkoteksteilit voivat johdattaa aistihavaintojen ja visuaalisen symbolitason kautta uskonnolliseen ajatteluun. Pyhän ilmiö on uskonnon perimmäinen substanssi ja sen yhteyden tunteminen uskonnollinen perustarve. Tässä yhteydessä pyhän näkyminen ja kokeminen esteettisinä symboleina, mm. kirkkoteksteileinä, on keskeistä. Lisäksi uskonto voi vastata ihmisen psyykkiseen tarpeeseen tulla nähdyksi ja saada kuulua johonkin itseään suurempaan. Subjekttiivinen kokeminen on merkittävä uskonnon veto-voima, ei välttämättä teologia ja dogmatiikka. Kotilan painottama jumalanpalveluksen kontekstuaalisuus, Jumalan läsnäolon ja rukoukseen kutsumisen rinnalla, ottaa huomioon yksilön kokemuksen oman aikakautensa ilmaisumuotojen viitekehäksessä.²²⁸ Tämän näkökulman valossa ei ole välttämättömiä teologisia perusteita, jotka voisivat oikeuttaa esimerkiksi abstraktin taiteen sulkemisen kirkkotaiteen ulkopuolelle.

Taiteen ja teologian historiallinen suhde on Howesin mukaan sisältänyt kuvan ja sanan keskinäisen valtataistelun, taiteen näkemisen pelastuksen lähteenä ja sakramenttina tai kirkollisen vallan symbolina. Oleellinen ongelma kirkon kannalta on ollut kirkon kontekstille vieraiden, uusien taiteen tyylien pitäminen maallisina ja uskon perusteiden vastaisina käsityksinä. Howes näkee, että kirkko ei ole voinut hyväksyä niiden tuomista kristillisen ajattelun piiriin ja uskonnolliseen kontekstiin. Yksiselitteisesti tulkittava, oppiin pohjautuva taide on ollut kirkolle hyödyllisempää. Useat taiteilijat ovat puolestaan nähneet teologiien määrittelemän estetiikan niin kapea-alaisena, että he eivät ole halunneet käyttää kristillistä symboliikkaa tai kuvastoa taiteessaan.²²⁹ Tässä tapauksessa voi ajatella, että taiteilijat, jotka ovat kuitenkin toteuttaneet teoksia kirkkoihin, lähen-tyvät käsitystä taiteen yleisestä uskonnollisuudesta.

Taideteos, jolla ei ole viittauksia kristilliseen uskontoon, voidaan yhtä kaikki tulkita uskonnollisesti. Ongelmallista tällöin on taiteen tulkinnan vääristyminen ja venyttämisen vastaanottajan oman mielen mukaan. Taiteen tulkinnassa on kuitenkin lähdeittävä siitä, että teoksella on rajallinen määrä teoksen suuntaamia tulkintavaihtoehtoja. Kirkkoteksteilit kirkkotaiteen osana voivat olla mukana yleisessä taidekeskustelussa, mutta koska ne sijoittuvat kirkkotilaan ja niitä käytetään jumalanpalveluksessa, niiden asema on hieman toinen kuin vapaasti sijoitetun kuvataiteen. Kirkkoteksteileillä on tarkem-

²²⁸ Kotila 2008, 225.

²²⁹ Howes 2007, 23–26, 148.

min määritelty funktio kuin kuvataiteen teoksilla, jolloin konteksti rajaa voimakkaammin niiden tulkintaa. Vapaa kuvataide voi tässä mielessä ottaa rajummin kantaa uskonnollisiin peruskysymyksiin.

Teologian suhde pyhään on määrittelysuhde. Teologian ja dogmatiikan kautta kirkkoinstituutio asettaa reunaehdoja sille, mikä kristillisessä pyhän tulkinnassa on korrek-tia. Yksityinen (ja profaani) pyhän kokeminen voi olla jopa ristiriidassa kirkon oppien kanssa, mikäli vastaanottaja ei ole sitoutunut tai tietoinen niistä. Tästä näkökulmasta on ymmärrettävää, että teologit pyrkivät määrittelemään myös kirkkotilaan sijoitettavaa pyhää taidetta, jotta se ohjaisi seurakuntalaisten ajatuksia ja kokemuksia opin kannalta oikeaan suuntaan. Teologia on silti myös itse kontekstisidonnaista, ja Raamatun tulkin-nat ovat muotoutuneet vuosisatojen aikana, tosin teologisesti ajateltuna Pyhän Hengen ohjauksessa. Wikströmin huomauttama ihmisten kaipuu pyhän yhteyteen myös nyky-päivänä kuvastaa evolutiivisen taidekäsityksen kaltaista ajattelua yleisinhimillisistä tar-peista ja taipumuksista.²³⁰ Jos kirkko instituutiona ei pysty vastaamaan tähän kaipuu-seen, se menettää vaikutusvaltaansa pyhän tulkintaan. Postmodernin yksilöllisyyden korostamisen ja relativismin aikana ei ole yhteisöllistä pakkoa noudattaa samoja arvoja. Yksilöiden ei tarvitse pelätä joutuvansa yhteisön ulkopuolelle, kuten keskiajalla, jos ei noudattanut kirkon asettamia arvoja ja normeja. Jotta taide voisi aidosti kukoistaa us-konnollisessa kontekstissa, tarvitaan sellainen vuorovaikutuksellinen alue, jossa kum-pikin osapuoli suhtautuu avoimesti ja sallivasti kaikille yhteiseen pyhän ilmiöön. Kirk-kotekstiilit ovat osa sitä symboliikkaa, joka tuo pyhän näkyväksi kirkkotilassa.

Käsitteellisesti kirkkotaidetta tai uskonnollista taidetta ei voi olla ilman kirkkoa tai us-kontoa, mutta ei myöskään ilman taidetta, vaan ne kuuluvat samaan kokonaisuuteen. Kirkkotekstiilit kuuluvat kirkkotilaan ja liturgian yhteyteen, mutta ilman visuaalista, taiteellista ilmiasua ne eivät täyttäisi genrensä mukaista funktiota. Modernismin au-tonomiakäsityksen mukainen, pelkän esteettisen funktion täyttyminen taiteessa sopii joihinkin taidelajeihin, mutta sitä ei voida hyväksyä kaikissa tapauksissa. Kirkkotekstii-lien estetiikka toteutuu funktion kautta. Toisaalta ajatus siitä, että teologia voisi määrätä kirkkotaiteen muodon ja olemuksen, on ristiriitainen taiteen tarkoituksen ja tavoit-

²³⁰ Ks. luku 5.2 s. 57.

teiden vuoksi. Kun ajattelemme taiteen olevan omalakista kommunikointia, jossa herätetään ajatuksia ja kysymyksiä eikä anneta valmiita korrekkeja vastauksia, taide ei voi toteutua yksinomaan teologian kautta. Teologinen auktoriteetti ei voi täysin ohjata taiteen tekemisen prosessia. Teologian määrittelemä opillinen kuvittaminen taantuu kitsiksi, kristilliseksi populaarikuvastoksi, joka toimii paremminkin propagandana kuin tunteita ja ajattelua suuntaavana taiteena. Myös kirkkotekstiilit, joiden suunnittelun ohjeistus on kovin tarkkaa, voivat liukua uskonnollisen kuvituksen rooliin. Ideaalitalanteessa taiteilija on tietoinen ja ottaa huomioon uskon ja pyhän kysymykset ja toisaalta seurakunta antaa tilaa taiteilijan omalle tulkinnalle.

Kirkkotekstiilien ontologia uskonnollisessa kontekstissa toteutuu pyhän symbolisena ja visuaalisena ilmenemismuotona sekä kuvan teologian kannalta kirkkoinstituution oikeana tulkintana pyhästä. Kirkon kuvallisen esittämisen keskiajalta peräisin oleva traditio sisältää sääntöjä ja symboliikkaa, joita sovelletaan myös kirkkotekstiileihin. Kirkkotekstiilit muodostavat viiden paramentin kokonaisuuden, joka toteutuu kirkkotilassa ja liturgiassa. Kirkkotekstiiliarjan osat kuuluvat yhteen, sillä niiden sisältämä symbolinen viesti korostaa kristillisen opin eri puolia. Alttarivaate ja kalkkiliina viestivät ehtoollisen ja kirjaliina mm. evankeliumin merkityksestä. Liturgian kontekstissa stola ei ole kaulaliina, eikä kasukka ole vaate vaan ne muistuttavat papin tehtävistä Kristuksen taakan kantajana ja Jumalan armon välittäjänä. Parhaimmillaan kirkkotekstiilit jumalanpalveluksen kokonaisuudessa voivat herättää pyhän kokemuksen, jossa uskonnollinen ja taiteellinen ovat toisistaan erottamattomia.

6 Tulkinnan kysymyksiä

6.1 Taidekäsityksen merkitys kirkkotekstiilien tulkinnassa

Erilaiset taidekäsitykset vaikuttavat merkittävästi taiteen hahmottamiseen ja määrittelyyn. Taidekäsitykset tai taiteen teoriat voivat sisältää taidemaailmaa ja sen käytäntöjä, taideteoksien ja todellisuuden ontologiaa sekä taiteen vastaanottoa tai tuotantoa koske-

via painotuksia. Niissä käsitellään saman ilmiön erilaisia tasoja, joten taidekäsitteet eivät aina ole keskenään verrannollisia. Daviesin esittämä sekä-että-ajattelu ottaa huomioon erilaisia näkemyksiä taiteesta, jolloin voidaan puhua sisällöllisesti yksilöllisestä ja itsenäisestä taideteoksesta, joka toimii genrensä puitteissa. Taiteen tuotannon tai vastaanoton ei kuitenkaan tarvitse olla autonomista, kuten modernismin taidekäsitteessä on esitetty. Nykyään ajatellaan yleisesti, että taide tapahtuu aina jossain kontekstissa, sidottuna ympäröivään maailmaan. Sellainen taidekäsitteitys, jossa kontekstin huomioiminen tai teoksen tilaustyönä tekeminen ei sinänsä tarkoita taiteen itsenäisyyden menettämistä, on lähellä ihmisten maailmaa ja toimintaympäristöjä. Tällöin taideteos ei ole vain autonomiaestetiikan mukainen ylimaallinen kokonaisuus, vaikka sen sisältö voi heijastaa arvoja, henkisyttä tai uskontoa.

Taidekäsitteysten historiallinen muuttuminen on ollut keskeistä kirkkotekstiilien luokitelussa. Keskiajalla kirkkotekstiilit ovat kuuluneet luonnollisena osana kirkolliseen kokonaistaideteokseen, jossa estetiikan, tuotannon ja käytön ominaisuudet ovat olleet erottamattomat. Modernismin autonomiaestetiikka on jättänyt kirkkotekstiilit tekstiilitaiteen osana sovellettujen taiteiden alemmalle tasolle, jossa taiteesta erottavina piirteinä fyysisuus, hyödyllisyys ja funktionaalisuus ovat olleet keskeisiä. Samaan aikaan kirkko on vähitellen menettänyt asemansa taiteen mesenaattina, kun taiteilijat ovat vetäytyneet kirkon piiristä riippumattomiksi luojaneroiksi. Postmoderniksi kutsutun, modernismin jälkeisen ajan näkemys suurten kertomusten, taiteen ja Jumalan kuolemasta, on merkinnyt ilmiöiden pirstaloitumista, toisilleen vieraiden piirteiden yhteenliittämistä ja useiden rinnakkaistodellisuuksien olemassaoloa. Tässä maallistumisen, viihdyttämisen ja kuluttamisen viitekehyksessä kirkkotekstiilit eivät ole olleet julkisuudessa kiinnostavia vaan ne ovat kuuluneet uskonnollisena ilmiönä ”vanhaan” maailmaan, jossa arvot eivät ole olleet suhteellisia ja jossa on ollut mahdollista uskoa johonkin.

Keskiajan jälkeen taiteen kontekstissa ja erilaisten taidekäsitteysten valossa kirkkotekstiilit ovat marginaali-ilmiöitä ja välillä taiteen ulkopuolelle työnnettyjä. Modernismissa kirkkotaide funktionaalisuutensa ja tekstiilitaide fyysisyytensä ja hyödyllisyytensä takia ovat genreinä olleet yleisesti taidemaailman marginaalissa. Kirkkotekstiilit ovat siten

olleet kaksinkertaisesti alempiarvoisia artefakteja suhteessa muuhun visuaaliseen taiteeseen. 2000-luvulla näkyvissä on yhdentymiskehitystä, jossa raja-aitoja rikotaan ja jossa pyritään löytämään kokonaisuuksia, jotka eivät ole suhteellisia. Ratkaisuihin postmoderniin ”taiteen kuolemaan” on esitetty vetäytymistä anonyymiyteen ja hiljaisuuteen tai taiteen arkistumista tai hengellisyyden palaamista.²³¹ Keskiaikaista kokonaisajattelua ei voida – eikä mm. kirkon kuvaohjelman merkityksessä halutakaan saada takaisin – mutta uudenlaisen yhteisöllisyyden ja taiteilijakuvan kautta voidaan saavuttaa taiteen elävä yhteys ihmisiin. Merkkeinä kehityksestä takaisin kokonaisuuksia kohti voidaan nähdä yhtäältä taiteilijayhteisöt, joissa yksilöt toimivat anonyymeinä, ja toisaalta taiteen tuominen lähelle tavallista ihmiselämää, arkiseen katukuvaan tai jumalanpalveluksen yhteyteen. Suomalaisessa taidehallinnossakin on jo haluttu edistää suurempia kokonaisuuksia.²³² Tässä ajattelussa taide ja käsityö myös kirkkotekstiilien muodossa voivat lähentyä toisiaan ja muodostaa uudenlaisen yhteyden tähän asti erillisten ilmaisumuotojen välille. Kirkkotekstiilit eri taiteenlajien risteyksessä jo itsessään ylittävät rajoja, ja voivat vain odottaa uudenlaisen taidekäsityksen myötä taidemaailman hyväksyntää.

Taidekäsityksiä syntyy myös taidemaailman ulkopuolella. Usko estetiikan perustana antaa tyystin toisenlaisen näkökulman taiteeseen kuin taidefilosofia. Ei tarvitse ihmetellä taidekiistoja seurakunnissa, jos teologilla on taidekäsitys, joka perustuu yksinomaan Raamattuun ja taiteilijalla taidekäsitys, joka on autonomiaestetiikan mukainen tai joka ei ota riittävästi huomioon teoksen kontekstia. Kuvataiteen teosten hyväksyminen seurakunnissa on ilmeisesti ollut vaikeampaa kuin kirkkotekstiilitaiteen hyväksyminen. Tekstiilitaiteilijoiden ammattikuvaan kirkkotekstiilien suunnittelijoina kuuluu taito neuvotella asiakkaan kanssa.²³³ Kirkkotekstiileissä on lisäksi harvoin sellaisia radikaaleja piirteitä, jotka loukkaisivat seurakuntalaisten uskonkäsityksiä. Siitä huolimatta kirkkotekstiilejäkin kohdellaan joissain seurakunnissa välinpitämättömästi. Tällöin niitä ei ilmeisesti mielletä pyhän symboleiksi.

²³¹ Ks. esim. Andreopoulos 2006, 118, 122, 156 tai Shiner 2001, 3, 306–307.

²³² Ks. edellä luku 4.3.

²³³ Ks. luku 4.2 Wibergin toteamus tekstiilitaiteilijan ammatti-identiteetistä.

Äärimmäiset teologiset taidekäsitteet johtavat väistämättä, lähtökohtansa takia, ristiriitaan taiteen kanssa. Tällaisten käsitysten mukaan kirkkotaide on vain yksi uskon uloke, tai taiteessa jopa nähdään radikaalin pahuuden ilmentymää, jonka vain auktoriteetit osaavat erottaa pyhästä kristillisestä taiteesta. Tässä yhteydessä on tärkeä muistaa Ricœurin huomautus siitä, että kerygmalla on oma logiikkansa ja filosofialla omansa, eivätkä ne puhu samaa kieltä. Jos taiteen valintaa kirkkotilaan perustellaan yksinomaan kerygmasta, julistuksesta ja opista käsin, keskustelu jää etukäteen määriteltyjen totuusväittämien tasolle. Taiteessa sen sijaan ei anneta etukäteen valmiita vastauksia, vaan taiteen tehtävä on kommunikoida ja herättää tunteita, ajatuksia ja kysymyksiä. Tulkin-
tojen moniäänisyys on olennaista taiteessa, mutta se ei sovi uskonnollisen fundamenta-
lismien tapaisiin käsityksiin.²³⁴

Jos taiteilijalla on äärimmäinen käsitys taiteen ja taiteilijan itsensä autonomiasta ja täydellisestä riippumattomuudesta, kirkkoinstituution taiteen tilaajana on vaikea hyväksyä funktiosta välinpitämätöntä työskentelyä. Kun kirkkotila palvelee tiettyä ideologiaa, tilaajan on voitava valita omista lähtökohdistaan teokset, jotka eivät ole ristiriidassa sen omien arvojen kanssa. Taiteilijalla ja kirkolla taiteen tilaajana täytyy olla jokin yhteinen arvopohja, jossa työtä tehdään, vaikka taiteilijalta ei vaadittaisikaan ”uskovaisuutta”, uskon totuuksiin sitoutumista. Kysymys on Daviesin ajatuksin taiteen genren ontologian ja funktion tiedostamisesta, jotka toimivat syvemmän ymmärryksen pohjana. Kirkkotekstiilien suunnittelijan on otettava huomioon uskonnollinen traditio ja sisältö.

Esteettisessä kokemisessa on kyse Hepburnin sanoin enemmän totuudellisuudesta jollekin kuin totuudesta sinänsä. Taiteen vastaanottaja voi kokonaisvaltaisessa esteettisessä kokemuksessa kyllä löytää uuden näkemyksen tai totuuden, kun havainnossa tapahtuu ajatuksellinen loikka taideteoksen ominaisuuksista erilaisiin todellisuuksiin. Epävarmuus totuuden laadusta ja siitä, mitä se koskee, ei Hepburnin mukaan välttämättä ole huono asia vaan taide voi tähdentää tutkivaa asennetta maailmaan. Kysymys subjektiivisesta tai objektiivisesta todellisuudesta ei ole vaihtoehtoinen totuuskyseminen, vaan todellisuuden erilaisten ilmenemismuotojen kysymys.²³⁵ Samoin Ricœurin näke-

²³⁴ Duttonin päätelmä, ettei taide ole pohjimmiltaan uskonnollista, tarkoittaa tällaista tilannetta, jossa uskonnosta käsin sanellaan vaatimuksia taiteen sisällölle. Ks. luku 2 ja Morganin argumentit luku 4.1.

²³⁵ Hepburn 2001, 17–18, 22, 26.

mys hermeneuttisesta tulkintatapahtumasta ”omaksi tekemisenä” on ymmärrykseen johtava subjektiivinen tie. Tässä valossa pyhän kokeminen subjektiivisesti on myös uskonnollisesti relevantti tapa löytää totuudellisuutta. Myös kristilliseen traditioon kuuluvan taideteoksen tulkintamahdollisuuksia on monia, eikä kukaan voi johdatella yhteen oikeaan tulkintavaihtoehtoon. Kirkkotekstiilitaiteen subjektiivinen havainnointi ja ajattelu pyhän symboleina on seurakuntalaiselle myös osallistuvan taiteen muoto. Vastaanottaja osallistuu tekstiilien käyttöön visuaalisesti ja ehtoollisen yhteydessä, ja ne ovat osa jumalanpalveluksen koreografiaa yhdistettynä muihin teoksiin. Taide liturgian osana antaa yhä uudelleen yhteyden tunteen itseään suurempaan voimaan.

Tutkielman taustalla olevan taidekäsityksen mukaan inhimilliset tarpeet ja taipumukset ohjaavat taiteen tapahtumista ja toteutumista kulttuurisissa konteksteissa. Niin Dutton, Davies kuin Hepburnkin painottavat sekä-että-ajattelua.²³⁶ Inhimilliseen elämäntodellisuuteen perustuvan taidekäsityksen arvot eivät ole eristyksissä muiden elämänalueiden relevanteista arvoista, ja taide toimii siten yhteydessä inhimillisiin perustarpeisiin. Postmodernismiksi kutsutun taidekäsityksen myötä eri elämänalueiden eriytymiskehitys on kääntynyt rajojen ylityksiin ja jälleen eri ilmiöiden yhdentymiskehitykseen. Inhimillinen tarve löytää merkityksiä ja yhteenkuuluvuutta ohjaa myös taidekäsityksen muuttumista. Monikerroksinen käsitys taiteesta sallii mahdollisuuden lähestyä kirkkotekstiilejä funktionaalisesti, ikonin tavoin mietiskelyn ja pyhän lähteenä. Kun kirkkotekstiilien ontologia nähdään sekä estetiikan että uskonnon kautta, visuaalisen taiteen ja pyhän yhteenliittymänä, niiden merkityksellinen kokonaisuus voidaan hyväksyä omassa genressään myös taiteen kentällä.

6.2 Kontekstin merkitys kirkkotekstiilien tulkinnassa

Konteksti suuntaa tulkinnan viitekehystä; taidetta lähestytään eri tavoin, jos ne ovat erilaisessa kontekstissa. Kontekstit ovat aikaan ja eri toimijoihin sidottuja; kirkkotekstiilien tulkintakontekstit ovat kirkon ja taidemaailman instituutioissa. Kirkkotila itsessään johdattaa ajatukset uskuntoon ja uskon kysymyksiin, joten kirkossa esille asetet-

²³⁶ Ks. luku 2.2 ja Hepburn 2001, 132, 135.

tuun taiteeseen suhtaudutaan väistämättä eri tavoin kuin museossa tai gallerioissa esillä olevaan. Kun evankelis-luterilaiset kirkkotekstiilit toteutuvat aina kirkkotilassa ja liturgiassa tai kirkollisissa toimituksissa kirkon ulkopuolella, niiden viesti on itsestään selvästi kristillinen. Museo tai galleria ei aseta vastaavia ehtoja tulkinnoille, joten esimerkiksi maallisessa näyttelykontekstissa kirkkotekstiilejä voidaan helpommin tulkita yhtenä kulttuuri-ilmiönä, ei niinkään uskonnollisena viestinä. Ryökäs esittää, että tekstiilitaiteilija Dora Jung arvosti kirkkotekstiilejä myös itsenäisinä töinä, niiden käyttöyhteyden ulkopuolella, jolloin niitä voi tarkastella tekstiilihistoriallisena ilmiönä ja kuvaamassa aikakauden taidekäsitystä.²³⁷ Kirkkotekstiilejä voidaan tarkastella pelkästään esteettisinä artefakteina, mutta tällöin niiden ontologia ei toteudu kokonaisuudessaan. Niiden funktio ja olemisen tapa toteutuvat vasta kirkon traditiossa ja kontekstissa.

Modernistisen taidekäsityksen mukaan mm. funktio erottaa taiteen käsityöstä tai muotoilusta. Kirkkotekstiilien arvioimisessa yksi tekijä on niiden fyysinen käyttökonteksti. Kirkkotekstiilejä tulee voida puhdistaa ja niiden tulee olla käytännöllisiä liturgian aikana ja kirkollisissa toimituksissa. Vaikka papin jumalanpalveluspuvulle asetetaan vastaavia vaatimuksia kuin vaatteille, käyttöominaisuudet ja miellyttävyys eivät ole niiden ensisijainen funktio. Kirkkotekstiilien käyttöfunktio on abstrakti ja symbolinen, jonka merkitys on materiaalien ja visuaalisen ilmiön takana; se tulee esiin tekstiileissä itsessään, väreissä ja kuvioissa. Ne eivät ole arkisten käyttöesineiden kaltaisia välineitä, joilla on esteettinen ilmiö. Ne ovat kulttiesineitä, jotka viittaavat itsensä ulkopuolelle ja toimivat liturgiassa ilmentämässä pyhän olemassaoloa. Viisi paramenttia yhdessä muodostavat kokonaisuuden, jolla on sanoma.

Kirkkotekstiilien sisältö kerygman kontekstissa suuntaa uskonnollis-esteettistä kokemusta. Kirkko teologisena instituutiona on hallinnut pyhän oikeaa tulkintaa. Muutokset teologisessa kontekstissa ovat vaikuttaneet myös kirkkotekstiilien muotoon, aiheisiin ja käyttötapoihin. Pyhän ilmiö ei ole menettänyt merkitystään vaan keskustelu jatkuu nykyisen maallistuneen kulttuurin arvioinnissa. Sekä Eliade että Ricoeur kommentoivat ”Jumalan kuolemaa”, joka liittyy ateismiin ja uskonnon uskottavuuteen, ja esittä-

²³⁷ Ryökäs 2002, 70.

vät vaihtoehtoja uuden uskonnollisuuden olemassaololle.²³⁸ Ihmiset kaipaavat merkityksen antoa ja pyhän kokemuksia postmodernin ajan pirstaleisuudessakin. Uskovalle pyhä on totta ja yhteys siihen henkisen elämän perusta. Pyhän ja julistuksen kontekstissa kirkkotekstiilit voivat toimia pyhän visuaalisena, symbolisena välittäjänä ja subjektiivisen merkityksen ja kokemuksen lähteinä.

Kirkkotekstiilejä voidaan tarkastella vastaanoton ja tulkinnan lisäksi myös tuotannon ja taiteen käytäntöjen kontekstissa, johon tutkielman alkuperäinen kysymys kirkkotekstiilien asemasta taiteen kentässä osaltaan kuuluu. Kirkkotekstiilit on mielletty voimakkaammin tekstiilitaiteen kuin kirkkotaiteen kontekstiin kuuluviksi. Modernismissa ilmennyt taiteen ja käsityön erottelu toisilleen vastakkaisina ilmiöinä on vaikuttanut kirkkotekstiilien määrittelyyn, koska niiden valmistus käsityönä on leimannut niiden aseman naisten puuhasteluksi. Kirkkotekstiilit on arvioitu käsityömaailmassa ehdottomana eliittinä ja taidekäsityön parhaimmistona; taidemaailmassa niille on annettu marginaaliasema, elleivät ne ole kokonaan joutuneet taiteen piirin ulkopuolelle. Määrittelyssä modernistisen taidekäsityksen dikotomia on merkittävää: mieli/keho, henkisyys/aistillisuus, mielihyvä/hyödyllisyys, yksilöllisyys/toistettavuus, mielikuviutus/jäljittely, luominen/valmistaminen, nerous/taitavuus ja mies/nainen. Tämän kaksinaisen jaottelun myötä myös taiteenlajit ovat jakautuneet rodun, luokan ja sukupuolen mukaan arvokkaampiin mielihyvää tuottaviin ja hyödyllisiin kotoisiin.²³⁹ Naiset, vaikka kuinka taitavina taiteen ja käsityön ammattilaisina, ovat jääneet valtasuhteissa alakynteen ja tekstiilitaide naisten käsityöhön liittyvänä alueena taiteen marginaaliin. Sekä ajallisen että institutionaalisen kontekstin merkitys on olennainen kirkkotekstiilien arvottamisessa, arvostamisessa ja suhteuttamisessa muihin ilmiöihin.

Suomalaisessa yhteiskunnassa kirkko on viime vuosina ollut monin tavoin esillä julkisuudessa. Kirkon kontekstissa kirkkotekstiileihin on suhtauduttu arvokkaana ja säilytettävänä kulttuuriperintönä, ja nimenomaan kirkkoinstituutiossa ne on kohotettu taiteen piiriin. Taidemaailman kontekstissa kirkkotekstiilejä pidetään harvoin ”taiteena” eli visuaalisten taiteiden osana, vaikka ne ja kirkkotaide yleensäkin kiinnostanevat osaa

²³⁸ Eliade 2003, 28–29. Ricœur 2004, 450–451, 461.

²³⁹ Shiner 2001, 7, 82,

taiteilijoista.²⁴⁰ Niiden sijoituspaikka kirkossa voi osaltaan vaikuttaa ilmiön eristäytymiseen sellaisista taiteen käytännöistä, jotka keskittyvät näyttelyihin gallerioissa ja museoissa. Jos kirkkotekstiilit mielletään vain kirkon ja uskonnon piiriin kuuluviksi, niiden huomioarvo jää taiteen kontekstin ulkopuolelle. Jos kirkko kykenee avautumaan vuoropuheluun yhteiskunnassa myös taiteen alueella, on sitä kautta ehkä mahdollista löytää uskon ja taiteen uusi yhteys.

7 Kirkkotekstiilien asema taiteen kentässä

Modernismin myötä ne visuaalisen taiteen muodot, joihin voidaan liittää jokin funktio, on määritelty muotoiluksi, taidekäsitteeksi tai käsitteeksi. Tutkielman katalysaattorina toiminut tekijänoikeusneuvoston lausunto kirkkotekstiileistä on modernismin taidekäsitteiden ja myös suomalaisen muotoilun historian kontekstissa varsin ymmärrettävä. Sen rinnalla voidaan tarkastella tutkielman taustalla olevaa monikerroksista taidekäsitteistä, jossa hyväksytään taiteeksi sellaiset teokset, jotka täyttävät oman genrensä tehtävän. Taideteoksen tulkinnassa on ensisijaista genren ontologian määrittäminen. Daviesin mukaan eri taiteenlajeilla on erilaiset primaarifunktiot. Uskonnollisessa taiteessa taiteellisen ja esteettisen fokuksen on oltava suhteessa primaarifunktion, joka täyttyy teoksessa.²⁴¹ Tekijänoikeusneuvoston lausunto on tässä kontekstissa puutteellinen, vaikka suurelta osin siinä hyväksyttiin kirkkotekstiilit ”käsitteellisen taiteen teoksiksi” eli taiteeksi. Olennaista on lausunnon kielteinen kannanotto kirkkotekstiilien teoskynnyksen ylittymiseen viiden paramentin kokonaisuutena. Näyttää siltä, että lausunnon takana oleva taidekäsite on jotakin muuta kuin kirkkotekstiilien genreä koskeva.

Suomalaiset evankelis-luterilaisen kirkon kirkkotekstiilit sijoittuvat aina kirkkotilaan ja liturgian yhteyteen tai kristillisiin toimituksiin kirkkotilan ulkopuolella. Ne valmistetaan tekstiilimateriaaleista tekstiilimenetelmin, useimmiten taidokkaana (tai de)käsitteellä. Kirkkotekstiilisarjaan kuuluvat alttarivaate, kirjaliinat, kalkkiliina, kasukka ja stola. Värisarjoja valmistetaan useimmiten viisi: valkoinen, violetti/sininen,

²⁴⁰ Esim. Google-haulla ”kirkkotekstiilit” tulokseksi tuli seurakuntien, tekstiilitaiteilijoiden, valmistajien ja oppilaitosten www-sivuja, ei yhtään linkkiä visuaalisten taiteiden kontekstista 1.10.2010. Ks. myös Paavilainen 1997, 152–159.

²⁴¹ Davies 2006, 203–204.

punainen, vihreä ja musta. Jokaisella tekstiilillä ja värillä sekä niihin kuuluvilla symbolikuvioilla on oma kristillinen merkityksensä ja tehtävänsä liturgiassa. Pyhä ilmaistaan symboliikan kautta, jonka traditio on peräisin keskiajalta. Hierarkiassa tekstiilin merkitys itsessään on tärkein, sitä täydentävät värit ja kuviot. Pyhän kokemuksen välittämiseen riittää pelkkä väri.

Milloin ja millä perusteella kirkkotekstiilejä on pidetty taiteena, taidekäsityönä tai muotoiluna? Keskiajan kirkkotekstiilit ovat taideteoksia aikakauden taidekäsityksen mukaisesti. Kokonaistaideteos on kaikkine osineen ollut palvelemissa Jumalaa, eikä estetiikkaa ole sisällöllisesti erotettu uskonnollisesta ja moraalisesta. Tuotannollisesti visuaaliset taiteet ovat kuuluneet nykyisen käsityön alueelle, eikä siinäkään mielessä tekstiilikäsityötä ole eroteltu taiteesta. Modernismin taidekäsityksen, taiteen ja käsityön eron myötä, käsityönä valmistettavien kirkkotekstiilien arvo on tekstiilitaiteen osana vajonnut alemmalle, sovellettujen taiteiden ja taidekäsityön alueelle. Autonomiaestetiikan mukaisesti kirkkotekstiilien funktionaalisuus on ollut riittävä peruste niiden jättämiseksi taiteen kentän ulkopuolelle. Taiteeksi ovat voineet kohota vain teokset, joilla on ollut esteettinen itseisarvo ja joilla ei ole ollut taiteen ulkopuolista, kenenkään määrittelemää tehtävää. Tekstiilitaiteen siirryttyä nykymuotoilun laajaan kenttään myös kirkkotekstiilit on voitu laskea kirkolliseksi muotoiluksi muun kirkon esineistön kanssa. Muotoiluun kuuluvaksi voidaan määrittellä myös taidekäsityö, joten taiteen ja käsityön väliin jäävä tila on ollut kirkkotekstiilien sijoittumispaikka. Taidekäsitykset ja niiden muutokset ovat olennaisesti vaikuttaneet suomalaisten evankelisluterilaisten kirkkotekstiilien asemaan ja arvottamiseen. 2000-luvun yhdentymiskehityksen näkyvässä kirkkotekstiileistä puhutaan jälleen taiteena.

Miten funktionaalisuus ja taiteen autonomiaestetiikka vaikuttavat kirkkotekstiilien määrittelyyn? Kirkkotekstiilien käyttötarkoitus on vaikuttanut niiden määrittelyyn modernismin aikana. Autonomiaestetiikassa on korostettu sekä taiteen että taiteilijan itsenäisyyttä muista elämänaloista. Taidemaailmassa kirkkoinstituution sisällöllisesti määrittelemää kirkollista taidetta on pidetty esteettisesti ala-arvoisena, koska modernismin kontekstissa tilaustyön prosessi ja teologioiden ohjeistus ovat uhanneet taiteen autonomiaa. Voivatko kirkkotekstiilit ylipäänsä olla itsenäisiä taideteoksia? Tutkielman

taustalla olevan taidekäsityksen perusteella vastaus on ”kyllä”. Taideteoksen itsenäisyys ja toteutuminen omassa genressään eivät ole riippuvaisia funktiosta tai toteuttamisen luonteesta. Kirkkotekstiilien ontologiaan kuuluu yhtäältä uskonnollinen tehtävä ja toisaalta niiden valmistaminen tilaustyönä tekstiilitaiteen menetelmin. Ne toteutuvat aina kontekstissa, eivät elämästä irrallaan esteettisessä todellisuudessa. Tilaustyö toteutetaan yhteistyössä asiakkaan kanssa, mutta tämä seikka sinänsä ei estä kirkkotekstiilejä kuulumasta taiteen alueelle. Asiakkaan teologisella ohjeistuksella ja vaatimuksilla on merkitystä kirkkotekstiilitaiteen arvottamiseen hyvä–huono-akselilla, jos asiakas määrää tarkasti niiden aiheen, suunnittelun ja toteuttamisen. Jos kirkkotekstiilien estetiikka alistetaan opille ja teologialle, tekstiileistä tulee pahimmillaan kitsiä ja uskonnollista kuvitusta.

Kuuluvatko kirkkotekstiilit sitten itsestään selvästi taiteen piiriin? Tutkielman analyysien ja taustalla olevan taidekäsityksen perusteella kirkkotekstiilejä ei ole syytä sulkea pois taiteen kentältä. Kun ajatellaan taiteen osaltaan syntyneen uskonnollisten rituaalien toteuttamisessa ja otetaan huomioon taiteen ja uskonnon pitkä yhteinen historia, maallistuneenakaan aikana ei ole perusteita jättää kirkkotaidetta taiteen kentän ulkopuolelle. Kirkkotaide ja sen osana kirkkotekstiilit toteuttavat edelleen yhtä inhimillisten tarpeiden suuntaamaa taiteen genreä. Loogisia perusteita kirkkotekstiilien jättämiseksi taiteen kentän ulkopuolelle ei ole, mutta jos niin tapahtuu, syynä täytyy olla yhteisön ja instituutioiden arvovalinnat. Taiteeksi hyväksymisen tai hyväksymättä jättämisen arvoperusteet kertovat silloin enemmän instituutioista kuin kirkkotekstiileistä.

Miten kirkkotekstiilit toteutuvat taiteena? Kirkkotekstiilien uskonnollista funktiota ei voi pitää taiteen kontekstissa olennaisempaa kuin estetiikkaa, eikä myöskään päinvastoin. Uskonnollisessa taiteessa pyhän käsite tekee kirkkotaiteesta ja -tekstiileistä omalakisien alueen, jota ei voi verrata muihin, ei-uskonnollisiin taiteenlajeihin. Kirkkotekstiilien estetiikka toteutuu niiden omassa genressä, kun kaikki ontologiset osatekijät ovat tasapainossa. Pyhän ilmeneminen aistein havaittavien symbolien, konkreettisten esineiden ja ilmiöiden kautta on olennaista uskonnollisessa taiteessa, joka tapahtuu rituaaleissa. Kirkkotekstiilit ovat itsessään visuaalinen pyhän symboli, jota teologia selittää, tulkitsee ja määrittelee. Kuvan teologiassa kirkkoinstituutio pyrkii yhdistämään us-

kon, opin ja estetiikan oikean kristillisen tulkinnan. Toisaalta seurakuntalaiset kokevat pyhän symbolit kirkkotilassa ja liturgiassa subjektiivisesti, omista lähtökohdistaan. Evankelis-luterilaisen kirkon teologit tavallaan pyrkivät rajaamaan sen tulkintakehyksen, jossa kirkossakävijä vastaanottaa kirkkotaiteen. Ontologinen tasapaino edellyttää, että myös esteettisellä on uskonnollisen funktion rinnalla täysivaltainen asema. Kumpikaan ei voi dominoida toista, jos halutaan kirkkotekstiilien toteutuvan genrensä mukaisesti. Jos teologia ja dogmit tukahduttavat esteettisen osan, teksteille tulee uskon kuvaston jäljittelyä. Jos esteettiseltä ei jää tilaa uskolle, tekstiilien olennainen pyhän elementti jää saavuttamatta ja artefaktista tulee mikä tahansa maallinen teos.

Kirkkotekstiilitaide toteutuu siis kirkkotilassa ja liturgiassa. Jos kirkossakävijällä on tietoa uskonnollisesta traditiosta, viiden paramentin muodostama kokonaisuus avaa uskon eri puolia ajatteluun ja kokemiseen. Kirkkotekstiilit voivat toimia uskonnollisessa mielitiskelyssä ja kokonaisvaltaisessa tarkastelu- ja tulkintaprosessissa kuten ikonit. Toisaalta myös vähäisemmin tiedoin on mahdollista vastaanottaa taidetta, kokemuksen sisältöä tarkemmin artikuloimatta. Seurakuntalaiselle liturgiaan osallistuminen on taiteen kielellä ”osallistuvaa taidetta”. Liturgian välittyminen eri aistien kautta muodostaa kokonaistaideteoksen, jossa jokaisella osalla on oma tehtävänsä. Seurakuntalainen ei toteuta kirkossa liturgiaa samalla tavoin aktiivisesti kuin pappi, mutta hän on mukana jumalanpalveluksessa katsomalla, laulamalla, rukoilemalla, osallistumalla ehtoolliselle ja toimimalla yhteisön tai tapahtuman jäsenenä. Liturgiassa ei voi olla mukana osallistumatta siihen jotenkin, vähintään katselemalla ympärilleen. Jumalanpalveluksen voi kokea uskonnollis-esteettisenä voimauttavana pyhän yhteytenä.

Kirkkotekstiilitaiteen ontologiaan kuuluvat tekstiilimateriaalit ja -tekniikat taiteen työstämisen tapoina, niiden sijoittuminen kirkkotilaan, niiden toteutuminen osana liturgiaa ja kristillisen viestin välittäminen niiden symbolifunktion, symboliikan ja estetiikan kautta. Ilman esteettistä visuaalista ilmiä kirkkotekstiilien pyhä viesti ei välity. Kirkkotekstiilien funktiot eivät estä niitä olemasta taiteen piirissä, vaan niiden olemassaolon tapaan kuuluu tietyn tehtävän täyttäminen, joka on kristillisen uskon mukainen. Olennaiset, toisiaan täydentävät osat kirkkoteksteilleissä ovat uskonnollinen pyhä ja esteettinen kuvallinen ilmaisu. Analyysini ja pohdintani perusteella kirkkoteks-

tiilit kuuluvat tekstiilitaiteen, uskonnollisen taiteen, kirkkotaiteen, osallistuvan taiteen ja yhdistetyn taiteen piiriin.

8 Päätäntö

Kirkkotekstiilit asettuvat kirkkotaiteen, tekstiilitaiteen, kuvan teologian ja pyhyiden risteyskohtaan. Ne on nähtävä yhtenä visuaalisen taiteen muotona, sillä ei ole mitään loogista tai perusteltua syytä jättää niitä taiteen kentän ulkopuolelle. Kirkkotekstiilitaite toteutuu monella tavalla: tekstiilitaiteena kuvan tekemisen tavassa, uskonnollisena, pyhää symboloivana taiteena inhimillisiin perustarpeisiin vastaamassa, kirkkotaiteena teologisen tradition kontekstissa, osallistuvan taiteen muotona liturgiassa ja kokonais-taideteoksena arkkitehtuurin ja muiden kirkkotaiteen lajien yhdistelmässä.

Tutkielmaa aloittaessani en ollut varma siitä, sijoittuvatko kirkkotekstiilit taiteen kentälle vai sen ulkopuolelle. Kirkkotekstiilien asema taiteena saattaa näyttää itsestään selvältä, mutta eri yhteyksissä se ei ole yksiselitteinen. Taustaoletukset ja tutkimuskysymykset suuntasivat analyysia konteksteihin, joiden kautta kirkkotekstiilit näyttäytyivät osana laajempia ilmiöitä. Taidekäsityksen määrittely auttoi hahmottamaan taiteen kenttää ja taiteeksi luokittelun perusteita. Ricoeurin hermeneutiikka sopi minulle asenteena ja tähän työhön lähentymistapana, ja antoi välineitä tutkielmalleni. Kiertotiet eri konteksteihin paljastivat minulle piirteitä, joita en ollut aiemmin ajatellut kirkkotekstiilien yhteydessä. Tutkielman tavoite kirkkotekstiilien syvemmän olemuksen selvittämisestä ja tulkintaprosessin päämäärä ymmärryksestä ”omaksi tekemisenä” toteutuivat.

Modernismin sitkeä taidekäsitys ja uskonnollisen fundamentalismin kaltaiset näkemykset ovat vaikuttaneet kirkkotekstiilien arvottamiseen ja arvostamiseen yleisesti. Kirkkotekstiilejä on pidetty alempiarvoisena, taiteen ulkopuolelta määriteltynä käsityönä tai taidekäsityönä ja uskonnollisen palvelijan roolissa. Tekstiilitaite on itselleni tutuin tutkielman osatekijä ja sen merkitys minulle itsestään selvä kirkkotekstiileissä. Kuitenkin sen ja tutkielman muiden kontekstien välisen suhteen tiedostaminen oli tärkeää. Tekstiilitaite kirkkotekstiilien merkityssisällön selvimpänä määrittäjänä kertoo tekstiilitai-

teen yleisestä asemasta taiteen kentässä. Se kamppailee edelleen taiteen marginaalissa, vaikka se kuuluu visuaalisiin taiteisiin, jotka muutoin ovat tunnustettuja taidemaailmassa. Kuvataidetta tehdään monin tavoin, joista yksi on tekstiilitekniikka. Toinen tärkeä kysymys on kirkon ja taidemaailman suhde, jossa arvot vaikuttavat yhteisen toiminta-alueen löytymiseen. Myöskään kirkkotaide ei ole menestynyt taiteen kentässä valovoimaisena genrenä vaan se on jäänyt ongelmalliseen asemaan ideologisen kontekstinsa takia. Kirkkoinstituution avautuminen taiteen prosessiin ja toisaalta taidemaailman suvaitsevaisuus uskon kysymyksiin voisivat tuoda uuden näkökulman kirkkotaiteeseen. Ontologisen tasapainon ajatus on merkityksellinen kirkkotekstiilien ja yleensä kirkkotaiteen toteutumisessa: ei taide eikä teologia yksin voi dominoida kokonaisuutta.

Tutkielmassani pohdin kirkkotekstiilejä ja niiden konteksteja yleisesti. Tämä lähestymistapa mahdollisti ilmiön risteyskohdan hahmottamisen sitä ympäröivässä maailmassa laajemmin. Kysely- tai haastattelututkimus kirkkoherroille ja tekstiilitaiteilijoille olisi antanut tarkemman ja yksityiskohtaisemman kuvan kirkkotekstiilien eri osatekijöistä. Samoin haastatteluiden kautta olisi ollut mahdollista saada tarkempi tieto tämänhetkisestä suhtautumisesta kirkkotekstiileihin ja niiden määrittelyyn taiteen kentässä. Kiinnostavaa olisi myös tarkastella tekstiilitaiteen ilmenemismuotoja nyky-Suomessa laajemmin. Kun perinteiset visuaalisen taiteen alat, esimerkiksi maalaustaide, voidaan mediataiteen valtakaudella mieltää vanhanaikaisiksi, kuinka tekstiilitaiteen voisi marginaaliasemastaan huolimatta kohottaa kiinnostavaksi genreksi?

Kirkkotekstiilien yleinen analysointi on tuonut itselleni riittävän vastauksen kysymykseen, ovatko kirkkotekstiilit taidetta vai taivaallisia tarvikkeita. Ne voidaan määritellä taiteeksi, vaikka ne toimivat myös taivaallisina tarvikkeina uskon näkyväksi tekemisessä. Kirkkotekstiilit ovat taidetta, joka toteutuu funktiossaan ja käyttötarkoituksessaan.

Painetut lähteet

Aho, Arvo 1987. Kirkollisen taiteen ongelmasta. Teoksessa *Ars Sacra Fennica*. Helsinki: SKSK-Kustannus Oy. 7–8.

Andreopoulos, Andreas 2006. *Art as Theology. From the Postmodern to the Medieval*. London, Oakville: Equinox.

Ars Sacra Fennica 1987. Helsinki: SKSK-Kustannus Oy.

Ars Suomen taide 1–6, 1987–1990. Toim. Salme Sarajas-Korte. Espoo: Weilin+Göös.

Becker, Howard S. 1984. *Art worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Davies, Stephen 2006. *The Philosophy of Art*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

Dissanayake, Ellen 1996. *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Second printing. Seattle and London: University of Washington Press.

Dutton, Denis 2009. *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Eliade, Mircea 2003. *Pyhä ja profaani*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat. (Saksankielinen alkuteos: *Das Heilige und das Profane* 1957).

Haapala, Arto 1997. Alemmat ja ylemmät. Rajankäynnin ongelmia. Teoksessa Immonen, Olli ja Mykkänen, Jouko, toim. Mäkihypyn muoto-oppi ja muita kirjoituksia populaaritaiteista. Saarijärvi: Kansainvälisen soveltavan estetiikan instituutin raportteja n:o 2. 155–165.

Heidegger, Martin 1995. *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (Saksankielinen alkuteos: *Der Ursprung des Kunstwerkes* 1935/36).

Heikkilä, Markku ja Pöykkö, Kalevi 1996. Research of Church Art in Finland. Teoksessa Paavola Arja-Leena, edited by. *Ars ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Käytännöllisen teologian laitos (julkaisu 85). 11–13.

Heikkilä, Tuomas 2002. Luostarilaitos, Muurien suojassa, vapaana maailmasta. Teoksessa Heikkilä, Tuomas ja Lehmijoki-Gardner, Maiju. *Keskiajan kirkko. Uskonelämän muotoja läntisessä kristikunnassa*. Helsinki: SKS. 52–125.

Heinänen, Seija 2006. Käsityö – taide – teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Hepburn, Ronald W. 2001. *The Reach of the Aesthetic. Collected essays on art and nature.* Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Howes, Graham 2007. *The art of the sacred. An introduction to the aesthetics of art and belief.* London, New York: I.B.Tauris.

Hyvönen, Heikki 1983. Kirkkotekstiilit – perintö ja perinnön säilytys ja Kirkolliset tekstiilit. Teoksessa Priha, Päikki, toim. *Kirkollinen tekstiilitaide. Tekstiilien käyttö ja suunnittelu.* Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus. 7–18.

Ihatsu, Anna-Marja 1998. Craft, Art-craft or Craft-design? In pursuit of the British equivalent for the Finnish concept ”käsityö”. Joensuu: Joensuun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta (tutkimuksia N:o 69).

Kalha, Harri 1997. Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssi. Jyväskylä: Suomen Historiallinen Seura, Taideteollisuusmuseo.

Karppinen, Seija 2005. Mitä taide tekee käsityöstä? Käsityötieteen perusopetuksen käsitteellinen analyysi. Väitöskirja Helsingin yliopiston soveltavan kasvatustieteen laitos. Tutkimuksia 263. Helsinki: Yliopistopaino.

Kirkkolaki 1054/1993.

Konola, Hannu 1997. Teologiaa – kahle vai kulmakivi? Teoksessa Kotiranta, Matti, toim. *Kuvan teologia. STKS:n symposiumissa marraskuussa 1996 pidetyt esitelmät.* Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 209). 148–151.

Kotila, Heikki 2008. Jumalanpalveluksen teologia ja kuvan teologia. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. *Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide.* Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 217–227.

Kristeller, Paul O 1992. *The Modern System of the Arts I ja II.* Teoksessa Kivy, Peter, edited. *Essays on the History of the Aesthetics.* New York, Rochester: University of Rochester Press. 3–64.

Kuorikoski, Arto 2008. Kirkkotaiteen tuulisilla kentillä – keskustelu kuvataiteilija Hannu Väisäsen kanssa. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. *Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide.* Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 175–180.

Kuvan teologia 1997. STKS:n symposiumissa marraskuussa 1996 pidetyt esitelmät. Toim. Matti Kotiranta. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 209).

Kyyhky ja karitsa. Pyhä design Helsingin kirkoissa 2006. Helsinki: Helsingin seurakuntayhtymä.

Laki julkisista hankinnoista 348/2007 ja lain muutos 321/2010.

Laki tekijänoikeudesta kirjallisiin ja taiteellisiin teoksiin 404/1961 ja laki tekijänoikeuslain muuttamisesta 446/1995.

Lempiäinen, Pentti 2006. Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä. Toinen painos. Helsinki: WSOY.

Malmisalo, Juha 2008. Bourdieulaisia näkökulmia kirkkotaiteen tuotantoon 1900-luvun lopun Suomessa. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 135–143.

Martikainen, Jouko 1996. Angles on Lutheran Theological Aesthetics. Teoksessa Paavola, Arja-Leena, edited by. *Ars ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Käytännöllisen teologian laitos (julkaisuja 85). 265–268

Mattila, Reijo N. 2008. Funktiot modernissa suomalaisessa kirkkoarkkitehtuurissa. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 249–258.

Morgan, David 2005. *Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Novitz, David 2001. *The Boundaries of Art. A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life. Revised and Enlarged Edition*. Christchurch: Cybereditions.

Paavilainen, Maija 1997. Kuva ja sana. Teoksessa Kotiranta, Matti, toim. *Kuvan teologia*. STKS:n symposiumissa marraskuussa 1996 pidetyt esitelmät. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 209). 152–158.

Pallasmaa, Juhani 2008. Uskon tilat ja kuvat – Suomalainen kirkko kokemuksena. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 303–318.

Palvelkaa Herraa iloiten, Jumalanpalveluksen opas 2009. Suomen ev. lut. kirkon kirkkohallituksen julkaisu 2009:9. 3. uudistettu painos. Jyväskylä: Kirkkohallitus.

Pirinen, Hanna 1996. Guidelines for Pictorial Representations in Lutheran Ecclesiastical Art. Teoksessa Paavola, Arja-Leena, edited by. *Ars ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Käytännöllisen teologian laitos (julkaisuja 85). 250–254.

Priha, Päikki 1987. Suomen kirkollinen tekstiilitaide. Teoksessa *Ars Sacra Fennica*. Helsinki: SKSK-Kustannus Oy. 86–87.

Priha, Päikki 1991. Pyhä kaunistus. Kirkkotekstiilit Suomen Käsityön Ystävien toiminnassa 1904-1950. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 11.

Priha, Päikki 2008. Kilpailut suomalaisen kirkkotekstiilitaiteen edistäjinä. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 145–156.

Reinikainen, Sanna 1998. Goottilainen puukuvanveisto Pohjoismaissa – kulttikuvat aikansa teologian ja kansanuskomusten tulkkeina. Teoksessa Niiranen, Susanna ja Lamberg, Marko, toim. Ihmeiden peili: keskiajan ihmisen maailmankuva. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy. 153–178

Ricœur, Paul 2000. Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä. Suom. Heikki Kujansivu. Tutkijaliiton julkaisu 98. Helsinki: Tutkijaliitto.

Ricœur, Paul 2004. The Conflict of Interpretations, Essays in Hermeneutics. Edited by Don Ihde. London, New York: Continuum. (Ranskankielinen alkuteos: Le Confit des interprétations: Essais d'herméneutique 1969).

Ringbom, Sixten ja von Bonsdorff, Bengt 1998. Uskonpuhdistuksesta isoonvihaan. Kuvataide. Teoksessa von Bonsdorff, Bengt, toim. Suomen taiteen historia: keskiajalta nykyaikaan. Suom. Kaija Valkonen. Espoo: Schildt. 85–100.

Ryökäs, Riikka 2002. Maiestas Domini. Dora Jungin liturgisten tekstiilien viesti. Joensuu: University of Joensuu (teologisia julkaisuja N:o 4).

Sarantola, Tauno 1988a. Kirkkotekstiilien synty, kehitys ja tarkoitus. Teoksessa Sarantola, Tauno - Lempiäinen, Pentti - Priha, Päikki – Fröberg, Mirja: Kirkkotekstiilit. Pieksämäki: Kirjaneliö. 8–15.

Sarantola, Tauno 1988b. Paramenttien käyttö. Teoksessa Sarantola, Tauno - Lempiäinen, Pentti - Priha, Päikki – Fröberg, Mirja: Kirkkotekstiilit. Pieksämäki: Kirjaneliö. 16–29.

Sarantola, Tauno 1997. Kuvateologia – valintojen teologia. Teoksessa Kotiranta, Matti, toim. Kuvan teologia. STKS:n symposiumissa marraskuussa 1996 pidetyt esitelmät. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 209). 132–137

Schwebel, Horst 1996. Art – Theology – Church. Teoksessa Paavola, Arja-Leena, edited by. Ars ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts. Helsinki: Helsingin yliopisto, Käytännöllisen teologian laitos (julkaisuja 85). 48–65.

Schwebel, Horst 2008. Taideteos ja teologia – biblia pauperum vai taiteen autonomia? Käännös Arto Kuorikoski. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 181–189

Shiner, Larry 2001. *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.

Stecker, Robert 2000. *Is It Reasonable to Attempt to Define Art?* Teoksessa Carroll, Noël, edited. *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press. 45–64.

Suomen taiteen historia: keskiajalta nykyaikaan 1998. Toim. Bengt von Bonsdorff. Suom. Kaija Valkonen. Espoo: Schildt.

Svinhufvud, Leena 2009. *Moderneja ryijyjä, metritavaraa ja käsityötä. Tekstiilitaide ja nykyaikaistuva taideteollisuus Suomessa maailmansotien välisenä aikana*. Helsinki: Designmuseo.

Tekijänoikeusneuvoston lausunto 2008:2.

Tontti, Jarkko 2005. *Olemisen haaste - 1900-luvun hermeneutiikan päälinjat*. Teoksessa Tontti, Jarkko, toim. *Tulkinnasta toiseen, Esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino. 50–84

Tuhkanen, Totti 1996. *Keskiaikaiset käsityöläisammattikunnat*. Teoksessa Litzen, Veikko ja Tuhkanen, Totti, toim. *Keskiajan kulttuurihistorian lukukirja*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus (julkaisuja A:54). 68–70.

Veräjänkorva, Tiina 2006. *Diagnoosi taidekäsityöstä. Tarkastelussa taiteen, muotoilun ja käsityön rajapinta*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, Valtion muotoilutoimikunta.

Vihma, Susann 2008. *Mitä on muotoilu*. Teoksessa Vihma, Susann, toim. *Suomalainen muotoilu. Käsityöstä muotoiluun*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö. 10–43

Vuorinen, Jyri 2008. *Taiteen uskonnollinen merkitys*. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. *Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 329–349.

Vähäkangas, Pekka 1996. *Taide alttarilla. Alttaritaulutraditio Suomessa 1918–1945*. Jyväskylä *Studies in the Arts* 52. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Vähäkangas, Pekka 2008. *Kuva suomalaisessa kulttuurissa*. Teoksessa Kuorikoski, Arto, toim. *Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura (julkaisuja 260). 33–43.

Wiberg, Marjo 1996. *The Textile Designer and the Art of Design. On the Formation of a Profession in Finland*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki UIAH (A 15).

Wikström, Owe 2004. *Pyhän salaisuus. Kätkeyty todellisuus ja nykyaika*. Suom. Olli Räsänen. Helsinki: Kirjapaja Oy.

www.sivut:

Kirkkohallitus, Etusivu:

<http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/sp?open&cid=etusivu>. Viitattu 7.9.2010

Kirkkohallitus, Julkiset hankinnat:

<http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/sp2?open&cid=Content28C325>. Viitattu 7.9.2010

Opetus- ja Kulttuuriministeriö OKM, Luonnos laiksi Taiteen edistämiskeskuksesta:

http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/vireilla_kulttuuri/taiteenedistamiskeskus/index.html?lang=fi. Viitattu 18.10.2010

Opetus- ja Kulttuuriministeriö OKM, Valtionpalkinnot:

<http://www.minedu.fi/OPM/Tiedotteet/2009/09/Valtionpalkinnot.html>. Viitattu 26.8.2010

Suomen evankelis-luterilainen kirkko, Uutiset:

<http://evl.fi/EVLUutiset.nsf/documents/B99DBC67AD1B12B1C22576C8003ADB02?OpenDocument&lang=FI>. Viitattu 26.8.2010

Taiteilijat O ry:

<http://artists-o.fi>. Viitattu 24.8.2010

Texo ry:

<http://www.ornamo.fi/>. Viitattu 24.8.2010

Wikipedia, Kirkkotaide:

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Kirkkotaide>. Viitattu 22.5.2010

Wikipedia, Käsityö:

<http://fi.wikipedia.org/wiki/K%C3%A4sity%C3%B6>. Viitattu 19.8.2010

Wikipedia, Muotoilu:

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Muotoilu>. Viitattu 19.8.2010

Wikipedia, Taidekäsityö:

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Taidek%C3%A4sity%C3%B6>. Viitattu 18.8.2010

Wikipedia, Tekstiilitaide:

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Tekstiilitaide>. Viitattu 17.8.2010

Painamattomat lähteet

Karsikas, Ulla 1990. Bauhaus – kudonnan työpajan toiminta 1919-1933. Kirjallisen viestinnän tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Suullinen tiedonanto tekstiilitaiteilija Raija Rastas 6.2.2009

Suullinen tiedonanto tekstiilitaiteilijat Nina Nisonen ja Raija Rastas 2.3.2010

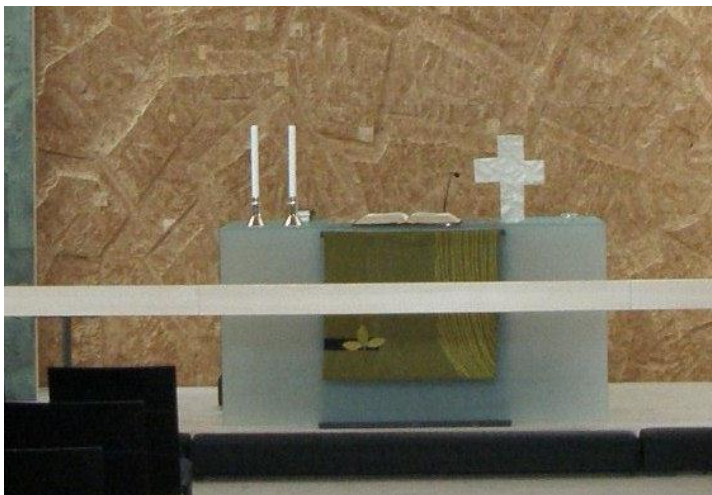
Liite 1. Kirkkotekstiilit eri konteksteissa.



Liite 2.



Kuva 1. Turun Pyhän Henrikin kirkon valkoinen kirkkotekstiilisarja 2001.
Suunnittelija tekstiilitaiteilija, professori Helena Hyvönen.
Kuva Suomen Käsityön Ystävät. Kuvaaja Rauno Träskelin.



Kuva 2. Helsingin Laajasalon kirkon vihreä alttari-
vaate 2004. Suunnittelija tekstiilitaiteilija Heli Tuori-
Luutonen. Kuvaaja Martti Karsikas.



Kuva 3. Hangon kirkon sininen kalkkiliina 2006.

Kuva 4. Hangon kirkkotekstiilien käyttöönotto-
tilaisuus. Sininen messukasukka ja stola 2006.

Suunnittelija tekstiilitaiteilija Raija Rastas.
Kuvaaja Kari Vähäsarja.

