

# TAIDEKÄSITYÖN HYVÄ TUOTE

Analyysi julkisammattillisesta arvottamisesta  
1980-luvun Suomessa

Lisensiaatintyö

Jyväskylän yliopiston  
taidehistorian laitos

1995

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taidehistorian laitos
Tekijä Mirja Kälviäinen	
Työn nimi TAIDEKÄSITYÖN HYVÄ TUOTE Analyysi julkisammattillisesta arvottamisesta 1980-luvun Suomessa	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Lisensiaatintyö
Aika 1995	Sivumäärä 253 sivua
<p><b>Tiivistelmä - Abstract</b></p> <p>Taideteollisuuden hyvän tuotteen voi nähdä liittyvän ammatillisen eliitin makuun, vaikka sen yleispätevyyttä yritettiin perustella moraalisisilla taideteollisuusperiaatteilla. Arvonihilistinen postmodernismi tuotti tämän hyvän tuotteen kriittikkiä. Taidekäsityön käsite ja sisältö muuttuivat postmodernismin tuoman ajan hengen myötä.</p> <p>Arvottamiseen liittyviä ammatillisia käsityksiä analysoitiin Suomen 1980-luvun taidekäsityöstä tuotetusta julkisammattillisesta aineistosta. Analyysi perustui saman aikakauden kansainväliseen kuvaan taidekäsityön käsitteenmäärittelystä ja arvottamisesta sekä taiteensosiologian taidemaailman ja Pierre Bourdieun kentän käsitteisiin. Tutkimuksessa käytetyn kompleksisuustieteellisen lähestymistavan mukaisesti päästiin monitahoisuuden, vuorovaikutuksen ja muutoksen kautta tarkastelemaan taidekäsityön hyvän tuotteen arvottamisen perusteita.</p> <p>Tuloksena taidekäsityön kentän sisäisten intressien analyysissä oli ideaalisen tuottamisen pyrkimys kuvataiteen suuntaan, aatteellinen sekä institutionaalinen sitoutuminen taideteollisuuden kenttään, käsityön merkityksen puolustaminen ja myös rajoittava suhde taidekäsityöläisiksi pyrkiviin käsityöläisiin tai harrastajiin. Arvottamisen vaikutusvallassa näkyi selkeä instituutioihin liittyvä keskittyminen ja kertautuminen, joka korosti taideteollisuuden aatteellisen taustan merkitystä taidekäsityön arvottamisen taustalla.</p> <p>Hyvän tuote osoittautui tutkimuksen perusteella kentän sisäisiin intresseihin sitoutuneeksi ilmiöksi, joka ei rajoittunut estetiikkaan, vaan perustui erityisesti moraalissävytteiseen, ideologiseen aatteeseen. Tuotteiden arvioimista ehdotettiin analyysiaineistossa voitavan ratkaista tutkimusten tuottamien teorioiden avulla. Tämän tutkimuksen valossa on syytä ottaa huomioon se, että tällaisista teorioista ei ole ammattikäytännössä hyötyä, jos ideologinen arvoperusta vaikuttaa näin merkittävästi intuitiivisesti tapahtuvaan arvioimiseen.</p>	
Asiasanat taidekäsityö, käsitteenmäärittely, vertaisarviointi	
Säilytyspaikka Taidehistorian laitos, Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

## SISÄLLYSLUETTELO

	sivu
JOHDANTO	1
I AMMATILLINEN TAUSTA	
1 TAIDETEOLLISESTA TUOTTEIDEN ARVOTTAMISESTA	5
1.1 Taideteollisen hyvän tuotteen ja hyvän maun kritiikki	5
1.2 Arvottamisen muutos postmodernissa tuotekäsityksessä	9
1.3 Taidekäsityön merkitys 1980-luvulla	11
1.4 Tuotteiden ammatillisen arvottamisen tutkimuksen merkitys	13
2 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMINEN 1980-LUVULLA	16
2.1 Käsityön käsitteen muutos	16
2.2 Taidekäsityön kenttää rajoittavat suhteet	18
2.3 Näkemyksiä taidekäsityön arvottamisesta ja kritiikistä 1980-luvulla	25
II SOSIOLOGINEN VIITEKEHYS TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN ANALYYSILLE	
1 TAITEENSOSIOLOGINEN NÄKÖKULMA	30
1.1 Näkökulman valinta	30
1.2 Taidemaailma tai kulttuurinen kenttä arvottajana	31
1.3 Asiantuntijuus ja arvottaminen	36
1.4 Ideologiat arvottamisen taustalla	38
2 ANALYYSIN TOTEUTUS	41
2.1 Analyysin lähestymis- ja toteutustapa	41
2.2 Suomalainen analyysiaineisto	46
2.3 Analyysin lähtökohtamallit	51
III AMMATILISESTI HYVÄKSYTTÄVÄ TAIDEKÄSITYÖ 1980-LUVUN SUOMESSA	
1 TAIDEKÄSITYÖN KÄSITTEENMÄÄRITTELYÄ	56
1.1 Käsitteenmäärittelyn ongelmallisuus	56
1.2 Taidekäsityö käytännössä	59
1.3 Taidekäsityön ammatillinen määrittely	68
1.4 Taidekäsityön ammatti-ideologinen määrittely	71
1.4.1 Taidekäsityö ideologisena ilmiönä	71
1.4.2 Makukasvatus	73
1.4.3 Vastakulttuuri	75
1.4.4 Elämäntapa	77
1.4.5 Myyttisyys	81

	sivu
1.5 Taidekäsityön vuorovaikutteinen määrittäminen	86
1.5.1 Taidekäsityön määrittämisalue	86
1.5.2 Taidekäsityön suhde taideteollisuuteen ja muotoiluun	89
1.5.3 Taidekäsityön suhde kuvataiteeseen	97
1.5.4 Taidekäsityön suhde käsityöhön, kotiteolli- suuteen sekä käsi- ja taideteollisuuteen	109
1.5.5 Taidekäsityön suhde muuhun ympäristöön	116
2 ARVOTTAMISEN KÄYTÄNTEET	118
2.1 Taidekäsityön ammatilliset arvottamisorganisaatiot	118
2.2 Näyttelypalkkiot	124
2.3 Kentän ulkopuolinen lehdistöjulkisuus	133
3 ARVOTTAMISEN MUUTOS 1980-LUVULLA	136
3.1 Ammatillinen käsitys hyvästä tuotteesta 1980-luvulla	136
3.1.1 Taideteollisuuden hyvä tuote	136
3.1.2 Taidekäsityö taideteollisuuden hyvän tuotteen mukaisena	141
3.1.3 Taidekäsityön oma hyvä tuote	143
3.2 Ajan hengen muutosvoimat 1980-luvulla	148
3.2.1 Ajan hengen muutosvoimien esittely Suomessa	148
3.2.2 Postmodernismi ja ajan muut muutosvoimat Suomen taideteollisuudessa	152
3.2.3 Ajan henki ja taidekäsityö	155
4 AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN ONGELMAT JA NIIDEN RATKAISUT	157
4.1 Ammatillisen arvottamisen kritiikki	157
4.2 Ammatillisen arvottamisen kehittäminen	162
5 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN KOKONAISHAHMO	165
5.1 Taidekäsityön vaikutusvallan konsensus	165
5.2 Taidekäsityön sisällöllinen reviiri	175

	sivu
IV KRIITTINEN POHDINTA	
1 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMINEN KRIITTISESTI TARKASTELTUNA	192
2 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN PERUSTEET	196
3 TUTKIMUKSEN PÄTEVYYS, MERKITYS JA JATKOMAHDOLLISUUDET	202
KUVALUETTELO	215
VIITELUETTELO	216
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	244
LIITTEET	

## JOHDANTO

Taiteenkaltaisten tuotteiden arvottamiseen ja sen pohjalta tapahtuvaan arviointiin liittyy taiteen ja estetiikan tuotteille antama lisäarvo. Sen antamisoikeudet ovat usein ammatillisen ryhmän sisäisiä. Soveltavien taiteiden alueella tuotteiden arvottamista leimaavat toisaalta näkyvästi esille nostettu kuluttajien palvelu ja toisaalta se, että tuotteiden arvottamisoikeus halutaan pitää ammatillisella eliitillä. Eliitin ei taiteenkaltaisella alueella tarvitse esittää tarkkoja kriteerejä arvottamisensa perusteluiksi. Tämän ristiriitaisen lähtökohdan vuoksi on syytä valottaa tutkimuksen avulla helposti itsestäänselvyytenä pidettyä, ammatillisesti oikeutettua hyvän tuotteen ilmiötä.

Tässä tutkimuksessa taiteenkaltaisten tuotteiden ammatillista arvottamista on tarkoitus selvittää taidekäsityön ammatillisen julkisuuskuvan kautta. Tutkimuksessa tarkastellaan sitä, miten taidekäsityön ammatillinen arvottaminen peilautuu erityisesti ammatillisissa aikakauslehdissä ja myös muissa ammatillisten instituutioiden julkaisuissa. Tarkastelua suoritetaan taidemaailman ja sosiologi Pierre Bourdieun esittämän kentän käsitteiden avulla. Tutkimuksessa tavoitellaan ammatillisten asiantuntijoiden konsensuksen mukaista määritelmää 1980-luvun taidekäsityöstä Suomessa. Tämä tapahtuu taidekäsityön käsitteen käyttöä ja taidekäsityön kentän toiminta-ajasta analysoimalla. Kentän tuotteiden arvottamisen mekanismeista ja perusteista pyritään myös pääsemään selvyyteen analyysin edetessä. Näin muodostuu kuva ammatillisesti hyvästä tuotteesta, tässä tapauksessa hyväksyttävästä ja hyvänä pidetystä taidekäsityöstä.

Painopisteen tässä tutkimuksessa saavat arvottamiseen liittyvät objektiiviset rakenteet sekä ammatilliset ideologiat eli taidekäsityön kentän sisäiset intressit. Tutkimuksessa pyritään tulkitsemaan näiden vaikutusta arvottamiseen sekä siihen, mitä ammatilliselta kentältä halutaan tuoda julkisuuteen. Ammatillisen arvottamisen sekä konkreettiset elämän reunaehdot, yhteiskunnallisesti muodostuneet järjestelmät ja instituutiot että sisällöllisen, ideologisen aineksen huomioon ottavaa kenttää tulee analysoida hyvin monesta näkökulmasta. Tutkimuksen näkökulmaa voisi hyvin kuvata fenomenologis-hermeneuttiseksi, jossa fenomenologiaan liittyy hyvän tuotteen ja hyväksytyyn taidekäsityötuotteen ilmiön tarkastelu sen ominaislaatu kunnioittaen ja hermeneutiikkaan liittyy ymmärrykseen pyrkivä tulkinta näiden merkityksestä ammatillisessa toiminnassa.

Kokonaisuudessaan tutkimuksen lähestymistapa on kuitenkin kompleksisuustieteellinen. Ilmiöt nähdään käytännössä monitahoisina ja muihin ilmiöihin suhteessa olevissa verkostoissa elävinä, jolloin tarkastelussa on oleellista etsiä monitahoisuutta, suhteita ja vuorovaikutusta sekä huomioida muutos. Kompleksisuustieteellisessä lähestymistavassa oletetaan, että erilaisia tieteellisiä lähestymistapoja on mahdollista yhdistää hedelmällisesti hyvän kokonaiskuvan saamiseksi elävästä ja monimuotoisesta todellisuudesta. Pierre Bourdieun käsitykset käytäntöä kunnioittavista tutkimuksen etenemistavoista, aiempien tieteellisten vastakkainasettelujen murtamisen välttämättömyydestä sekä kulttuurisen kentän toiminnasta ovat samansuuntaisia.

Yhtenä tämän tutkimuksen tehtävänä esiin nouseva taidekäsityön määrittelyn ongelma voidaan liittää kompleksisuustieteelliseen sumeiden joukkojen käsitteeseen, jolla tarkoitetaan käsitteitä, joita ei pystytä tarkkaan määrittämään tai joiden rajoja on vaikea määrittää. Taidekäsityö on käytössä hankala käsite sen käsitteellisen epäselvyyden, muuttumisen ja liukuvien rajojen vuoksi. Sitä käytetään silti kuvaamaan tietentyypistä tekemistä kuvataiteen, taideteollisen suunnittelun ja perinne­käsityön välimaastossa. Taide-etuliitteessä on lisäksi nähtävissä lisäarvon hankinnan pyrkimys. Siksi käsite taidekäsityö on tutkimusongelma jo itsessään ja paljastaa pelkästään määrittelyissään ammatillista arvottamista.

Kompleksisuustieteellisessä tutkimustavassa teoria toimii vuorovaikutteisessa suhteessa havaittavien tosiseikkojen kanssa vaikuttaen siihen, millaisina ilmiöt nähdään ja miten niitä tutkitaan. Teoriaa voidaan kuitenkin jatkuvasti korjata tutkimisen ja aineiston havainnoinnin esiin nostamien piirteiden perusteella. Taidekäsityön arvottamisen analyysissä tutkittavaa kohdetta rakennetaankin läpi koko tutkimusprosessin. Bourdieu haluaa tällaisessa tutkimuskohteen rakentamisen tavassa kaataa vastaikkainasetteluja objektiivisen ja subjektiivisen tietämisen tavan välillä, jotka ovat kumpikin yhtä tärkeitä ja välttämättömiä, jos ilmiötä halutaan tarkastella monitahoisesti ja kattavasti. Tiedollinen ensisijaisuus on kuitenkin objektivistisella näkökulmalla, jonka avulla on mahdollista rajata vääriä ennakkokäsityksiä, koska objektiivinen maailma rajaa toimintaa. Se antaa myös kontekstin sisällölliselle analyysille.

Koska kyse on muutostekijöiden tarkastelusta, perustelu 1980-luvun valinnalle tutkimuskohteeksi löytyy taidekäsityöhön liittyneen uuden innostuksen lisäksi erityisesti tuon vuosikymmenen

arviointitilannetta muuntaneesta kehityksestä. Vanhat modernismin teoriat hyvästä tuotteesta ja kuvataiteen korkeammasta asemasta kohtasivat postmodernismin skeptismin. Se, että arvottaminen selvästi muuttui, voi helpommin paljastaa niitä perusteita, joilla arvottamista tehdään.

Ajankuvauksen lisäksi tutkimuksessa paljastuu alueellisen rajauksen myötä mahdollinen suomalainen erikoislaatu taidekäsityön arvottamisen rakenteissa ja arviointi-ideologioissa, koska varsinaisen aineistoanalyysin osalta kohdealueeksi on valittu Suomi. Tarkoitus ei ole tutkia suomalaisuutta ja suomalaista taidekäsityötä sinänsä, vaan rajaus on tehty kohdeanalyysin mahdollistamiseksi. Ydinaineistona käytetään ammatillisen toiminnan tarkkailemiseksi kirjallista ja kuvallista aineistoa, jota ammatillinen kenttä on tuottanut 1980-luvulla. Tällainen aineisto osoittautui tässä tutkimuksessa haastatteluja paremmaksi vaihtoehdoksi sen kattavuuden, monipuolisuuden, muutoksen havaitsemisen mahdollisuuden, vertailtavuuden, luotettavuuden sekä tutkimuksen eettisen ongelmallisuuden vuoksi.

Tutkimustavassa tärkeä käytännön ja teorian välinen jatkuva vuorovaikutteisuus toimii seuraavasti: I käsittelyjakso luo yleistä ammatillista näkemystä suomalaisen aineiston analyysille. Siinä on käsitelty taideteollisuuteen ja taidekäsityöhön liittyvän julkaistun aineiston, tutkimuksen ja haastattelujen pohjalta 1980-lukuun ja tutkimusaiheeseen liittyvää kansainvälistä näkemystä tuotteiden ja taidekäsityön ammatillisesta arvottamisesta. Suomen tilannetta laajempi tarkastelu työn alussa oli välttämätöntä tuotteiden arvottamiseen liittyvän tutkimustehtävän hahmottamiseksi sekä taidekäsityön ominaislaadun huomioon ottamiseksi tutkimuksen viitekehysten valinnassa. Kansainvälinen tarkastelu loi myös tarpeellista etäisyyttä, jolloin välttyttiin pelkästään suomalaisen toimintaympäristön piirteiden selvittämisestä johtuvasta näkemyksen kapeudesta. Samalla käsi- ja taideteollisuusalla Suomessa toimiva tutkija pystyi tarkkailemaan omia näkemyksiään kriittisesti.

Jaksossa II esiteltäviin taiteensosiologian tutkimusnäkökulmiin on edetty jakson I ammatillisen näkökulman kautta. Kansainvälisellä ammatillisella taustalla ja sosiologisella viitekehyksellä pyritään hahmottamaan taidekäsityön ammatillisen arvottamisen perusteiden muodostumista. Jaksojen I-II näkemyksiä yhdistäen on sitten hahmotettu lähtökohtamalleja suomalaiselle analyysille. Kansainvälisen ammatillisen taustan ja sosiologisen viitekehysten pohjalta



rakennettujen lähtökohtamallien avulla on toteutettu suomalaisen taidekäsityöaineiston ammatillista arvottamista tarkasteleva analyysi, joka esitetään jaksossa III.

Analyysi rakentuu taidekäsityön käsitteenmäärittelyä ja arvottamista eri näkökulmista tarkastellen. Näitä tarkastellaan ensin ulkopuolisen tarkkailijan silmin, jolloin huomio kohdistuu niiden objektiivisiin rakenteisiin. Tämän rajauksen jälkeen taidekäsityön ja sen arvottamisen ominaislaatua etsitään taidekäsityöläisten ja arvottajien oman merkityksenannon kautta sekä tarkastelemalla taidekäsityön käsitettä ja sen arvottamista suhteessa niihin läheisesti vaikuttaviin käsitteisiin ja arvottamisjärjestelmiin.

Analyysin eri tarkastelunäkökulmien pohjalta on koottu kokonaiskuvaa taidekäsityön arvottamisen vaikutusvallan konsensuksesta. Tätä kehystä silmälläpitäen on hahmotettu ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsityön kentän sisällöllistä kuvaa. Siinä tarkastelun kohteena on taidekäsityön arvostus suhteessa sitä ympäröiviin, oman historiansa omaaviin kenttiin sekä taidekäsityön kentän oma sisällöllisten intressien reviiiri. Näiden kokoavien käsittelyjen jälkeen on mahdollista kriittisesti analysoida ammatillisen arvottamisen ilmiötä, joka tässä tutkimuksessa näyttäytyy varsin ristiriitaisena. Tutkimus tuottaakin enemmän kysymyksiä kuin vastauksia. Nämä kysymykset voivat kuitenkin toimia terveinä lähtökohtina ammatilliselle kehittämistyölle ja toimivien ammatti-identiteettien etsinnälle.

## I AMMATILLINEN TAUSTA

### 1 TAIDETEOLLISESTA TUOTTEIDEN ARVOTTAMISESTA

#### 1.1 Taideteollisen hyvän tuotteen ja hyvän maun kritiikki

Angloamerikkalaisesta ympäristösuunnittelun ammattilaisten kirjoittelusta 1980-luvulta 1990-luvun alkuun muodostuu hyvin kriittinen kuva ammatillisen hyvän tuotteen ja hyvän maun ilmiöstä. Ilmiön juuret ovat löydettävissä jo renessanssista. Jako kaunotaiteisiin ja arvostushierarkiassa alemmalle tasolle asettuvaan koristetaiteeseen perustuu renessanssin ajatteluun: käsityöläinen ja mekaaniset taiteet jäivät alemmaksi kuin taiteilija ja vapaat taiteet. Tästä syntyi se kuvataide-elitismi, jossa koristeen tekeminen jäi pikemminkin käsityöläisen kuin luovan taiteilijan asiaksi. Vuodelta 1747 oleva hierarkia kuvastaa taiteiden jakoa. Kaunotaiteet olivat kiinnostuneita pelkästään kauneudesta. Taide, jossa yhdistyy miellyttävyys ja hyödyllisyys oli sekoitus korkeaa ja matalaa, kun taas mekaaninen taide palveli puhtaasti käytännöllisiä tarkoituksia. Immanuel Kant toi lisäksi kaunotaiteisiin nerouden käsitteen, jossa originaalisuus oli tärkein piirre.<sup>1</sup>

Hierarkia vapaiden taiteiden ja sovelletun taiteen välillä johti tilanteeseen, jossa edelleen 1980-luvun alussa oli mahdollista sanoa, että sovellettua taidetta, käyttötaidetta tai hyötytaidetta, ei pidetty yhtä vapaana ja sen seurauksena yhtä hienona ja taidekäsityöläisiä ei pidetty oikeina taiteilijoina. Kuvataiteen korkeampi arvostus aiheutti myös taidekäsityön ja käsityön välisen hierarkian, jolloin käsityötä herkästi haluttiin kutsua taidekäsityöksi arvostuksen nostamiseksi.<sup>2</sup>

Koristetaiteen reformoijien voidaan tulkita 1800-luvulla tienneen, että myös he tarvitsivat kuvataiteiden tapaan älyllisiä aseita, jos koristetaide halusi nostaa arvostustaan ja olla välittämättä populaarista mausta. Aseet löytyivät muotoilun periaatteista, joihin voitiin myöhemmin perustaa 1900-luvun elitistinen halveksunta porvarillisia arvoja ja ylikoristeellisuutta kohtaan.<sup>3</sup> Nämä periaatteet toi ensimmäisen kerran esiin Augustus Pugin ennen vuoden 1851 Lontoon maailmannäyttelyä.

Puginin periaatteiden sisältö oli:

1. Rehellinen rakenteen ilmaisu: rakennuksen tai tuotteen rakennetta tuli korostaa eikä peittää.
2. Rehellinen toiminnan, funktion, ilmaisu: tuotteen tai rakennuksen tarkoituksen piti tulla selväksi sitä katsottaessa ja petollisuus, kuten kolmiulotteiset kuviot kaksiulotteisella pinnalla, tuli kieltää.
3. Materiaalien rehellinen ilmaisu: materiaali ei saanut esittää jotain muuta materiaalia kuin se oli, tuotteen tuli olla uskollinen materiaalin luonteelle, materiaalin fyysisten luonteenpiirteiden piti määrittää työssä käytettävät tekniikat ja tuotteen lopullinen ulkonäkö.
4. Rehellinen ajan hengen ilmaisu: oman ajan luonne voitiin vangita tuotteeseen tai rakennukseen, koska suunnittelijalla oli tuosta hengestä intuitiivinen ymmärrys, joka antoi hänelle oikeuden vangita se muulle yhteiskunnalle.<sup>4</sup>

Periaatteisiin lisättiin vielä 1800-luvun puolivälissä yksinkertaisuuden hyve. Aiempien periaatteiden tapaan se oli hyvin suhteellinen kriteeri. Yksinkertaisuuden miellyttävyys tuli osaksi siitä, että maalaiskäsitöläisen oletettiin omaavan kaikki ne hyveet, jotka puuttuivat keskiluokalta.<sup>5</sup>

Visuaaliset ohjenuorat olivat olemassa muotoilun periaatteiden julkistamisen jälkeenkin, koska suunnittelijat operoivat edelleen maun mukaan. Mutta kun tuli kysymys populaarin maun voittamisesta, moraalisen auktoriteetin vakuutus oli vahvempi kuin silmän. Se tarjosi varminnan tavan kontrolloida niin sanottua huonoa makua. Periaatteet nostivat soveltavien taiteiden arvostusta antamalla niille älyllisen kehäksen, jonka keinotekoisesti moraalinen perusta tarjosi koskemattomuuden kilven. Modernistit kopioivat periaatteet melkein sanasta sanaan, vaikka historiallisia tyylejä hyljeksittiin ja teknologisia muotoja haviteltiin omaperäisyyden halun suojelemiseksi. Kytkemällä esteettinen valinta abstrakteihin periaatteisiin, jotka oli oikeutettu sitomalla ne kulttuurisesti hyväksytyihin järkeä, moraalialia ja käytännöllisyyttä koskeviin ideaaleihin, suunnittelijat vapautettiin pelkkään esteettiseen valintaan perustuvasta vastuusta. Valinnat eivät enää vaikuttaneen maun asialta.<sup>6</sup>

Näiden periaatteiden suuri arvo ajan myötä on ollut niiden epäselvyys, koska niiden varassa on voitu väittää mitä erilaisimpia valintoja moraaliksiksi. Samoja periaatteita on käytetty oi-

keuttamaan melkeinpä jokaista tyyliä menneen 150 vuoden ajan aina uusgoottilaisesta postmoderniin.<sup>7</sup>

Periaatteilla oikeutettua makua voidaan kuvata ihmisen kyvyksi arvostaa, erotella, arvioida kriittisesti ja ymmärtää mielihyvän sisältöisesti tekemiään artefakteja.<sup>8</sup> Sitä voidaan käyttää sekä kuvaamassa todellista arvostuksen ja erottelun toimintaa että yleisemmin yhteisöllisenä substantiivina, joka merkitsee persoonaa tai ryhmää kuvaavaa erottelujen ja arviointien kimpua. Maku on vaikeasti tavoitettava aihe, koska se muuttuu. Tämä merkitsee myös sitä, ettei voi olla objektiivista hyvää makua, vaan vain kulttuurisesti ja historiallisesti määräytynyt mieltymys tiettyihin asioihin.<sup>9</sup>

Kokeellinen psykologia pystyy osoittamaan yleistä samaa mieltymystä yksikertaisiin asioihin kuten väreihin tai kuvioiden suhteisiin. Monimutkaisempien asioiden yhteydessä maku on erittäin vaihteleva sekä kulttuuristen pienryhmien kesken että yksilöiden kesken. Mieltymyksemme ovat sidoksissa asenteidemme ja uskomustemme, arvojemme systeemin kanssa. Maku on kietoutunut kommunikaation ongelmaan. Symbolien ja puitteiden valitseminen yksilön tai ryhmän toimesta on keskeinen normaaliuden ja ymmärryksen tajun asettajana siitä, mitä tapahtuu tietyllä näyttämöllä, jossa olemme osallisina.<sup>10</sup> Sosiologien käsitys mausta viittaa arvovapaaseen ja puhtaasti suhteelliseen määritelmään. Tietty maku on tiettyä symbolista valuuttaa, joka on voimassa tietyn sosiaalisen ryhmän keskuudessa tietynä aikana.<sup>11</sup>

Hyvän maun käsitettä on usein käytetty oikeuttamaan taideteollisen eliitin mieltymyksiä. Koko hyvän maun ideaa voitiin pitää petollisena. Jokaisella oli makua ja sen saattoi nähdä armottoman paljastavana suhteessa sosiaalisiin ja kulttuurisiin asenteisiin. Hyvän tuotteen käsite oli vääjäämätön seuraus maun käsitteen käytöstä. Tietyt oppineet ihmiset julistivat tietyt artefaktit omaavan mysteerisen hyvän tuotteen attribuutteja, joita harvoin määriteltiin tarkasti. Ammatillisesti oikeaksi hyväksi tuotteeksi esitetty tuote oli kuitenkin tietyn ikäisen ja tietyn koulutustaustan omaavan ihmisen maun ilmentymä. Tällainen hyvyys voitiin nähdä erottelevassa elitismissään alentavana.<sup>12</sup> Taideteollinen suunnittelu on makua ja juuri symboliset ilmaisut arvossa ovat niitä vaikeita eroja, joita syntyy asiakkaiden ja ammattilaisten välillä. Juuri

tässä on kuitenkin vaikeimmin hyväksyttävissä se, että ryhmän ammatillinen byrokratia tuottaa ne arvot palkkiosysteemeineen, jotka määrittävät tuotteen.<sup>13</sup>

Hyvän tuotteen käsite on ollut hämmästyttävässä kontrastissa populaarien markkinoiden kulu- tushyödykkeiden kanssa.<sup>14</sup> Ammattilaisten keskuudessa koettiin välttämättömäksi tuottaa ka- nonisoitu, oikeutetusti hyväksytty käsitys hyvästä muotoilusta. Siihen etsittiin tukea tuottamisen teknisistä seikoista populistisen tunteen vaikutukselta välttymiseksi. Kulttuurisessa eliitissä huono maku ei ollut sosiologi Pierre Bourdieun välttämätöntä kieltäytymistä vaan selvästi vaja- vuus. Sitä yritettiin poistaa valistuksella ja taidekasvatuksella.<sup>15</sup>

Tällaisella ammatillisella kentällä palkkiosysteemit vaikuttavat laajasti ideologiaan ja siten näke- mykseen siitä mitä maku on. Autonomia, vapaus tehdä mitä haluaa on usein korkein palkinto, jolle uhrataan myös rahalliset vaihtoehdot. Kyky saavuttaa sosiaalista kunniaa on kykyä saavuttaa valtaa. Luovana olemisen voima on niin suuri, että tekijöiden lisäksi jopa kentän toimitsijat pyrkivät osoittamaan omaa luovuuttaan. Myös asiakkaista voi saada arvostusta, mutta soveltavan taiteen ammateissa on erikoista se, että sitäkään ei mitata rahallisesti, vaan kentän määrittämän hienouden perusteella.<sup>16</sup>

Ideologiset tekijät yhdistettyinä pyrkivät eristämään luovien ammattilaisten maun enemmistön mausta sekä korkeimmalla että alimmalla sosiaalisella tasolla.<sup>17</sup> Yleensä säännöstelty kilpailu palkkiosysteemissä takaa voittoja niille, jotka käyttävät terävää versiota kulloinkin hyväksy- tyistä ilmaisutavoista. Niitä ominaisuuksia käytetään, joita kunnioitetaan initioitujen parissa. Kokonaisuus näyttää raalta, kun tiettyjä ominaisuuksia korostetaan ja näin ammattilaisten suosi- mat muodot jäävät kauaksi yleisistä virtauksista.<sup>18</sup>

Taiteilijat olivat tottuneita elitistiseen tilanteeseen. Kaupallisten taiteilijoiden asemassa toimivat tuotesuunnittelijat löysivät itsensä hämmentävästä tilanteesta ammatillisten arvostusten suuntautuessa eliittitaiteen arvostusten kaltaisiksi. Heidän täytyi esittää itsensä yleisön maun palvelijoina ja seurata asiakkaan toiveita kenties vastoin omiaan. Kuitenkin vain yksilöinä he voivat luoda ja menestyä ammattilaisina.<sup>19</sup>

Säännöstö hyvälle maulle abstraktissa mielessä on taju autenttisuudesta ja laadusta. Se on standardi arvioinnista ja auktoriteetista. Näin voi vallassa oleva sosiaalinen ryhmä asettaa oman elämäntyyliinsä ainoaksi oikeaksi ja autenttiseksi ja samalla saada toiset ja itsensä vakuutuneeksi pyyteettömyydestä. Esimerkiksi museoiden auktoriteetti ja voima on sellainen, että ne voivat antaa avaintekoksen arvon mille tahansa tuotteelle vain esittelemällä sitä. Vallassa olevan sosiaalisen ryhmän valinnat, erityisesti niiden, joilla katsotaan olevan paljon kulttuurista pääomaa, nostetaan virallisesti hyvän muotoilun esimerkeiksi.<sup>20</sup>

Hyvän ja huonon maun käsitteiden käyttö paljastaa tietyn sosiaalisen ryhmän mieltymyksiä ja ennakkoluuloja. Ne ovat karkeita tapoja saada tuotteille arvoa ja niiden voima nousee vain siitä sosiaalisesta ryhmästä, joka niitä käyttää.<sup>21</sup> Niinpä ideologisten kuvailujen, kuten funktionalismin, materiaalien rehellisyyden ja tarpeeseen suunnittelun voidaan nähdä esittävän tuotesuunnittelijoiden intressien vaihteluja.<sup>22</sup>

Käsitteellisesti hyvällä suunnittelulla voitiin nähdä hyvin vähän tekemistä maun kanssa. Käytettävyys, kestävyys ja muut vastaavat ominaisuudet voitiin todeta mahdollisiksi mitata melkein päteellisellä tarkkuudella. Siitä, mikä teki laadun tuotteessa ja mitkä piirteet tekevät sen hyödylliseksi ja haluttavaksi, oli olemassa jonkinlainen konsensus. Modernistien säännöstössä funktionalismi ja totuudellisuus, antoivat laadun tuotteille melkein yhtä varmasti kuin klassiset lait yksityiskohdista ja suhteista. Jos laatu tuotteissa on objektiivisesti määriteltävissä niin hyvä maku ei kuitenkaan ole, koska tuotteen tuoma maku on enemmän kuin sen osien summa.<sup>23</sup>

Maku ei ole niinkään sitä, miltä esineet näyttävät, kuin ideoita, jotka antoivat niille alkunsa. Intentio on avain makujen ymmärtämiselle. Sitä henkeä, joka synnytti esineen, tulisi arvioida pikemminkin kuin itse esineen muotoa. Maun käsitettä voi lähestyä tutkimalla mieltymyksen ja kuluttamisen malleja, jotka sallivat asioiden merkityksen tulkinnan.<sup>24</sup>

## 1.2 Arvottamisen muutos postmodernissa tuotekäsityksessä

Modernismiin kiinnittynyt muotoilu joutui vaikeuksiin, koska se ei ollut valmis kyselemään omia perustavia periaatteitansa. Se liittoutui teollisen tuotannon kanssa ja siitä tuli hyvin prag-

maattista. Tuotesuunnittelijat eivät olleet valmiita keskustelemaan teknisistä ja esteettisistä vaihtoehtoista tai siitä, mitä he ilmaisivat ja mistä tämä ilmaisu riippui.<sup>25</sup> Modernistinen muotoilu oli jonkin arvoista pikemminkin kuin älykästä, tervettä pikemminkin kuin herkkää. Sen ortodoksia perustui enemmän moraaliseen sitoutumiseen kuin esteettisiin mieltymyksiin.<sup>26</sup>

Muutamit vaihtoehtoliikkeet olivat edelläkävijöitä 1980-luvun ajattelulle. Näitä olivat 1960-luvun ekologis-pasifistinen liike ja Ettore Sottsassin ajankohtaisuuteen ja demokratiaan perustuva ajattelu, joka oli etusijalla taistelussa funktionalismia vastaan. Sottsass toi uudelleen mukaan käsityöläisen tärkeän roolin teollisia tuotteita suunniteltaessa. Kaiken kaikkiaan uudistus toi esiin erilaisia vähemmistöissä olleita kulttuurisia virtauksia kuten esteettisen koulukunnan, joka otti vaikutteita massatuotannosta erossa tomineesta Art Decosta.<sup>27</sup>

Virhe, jonka modernia suunnittelua koskevat klassiset teoriat tekivät, oli olettaa, että työaluestetiikan kielenkäyttö oli käytettävissä myös muihin tuotteisiin. Kuitenkin sen sovellusalue voitiin nähdä vähemmistönä jokapäiväisessä elämässä. Arjessa oli paljon jokapäiväisiä, mutta samalla myös runollisia tuotteita, joissa symbolinen ilmaisu ja sen aiheuttama kontemplatiivinen virta olivat ydin niiden nauttimiselle ja olemassaololle.<sup>28</sup> 1960-luvun alussa käsityöstä kirjoittava Robertson pohti jo funktionalistisävytteistä esineen kauneuden arviointia kriittisesti. Sellainen ajattelu, että jokin oli käytännöllistä ja siksi kaunista, oli hänestä sekaannusta. Monesta käytännöllisestä muodosta toinen oli tyydyttävämpi kuin toinen.<sup>29</sup>

1980-luku toi myös massatuotannon suunnitteluun tajunnan siitä, että kuluttajat etsivät jotain kutsuvaa, leikkisää, iloista ja persoonallista. Tuotteisiin täytyi kehittää aistillisia ominaisuuksia, ymmärrettävyyttä ja tunnettuutta. Hyvä suunnittelu oli kenties korkein älyllinen vaihe esineen käsittämässä. Hyvä tuote oli sellainen, jossa kriittinen näkökulma oli liitetty sensuaaliseen lähestymiseen. Postmodernismi sisälsi tietoisuuden siitä, että on monia mahdollisuuksia. Modernismi taas esitti mallin ja sisäisen arvioinnin, että on hyvää suunnittelua tai kitschiä.<sup>30</sup>

Aito postmoderni estetiikka nähtiin mahdollisena vasta kun oli tutkittu ja hävitetty ne oletukset, jotka sisälsivät vanhoja modernistien käsityksiä esimerkiksi koristeellisuuden paheesta. Tässä mielessä postmodernismissä suunnittelijoiden tehtävä koettiin konservatiivisena ja parantavana.

Modernismin tuotannon etiikasta tuli siirtyä elämisen etiikkaan, joka juhli yhteyttä luonnon monimuotoisuuteen ja ihmisen paikkaan siinä. Tästä etiikasta nouseva uusi estetiikka ei olisi välttämättömästi nostalginen, koska se nousi uusista uskomuksista ja sen rakennelmat sekä mallit levitetäisiin ja muotoiltaisiin uuden teknologian toimesta. Esimerkiksi kaaosteorian fraktaalien skaala voitiin esittää myös joissain ihmisen huolellisesti työstämässä tuotteissa.<sup>31</sup>

Liiallisessa tavaroiden runsaudessa ihmisen koettiin tarpeelliseksi ajatella uudelleen tuotteet hengen kuvajaisina. Tämä voisi tuottaa objekteja, jotka eivät olisi välittäjinä ihmisen ja maailman välillä vaan suoria itseilmaisuja. Kommunikatiivisten laatukäsitteiden ei nähty tulevan esille hyvästä estetiikasta tai huonosta mausta. Historiallinen jako taiteen ja sovelletun taiteen välillä, arvokkaiden ja hyödyllisten tuotteiden välillä johti kriisiin, koska mahdollisuus kommunikoida oli tärkeää eivät niinkään motiivit ja sanoma.<sup>32</sup> Postmodernissa muotoilussa nähtiin kantavuutta tarpeettoman ja tarpeellisen ylitse. Tuotteiden katsottiin kehittyvän projekteiksi, jotka kasvoivat juurista ylös.<sup>33</sup> Anarkia ja ekspressiivisyys olivat sitä, että edeltävistä kulttuureista varastettiin niiden vaikutuksesta vapautumiseksi.<sup>34</sup>

Älyllisesti suunnittelijoiden tarve ajatella merkityksen ilmaisua ja metaforien välittämistä johtui siitä skeptisistä, joka väritti postmodernia keskustelua. Yksilöiden tuli saada viitekehys ja oikeutus sille mitä he tekivät, kun postmodernismi oli romuttanut vanhat varmuudet ja paljastanut esimerkiksi totuuden suhteellisuuden. Tuotteille saatettiin antaa olemassaolon tarkoitus symbolisen merkityksen kautta. Ihmisillä on vaikeuksia sellaisten esineiden käsittämässä, jotka eivät viittaa mihinkään sen yli mitä ne itse ovat, kuten moderni taide. Ihmisen tekemät artefaktit, jotka eivät anna ymmärrystä itsensä yli, ovat häiritseviä. Jos tuotteella oli funktio, vaikka kuinka nimellinen, silloin merkityksen riittävyys oikeutti sen olemassaolon.<sup>35</sup>

### 1.3 Taidekäsitteiden merkitys 1980-luvulla

Käsitys pystyi vastaamaan moniin postmodernismin tuottamiin haasteisiin ja siinä voidaan nähdä sen 1980-luvun ajan henkeen liittyvä merkitys. Käsitteiden säilyttäminen 1900-luvun lopun teollisessa yhteiskunnassa määrittyi teknologian olemassaololla ihmisten elämässä.<sup>36</sup> Käsite oli osa oppositioestetiikkaa, joka symboloi elämää harmoniassa luonnon kanssa. Käsitteiden estetiik-



ka oli antiteknologista, antitieteellistä ja antiedistyksellistä. Käsityötä oli vaikea ostaa paitsi valikoituista kaupoista, messuilta tai studioista. Käsityön vähittäismyyntitapa varmistoi oppositiio-roolia ja lisäsi sen erityistä identiteettiä.<sup>37</sup> Käsityön estetiikka ei tarjonnut teknologian tapaan täydellisyyttä vaan lämmintä erehtyväisyyttä ja ystävällisyyttä ja jopa ihmisten välisen kommunikaation mahdollisuuksia. Oli jotain erityistä siinä, että joku teki jotain juuri sinulle. Teknologia oli tehokkuudessaan täysin anonyymiä, mutta käsityössä oli tekijän käden merkki.<sup>38</sup>

Käsityöläinen nähtiin omaa materiaaliaan rakastavana, kun taas teollisen suunnittelijan ei sitä tarvinnut tehdä. Teollinen tuote pyrki salaamaan tuottamisensa todellisuuden ja käsityötuote juhli sitä. Käsityö esitti elämäntapaa, jossa oli mahdollista hankkia elantonsa tekemällä asioita käsin, oman rytmensä mukaan, halliten itse koko prosessia. Käsityöhön liittyi usko yksilön arvoon, uniikkiuteen ja kykyihin. Hämmentävässä maailmassa oli hauskaa ja lohdullista nähdä tehtävän taidokkaita asioita, joissa oli kerronnallista sisältöä ja myös ostaa niitä. Sillä ei ollut väliä, halusivatko ihmiset todella näitä tuotteita käyttöön: mitä he ostivat oli yleinen sarja metaforia työstä ja elämäntavasta, jossa oli helposti ymmärrettävissä oleva, juuret omaava visuaalinen kieli.<sup>39</sup>

Taidekäsityön merkeissä monet käsityöläiset hylkäsivät kotoiset, konservatiiviset arvot. Tämä suuntaus oli antitaidollinen ja erityisesti antikäsityömäinen, koska ideat olivat usein tärkeämpiä kuin objektit. Käsityöläiset eivät halunneet 1970-80-luvulla antaa asiakkaalle mukavuutta, vaan häiriötä. Näin myös jätettiin taito, koska se oli porvarillista. Tutut muodot hylättiin. Esimerkiksi 1900-luvun teollinen jäte oli käytettävissä uudelle, nostalgiselle käsityölle, joka halusi olla vastavoima teknologialle.<sup>40</sup>

Toinen ääriolento taidekäsityötä oli ylettömän hienojen uniikkituotteiden valmistus. Postmoderni liiallisuus esimerkiksi USA:laisessa käsityössä rakensi sateenkaaren kirjavuuden kun käsityönä tehty tuote muutettiin puoliveistokseksi. 1900-luvun lopulla taiteilijat, suunnittelijat, käsityöläiset ja kuluttajat tiedostivat olevansa tietämättömyyden takia kaukana todellisesta avantgardesta kuten teoreettisesta fysiikasta ja soveltavasta teknologiasta. Oltiin siis vapaita löytämään kiinnostusta ja eroja sieltä mistä voitiin, kuten käsityöstä.<sup>41</sup>

Sitoutuminen ajan ja taidon suhteen paljastaa ajatuksen, että objektilla oli sisäinen arvo tuotteenä, joka kannatti tehdä. Ostaja voi nähdä arvon rahalleen virtuoosissa taidossa ja käsin tekemisessä. Tällaiset tuotteet olivat lämpimiä ja positiivisia. Hyvin työstetyt tuotteet voivat olla koskettavia ja kitschiä, mutta ne olivat harvoin kyynisiä. Rikkaiden suosiman käsityön tarkoitus oli miellyttää heitä ei käsityöläistä. Se oli siten myös konservatiivista, merkki kuulumisesta omaan ryhmään. Miellyttävyys ja tunne johonkin kuulumisesta antoivat käsityölle merkityksen palveluna, vaikka tuotteiden toimivuus oli siirtynyt vähäarvoisemmaksi.<sup>42</sup>

Fyysinen ja moraalinen vaivannäkö oli taidekäsityössä muutettu luovaksi vapaudeksi, joka oli modernin yhteiskunnan merkki. Tuotteet, jotka myytiin vain esteettisin perustein, eivät olleet hintakilpailun kohteita, ja se rakensi autonomiaa työprosessille. Käsityö oli reunalla yleiseen taloudelliseen toimintaan nähden. Jos se tuli liian lähelle ammatinharjoittamista, sekä käsityöläisen työn luonne että tuotteen luonne joutuvat kompromissiin hintakilpailussa. Monet käsityöläiset ansaitsivat kuitenkin vain pienen osan tuloistaan käsityöllä, vaikka he käyttivät suurimman osan aikaansa siihen. Siellä missä talous oli tarpeeksi vahva tuodakseen tarpeeksi asiakkaita kuten isoissa kaupungeissa, he voivat elää käsityöllä. Tällöin oli olemassa välittäjiä ja gallerioita, jotka olivat kiinnostuneita luomaan käsityömarkkinat analogisesti taidemarkkinoiden kanssa.<sup>43</sup>

Eurooppalainen ja USA:lainen käsityö 1900-luvun lopulla olivat niitä löysiä instituutioita, joita rikkaat yhteiskunnat voivat pitää ja joissa epämukavuutta yhteiskuntansa kanssa kokevat ihmiset voivat olla turvassa ja elää oman mallinsa mukaan. Äärimmillään melkein mystinen lähestyminen tekemiseen käsityössä voi olla liioiteltua. Se kuvasi käsityömaailman idealistista itseriittoisuutta. Koko prosessin tekeminen takasi studiokäsityöläiselle filosofisen ja käytännön vapauden. Käsityö oli instituutio, jossa kilpailun ideologia antoi tietä itsetyydytyksen filosofialle.<sup>44</sup> Tämä vastasi postmodernismin esiin tuomaa tuotefilosofiaa.

#### 1.4 Tuotteiden ammatillisen arvottamisen tutkimuksen merkitys

Taideteollisen muotoilun historian tutkimuksessa ideologisten taustojen ja oikeutetun, ammatillisen arvottamisen tutkimus sijoittuu sosiaalishistoriallisen lähestymistavan piiriin. Siinä

pyritään näyttämään tapoja, joilla muotoilu muuntaa ideoita maailmasta ja sosiaalisista suhteista fyysisten objektien muotoon. Taideteollinen muotoilu on ideologian ja halujen materiaalinen ilmenemismuoto. Näin suunniteltujen objektien analyysi voi päästää suoraan sisään sosiaalisen ryhmän ideoihin ja tunteisiin. Samoin voidaan päästä käsiksi ryhmän elämäntyyliin.<sup>45</sup>

Tuotteiden arvottamisen tutkimus on valottanut uudesta näkökulmasta perinteisiä hyvän tuotteen käsityksiä. Hyvän tuotteen periaatteiden historiallisessa analyysissä voidaan todeta, että samanlaisilla ammatillisilla perusteilla on luotu hyvin erilaisia tuotteita. Näitä eri tuotetyyppejä on kutsuttu omana aikanaan hyviksi.<sup>46</sup> Oli muotoiluammatillinen traditio uskoa, että kunnollista ja moraalista esineiden käyttöä ei voinut jättää käyttäjien haltuun. Koulutukselliselle traditiolle ja normatiiviselle kiinnostukselle perustuvasta asemasta tehtiin absolutia. Nähtiin, että se olisi pitänyt alistaa ideologiansa kritiikille.<sup>47</sup>

Usein otettiin itsestäänselvytenä, että taideteollinen muotoilu oli hyvä asia ja että sen arvot olivat läpinäkyvästi sidottuja tuotteisiin. Tällöin voitiin pelkästään kuvata tuotteita ja nopeasti tuottaa kanoninen hyvien tuotteiden historia, jossa ei esitetty kriittisiä käsityksiä tähän historiaan sisäänpääsyn kriteerien lausumattomuudesta. Tämä prosessi ei tuottanut tietoista muotoilun ymmärtämistä vaan jyrkän jaon tärkeään ja vähemmän tärkeään. Arvot, joita tärkeät työt omasivat, hyväksyttiin äänettömästi, ja ne jäivät helposti historiattomiksi kun historiallinen prosessi, joka nosti tuotteet, oli häviämässä.<sup>48</sup> Tässä suhteessa muotoilukritiikki toimii analogisesti muun taiteen kritiikin kanssa. Kritiikki kätkee oman teoreettisen perustansa tai on sokea sille. Kritiikki on altis tiedostamattomille alkuoletuksille kuten taiteen käytännötkin.<sup>49</sup>

Taideteollisuusammatillisessa käytännössä ja koulutuksessa ja mahdollisesti myös ammatin historian tutkimuksessa voitiin luoda mystiikkaa: myyttinen ja keinotekoinen esteettisten arvojen kimppu. Tällöin historiassa oli kysymys tietyn ajan laillistuksesta. Siinä jäi kuitenkin ottamatta huomioon, että on olemassa monta muuta olennaista määrittävää asiaa. Ilman tätä laajempaa näkemystä ei voinut olla standardeja mitata sitä suuressa määrin symbolista menestystä, jota tietyt yksilöt, ryhmät ja yritykset saavuttivat. Aidosti hyvä suunnittelu voitiin yksinkertaisesti liittää heikkoon, ammatilliseen hyvän tuotteen traditioon ja jättää inhimilliset näkökulmat todellisesta menestyksestä huomioimatta. Todellisuuden huomiotta jättämisen ja

keskittymisen sisäpiirin menestyksekkääseen ammatilliseen maailmaan voi nähdä tuottavan naurettavaa tyytyväisyyttä. Menestys ja epäonnistuminen tulevat silloin mitatuiksi pelkästään ammatillisten standardien mukaan ilman suuremman ryhmän osallisuutta ja tämän lähestymistavan yksisilmäisyys estää osuvamman, kriittisen kielen kehityksen ja itsensä ymmärtämisen. Historian tutkimuksen arvo voitiin kuitenkin nähdä myös yleisen epäonnistumisen ja harvoin tapahtuvan menestyksen välillä tapahtuvan vuoropuhelun ymmärtämisenä.<sup>50</sup>

Taideteollisen muotoilun vallassa olevat koodit ovat sekä sosiaalisia että esteettisiä. Edelliset toimivat vaikutteiden välittäjinä ideologian sekä tietyn työn välillä esittäytymällä sääntöjen ja konventioiden kimppuna, jotka muotoilevat kulttuurituotteita. Jälkimmäistä hallitsevat tuotantotavat, kierto ja käyttö tietyssä sosiaalisessa tilanteessa. Muotoilu on kollektiivinen prosessi. Sen merkitys voidaan määritellä vain tutkimalla yksilöiden, ryhmien ja organisaatioiden vuoropuhelua tietyssä sosiaalisessa rakenteessa. Monografia, jota historioitsijat usein käyttävät, on riittämätön tutkittaessa tällaisen tuotannon ja kulutuksen kompleksisuutta.<sup>51</sup>

Taideteollisen muotoilun historioitsijat ovat usein keskittyneet tuottajien ja tuotannon eri puoliin. Jotta tutkimus tasapainottuisi, olisi syytä kiinnittää huomiota myös tuotteiden vastaanottoon ja maun merkitykseen siinä.<sup>52</sup> Tämä on maun käsitteen sisältävän arvottamistutkimuksen merkitys. Maun pakenevien ja subjektiivisten arvojen tutkimisen vaikeuden taideteollisessa muotoilussa voitiin nähdä pelottaneen tutkijoita. Kuitenkin juuri näiden toimintaa ohjaavien ideologioiden arvoja tarvitaan, jos aiotaan aloittaa terminologian, kehityksen ja dialektisen metodin kehittäminen taideteollisen muotoilun syvempien merkityksien keskusteluun ja analyysiin.<sup>53</sup>

Erityisesti taidekäsityön historian alue on ongelmallinen. On olemassa tarve luoda taidekäsityön historiaa, joka sekä välttää dekoratiivisten historioiden ylenpalttisuuden tai välttää samaistamista taidekäsityötä yleiseen taideteolliseen tuotesuunnitteluun. Kehitys on kulkemassa siihen suuntaan, että yhä enemmän tutkitaan niitä sosiaalisia olosuhteita, joissa työ tuotettiin, ja niiden suhteita teorioihin elämästä sekä inhimillisistä suhteista. On myös suuntaus suunnittelu- ja käsityöprosessien yksityiskohtaisempaan tutkimiseen. Nämä kaikki ilmaisevat ideologiaa, jonka paljastamisen tulisi olla kriitikon tai historioitsijan tehtävä. Voitiin ajatella, että ammatillisia

käsityksiä ja käytäntöjä ei voitu hyväksyä ilman kritiikkiä. Ilman että taideteollisen muotoilun alue hyväksyttiin itsestäänselvänä oli sen sijaan yritettävä ymmärtää, kuinka ja miksi se oli kehittynyt ja kenen voittoa se palveli.<sup>54</sup>

## 2 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMINEN 1980-LUVULLA

### 2.1 Käsityön käsitteen muutos

Käsityötä käytetään voimakkaan merkityksen sanana mutta sille ei löydy yhtenäistä määritelmää. Käsityön käsite lisäksi muuttui ja laajeni erityisesti 1970-luvulta eteenpäin.<sup>55</sup> Käsityön eurooppalainen ja yhdysvaltalainen kehitys 1900-luvun loppupuolella kuvaa käsitteen kokemaa muodonmuutosta. Esimerkiksi englannin kielen crafts-sana sai perinteisen käsityön lisäksi uuden merkityksen taidekäsityötä kuvaavana sanana.

Toisen maailmansodan jälkeen populaari määritelmä käsityöstä liittyi edelleen maalaisuuteen sekä traditionaalisten tavaroiden sisältämiin arvoihin. 1960-luvulta eteenpäin käsityö levisi avantgarden suuntaan. Tällöin nimettiin uusia sosiaalisia ja esteettisiä ryhmiä kuten taidekäsityöläiset ja suunnittelijäkäsityöläiset sekä maaseutukäsityöläiset. Konseptualismi, minimalismi ja performanssit rohkaisivat taideyleisöä etsimään perinteisesti kuvataiteen tarjoamia arvoja muualta ja he löysivät niitä käsityöstä.<sup>56</sup> 1970-luvulta lähtien taidekäsityö lähestyi kuvataiteita ei vain esteettisessä vaan myös sisällöllisessä mielessä.<sup>57</sup> Teollisissa maissa käsityön marginaalisuus aiheutti sen muuntumisen työväenluokan käsityöläisen elannonlähteestä itseilmaisuksi keskiluokan esteetikolle tai puolitaiteilijalle. Toisaalta 1900-luvun lopun käsityön maailmaan hyväksyttiin maaseutukäsityöläiset, koska heidän toimintansa oli vanhanaikaista, turvallista ja vaati säilyttämistä.<sup>58</sup>

Käsityön ja taidekäsityön nousukauteen angloamerikkalaisissa maissa liittyi hyvin paljon filosofointia ja romantisoivaa kaunistelua.<sup>59</sup> Käsityötä kuvattiin erityisen hyvänä esimerkkinä elämäntyöstä, meidän yleismaailmallisesta velvotteesta. Käsityön voitiin nähdä toimivan etsimisen välineenä yhdessä vaikeasti tavoitettavan yksilöllisen tyytyväisyyden ja kokonaisvaltaisen

johonkin kuulumisen tunteen hakemisessa.<sup>60</sup> Samanlaisia ajatuksia käsityöläisten piirissä kuvastaa ruotsalaisen taidekäsityöläisselvityksen tutkimustieto siitä, että taidekäsityöläiseksi ryhdyttiin siitä tyydytyksestä, joka syntyy koko työprosessin hallitsemisesta taiteellisesta ideasta valmiiksi tuotteeksi asti.<sup>61</sup>

Angloamerikkalaisessa kulttuurissa II maailmansodan jälkeen taidekoulujen ohjelmiin otettiin keramiikka, kuitu, lasi ja metalli, joita opetettiin käyttämään samalla älyllisellä innolla ja esteettisellä kiinnostuksella kuin maalausta. Lehdistön ja galleristien rohkaisulla käsityö tuli kuuraattoreiden, keräilijöiden ja taiteilijoiden huomioon. Innostus käsityötuotantoon sopi yhteen yleisen halun kanssa, joka pyrki popularisoimaan ja demokratisoimaan kulttuuria. Käsityö oli saavutettavissa älyllisesti, kokemuksellisesti ja rahallisesti. Populismi, luonnon lähestyminen ja instituutioiden auktoriteetin hylkääminen johtivat myös taiteilijat kokeilemaan ja kapinoimaan taidemaailmaa vastaan. "Mixed-media" -työt käyttivät usein traditionaalisia käsityömateriaaleja. Tämä prosessi mursi taidemaailman tabuja, haastoi käsityön määritelmän ja loi taidekäsityön kentän, josta käytettiin sellaisia nimityksiä kuin taidekäsityö, taide käsityömediassa, koriste- taide, soveltavat taiteet, vaihtoehtoinen media, uudet taidemuodot ja kaunokäsityö. Siinä käsityön peruspiirteet kuten käyttökelpoisuus, käsin työstäminen, tietyn työstötekniikan tai materiaalin keskeinen asema, eivät enää kuvanneet ominaisinta.<sup>62</sup>

1980-luvun käsityömaailma käsitti ihmisiä, jotka tekivät hyötytuotteita tai siltä näyttäviä ja niitä, jotka tekivät käyttöön sopimattomia taidetuotteita. Toinen oli konservatiivinen suhtautumistapa ja toinen pyrki dekoratiivisen taiteen avantgardeen, joka perustui usein funktion kieltämiseen ja myös taidon ensisijaisuuden kieltämiseen.<sup>63</sup> Käsityöläiset yrittivät tulla hyväksytyiksi taidemaailmaan, mutta pyrkimys tehdä työtä kuten taiteilijat osottautui ongelmalliseksi esimerkiksi heidän materiaaliensa takia. Ilmaisuun käytetyt materiaalit kuten savi tai tekstiili koettiin arkkityyppisesti käsityöhön kuuluviksi. Käsityöllä ei nähty olevan älyllisiä sidoksia ja käsityöläinen nähtiin helposti maalaisena, taantumuksellisena, taitokeskeisenä sekä juurtuneena ahertamisen etiikkaan. Taiteilijoina käsityöläiset helposti syrjäytettiin, koska se, mikä on taidetta ja mikä ei ole, päätetään taidemaailmassa. Ilman sen hyväksyntää taidekäsityöläisellä ei käsitteenä ollut valuuttaa käsityömaailman rajojen yli.<sup>64</sup>

## 2.2 Taidekäsityön kenttää rajoittavat suhteet

Englantilaisen Crafts Councilin toiminnan kuvauksesta nousee esiin niitä vaikeuksia, joita taidekäsityön rajaaminen sisälsi. Crafts Council oli erityisesti taidekäsityötä, soveltavaa taidetta tai koristetaidetta varten. Toiminnan raja oli liukuva kuvataiteen ja muotoilun suuntaan. Sekaannusta aiheutti myös se, että sanaa käsityö oli käytetty niin paljon väärin esimerkiksi mainonnan piirissä, koska siinä nähtiin hyviä mielle yhtymiä. Visio käsin rakennetusta autosta on hohdokus, mutta se kuuluu eri maailmaan kuin luova taidemuotoilu. Jokaisella maalla oli lisäksi erilainen taustansa muotoilun terminologialle ja se hämärsi lisää käsitteiden merkityksiä kansainvälisessä keskustelussa. <sup>65</sup>

Taidekäsityön käsitteenmäärittelyä voidaan tehdä sen vilkkaan keskustelun kautta, jota käsityön uudistuvasta suhteesta taiteeseen käytiin alan kansainvälisissä julkaisuissa. 1980-luvun ammattilehdistössä esiintynyt keskustelu kuvaa niitä painotuseroja ja näkemuseroja, joita käsityömaailman ja kuvataidemaailman sisällä sekä välillä esiintyy tässä kysymyksessä.

Traditionaaliset käsityökillat toivoivat voivansa säilyttää käsityön erillisen identiteetin. Niillä oli halu olla järkeviä ja luoda jatkumoa menneisyyteen, tutkia ja kunnioittaa oman identiteetin erityisyyttä. Monet organisaatiot perustuivat sellaisen käsitteen olemassaololle kuin käsityö. Se määriteltiin pääasiassa tiettyjen ilmaisutapojen käytöllä, mutta myös kuvataiteiden tapaan hyödyllisyyden hylkäämisellä. <sup>66</sup> Käsityöläisinstiitutioiden vastustus siihen, että heidät liitettäisiin taiteeseen kytkeytyi pelkoon yhteiskunnan rahoitustuen vähenemisestä. Puhtaasti taiteeseen kytkeytyminen olisi sivuuttanut myös käsityön yhtymäkohdan teolliseen tuotesuunnitteluun. <sup>67</sup> Käsityön kuvataiteeseen sulauttajat näkivät asemansa vapauttajina, jotka toisivat käsityön samalle viivalle valtavirran kuvataiteen kanssa kritiikin, estetiikan ja talouden suhteen. Taidekäsityön merkitys ja määritelmä liikkuvat näiden vaihtoehtoisten strategioiden välillä. Sekavassa tilanteessa konteksti, jossa työ näytettiin tai siitä kirjoitettiin, oli määrittelevä piirre. <sup>68</sup>

Markkinavoimien voitiin kokea piiloutuneen filosofisen taidekäsityökeskustelun taakse. Erilaiset jakelukanavat, museot ja organisaatiot kilpailivat keskenään omien intressiensä suojaamiseksi. Kaupalliset voimat saattoivat esittää, että oli olemassa erilliset ja houkuttelevat markkinat käsityölle. <sup>69</sup> Markkinavoimien paine tuntui teknologiaa tai ideologiaa tuhoisamminkin vaikuttavan

käsityön hyväksymiseen. Sellaiset galleriatermit kuin astia metaforana kuvastivat, miten yhden liioitellun astian oletettiin keräävän koko inhimillinen historia sisäänsä. Tällainen sanasto ja ajattelutapa määrittivät voimakkaasti sitä, mitä taidekäsityöläiset tekivät. <sup>70</sup> Massatuotannon vastapainona käsityön nousu oli nähtävissä erityisesti sellaisten tuotteiden osalta, jotka olivat kaukana käytöstä. Mitä kauempana käsityötuote oli käyttötarkoituksesta, sitä enemmän sitä arvostettiin esimerkiksi näyttelyissä ja sen tekijää apurahoja jaettaessa. Tämän nähtiin johtuvan siitä, että taloudellinen arvo nousi mitä saavuttamattomampi taideobjekti oli. <sup>71</sup>

Sille, että taidemaailma hyljeksi taidekäsityötä, esitettiin erilaisia syitä. Tärkeimpänä niistä esiintyi käsityön syyttäminen materiaaliin kohdistuneesta fetisismistä, joka jättää käsitteellisen sisällön toisarvoiseen asemaan. <sup>72</sup> Materiaali, josta objekti on tehty, todettiin täysin yhdentekeväksi modernissa taiteessa. Ideat, strategiat ja historian taju taideteoksessa olivat merkityksellisiä yhdessä sen paikan kanssa modernin taiteentekemisen traditiossa. Taidekriitikon näkökulmasta käsityö ei ollut huomioimisen arvoista, ei alempiarvoisena taiteena, vaan koska se ei ollut taidetta. Käsityölehdistön antamasta kuvasta näytti siltä, että taidekäsityöläiset olivat pääasiassa kiinnostuneita tyylin, pinnan ja tekniikan kysymyksistä eikä taiteeseen liitetyistä laatutekijöistä kuten inhimillisestä vapaudesta ja auktoriteetin hyljeksinnästä. <sup>73</sup>

Funktionaalista käsityöstä esitettiin jopa mielipiteitä, että se ei koskaan voi olla taidetta. Tästä ei seuraa automaattisesti, että funktion hylkäävä käsityö olisi taidetta. Osa kuvataiteesta jätti tekniikan kokonaan sivuun; taidekäsityö taas saattoi pyrkiä innostamaan katsojaa virtuoosilla tekniikalla. Se ei ollut tarpeeksi oikeuttamaan sitä taiteena. <sup>74</sup> Taidekriitikkojen parissa nähtiin käsityön kuuluvan kokonaan toiseen luovaan keskusteluun, jolla oli oma kieli, tekniset strategiansa ja historiansa. Taidekäsityö ei taidekriitikon näkökulmasta ollut läpikäynyt sellaista kriittistä taistelua kuin maalaustaide ja kuvanveisto sadan viimeisen vuoden aikana ja ehkä tästä syystä sen harjoittajia voitiin moittia radikaaleihin uudistuksiin johtavan itsekriittisen asenteen puuttumisesta. <sup>75</sup>

Keskustelussa myös ihmeteltiin käsityöläisten kriitikitöntä halua saada taidemaailman hyväksyntä. Vakavasti taidemaailman kriitikot ottava käsityöläinen voisi joutua kärsimään, koska huonointa taidetta tuotettiin miellyttämällä kriitikoita. Käsityöläisen tuotokset voitiin helposti



leimata mukaviksi versioiksi modernista taiteesta ihmisille, jotka tunsivat itsensä vaivautuneiksi kuvataiteen parissa, mutta jotka silti halusivat näyttää olevansa ajan hermossa kiinni.<sup>76</sup>

Erityisesti taidekäsityöläiset esittivät perusteluja sille, miksi heidän tuli saavuttaa taidemaailman hyväksyntä. Keskustelussa nousi tärkeänä esille käden merkitys käsityössä. Taide syntyy mielessä, mutta herää eloon käsien ja materiaalin kautta. Taidekäsityöläiset näkivät voivansa laajentaa modernin taiteentekemisen merkitystä. Teknologian kehittyminen, työkalujen kehittyminen, oli historiaa, jota käsityöläiset jatkoivat ilmaisten hyvin humaaneja ideoita työkaluista ja niiden tekijöistä. Käsitteellisesti käytön hylkäävä taidekäsityö voisi myös ilmaista absurdiutta teknologisen ja tieteellisen informaation käytännöissä.<sup>77</sup>

Materiaali-, tyyli- ja tekniikkakeskeisyys esitettiin käsityöläisten puolelta samana kuin osassa kuvataiteesta. Käsityöläiset myönsivät, että on myös käsityötä, joka ei koskaan tule olemaan taidetta. Moni käsityöläinen kuitenkin halusi nousta materiaalinsa sidoksista ja hyödyntää oman alueensa ammattitaidon lisäksi taiteen tuloksia synnyttäen synteesiä taidosta ja taiteesta. Se, että pätevyys taiteena jätettiin joltain tekemiseltä vain sen ilmaisutapojen vuoksi nähtiin rajoittuneena ja taiteen kaikkien ilmaisutapojen samanarvoisuuden ideologian vastaisena. Joidenkin käsityöläisten kiinnostus oli sidoksissa moderniin taiteeseen ja ilmaisuun. Useat taidekäsityöläisistä olivat opiskelleet taidekouluissa ja heidän tarkoituksensa oli alun alkaen tehdä taidetta. Esteettinen harkinta nähtiin yhtä lailla vaikeaksi missä tahansa materiaalissa ja historiallisesti monet käsityömateriaalit olivat tuottaneet vanhimmat taidemuodot. Tiettyjen materiaalien kanssa työskentelemistä pidettiin hyvänä, koska se auttoi käsityöläiset rehellisyyteen, humanisuuteen ja kiinnostukseen laadusta.<sup>78</sup> Kriittisen keskustelun taso voitiin nähdä tässä mielessä käsityössä korkeana.<sup>79</sup>

Keskusteluissa taidekäsityöstä 1980-luvulla löytyi myös kommentteja konservatiivisen käsityön ja funktion suhteesta taidekäsityöhön. Koko taidekäsityön ilmiötä käsityön kentässä on vastustettu käsityön olemuksen vastaisena. Käsityö voitiin nähdä vaatimattomien ajatusten alueena, jossa oli valikoima tuttuja ja funktionaalisia muotoja, joita voi käyttää puhtaasti koristeellisesti. Sisäinen vaatimattomuus voitiin nähdä käsityön voimana. Käsityön tuli kääntyä tuottamaan koristeita kotiin oman perustansa mukaan: palvelun ja materiaalin rehellisyyden.<sup>80</sup> Taidekäsityön

voitiin kuitenkin kokea tuottavan laatua arkipäivään. Elämään tuli sen kautta kauneutta, joka kohotti materiaalisen välttämättömyyden henkisyyteen. Tässä voitiin nähdä myös käsityön ja taidekäsityön välttämätön yhteys. Taide tarvitsi ankkuria käsityölliseen taitoon ja käsityö tarvitsi sitä kokemusta, että sen toiminnassa oli mieli.<sup>81</sup>

Käsityön merkitystä voitiin pohtia myös sisältökysymyksenä. Taide oli universaalien paljastamista yksittäisessä. Suuri taide joko esitti maallisia yksityiskohtia tai sitten ei. Käsityö esitti niitä aina. Käsityö kunnioitti arkista elämää. Erityisesti sellaiset käsityöteokset, joilla ei ole käytännön tarkoitusta voivat myös sisältää ideoita.<sup>82</sup> Lisäksi käytännöllisellä tasolla hyvin valmistettu tuote voi puhua ihmiselle käytössä. Käsityökin voitiin siis nähdä sisältörikkaana. Käsityö voi suuren taiteen tavoin olla mielelle virkistystä tuovaa inhimillisen hengen ilmaisua.<sup>83</sup>

Se nöyryyden laatu, jota hyvässä konservatiivisessa käsityössä oli koettiin tarpeelliseksi monisanaisessa ja vaativassa visuaalisessa kulttuurissamme. Käsityöläisen sitoutuminen fyysiseen materiaaliin ja esineistöön oli esimerkillistä ja se voisi inspiroida luovia ihmisiä vakavuudellaan ja älyllisellä erollaan nykyaikaisesta massakulttuurista ja sitä tuottavasta teollisuudesta.<sup>84</sup> Käsityöhön liittyi hyvin tekemisen etiikka ja tyydytys tuotteiden käytöstä. Elinvoimaisuus oli myös käsityöhön liitetty piirre. Massatuotannossa tehtyjen tuotteiden voitiin todeta kuoleutuvan valmistuksessaan.<sup>85</sup>

Funktionaaliset käsityötuotteet nähtiin tärkeiksi, koska ne olivat luonteeltaan kosketeltavia, intiimejä ja saavutettavissa sekä omasivat materiaaliset siteet menneisyyteen. Visuaalinen taide taas oli etäännyntä aistillisista alkulähteistään. Taidekritiikin ei katsottu omaavan sellaista käsitteellistä pohjaa, jonka perusteella olisi voitu arvostaa kosketuksen aistimista. Taidekritiikki liittyi vain erittäin älyllistettyjen ideoiden arvostukseen, jota ei pystytty liittämään käsityöhön. Aistimukseen ei luotettu: tuntemiseen kosketuksen ja käytön kautta. Kriittisen analyysin voitiin nähdä kaipaavan funktionaalisen käsityön fyysistä läheisyyttä ja historiallista jatkuvuutta.<sup>86</sup>

Avantgardistinen taide auttoi sopeutumaan tunteenomaisesti vapaana virtaavaan yhteiskuntaan sitomalla vapauden kauneuteen ja jännitykseen sekä älylliseen rakenteeseen. Näyttäessään sen vastaiselta, käsityön historiallinen säilyttäminen oli vastakkainen menneisyydestä vapautumis-

le. Kuitenkin postmoderni näkemys toi esiin sen inhimillisen, kokonaisvaltaisen tarpeen, että mitä vapautuneemmiksi tulemme menneisyydestä sitä enemmän arvostamme muotoja, joilla on historia. Funktionaalinen käsityö perustui fyysisille rajoitteille ja tarpeille, joita ei voinut muuttaa. Parhaiten tarpeita palveleviksi materiaaleiksi ja perustekniikoiksi voitiin nähdä ne, jotka keksittiin inhimillisen sivilisaation alussa: savi, puu, metalli, kivi, kuitukasvit, nahka, lasi. Käsintehty funktionaalinen esine voisi siis vahvistaa kosketuksessa inhimillistä identiteettiä ja vastustaa vieraantumista tavalla, jota muu taide ei tehnyt.<sup>87</sup>

Ruotsissa Mite Ziemeliksén vuonna 1983 tekemä selvitys taidekäsityöstä ja taidekäsityöläisistä esitti omanlaistaan näkemystä taidekäsityön määrittelystä. Alueella esiintyvä käsitesekeannus johtui hänen mielestään siitä, että tuotteisto kattoi kenttää kauniimmasta arkitavarasta kuvataidetta lähestyviin teoksiin. Hän määritteli taideteolliset korkeakoulut taidekäsityöläisten koulutajiksi, mutta myös muulla tavoin voi hankkia tarvittavan tietämyksen. Ammatin harjoittajien määrä hän totesi vähäiseksi, vaikka reuna-alueiden ja monitoimisuuden takia oli vaikea määrittää kuka todella oli taidekäsityöläinen. Merkittävä harrastajatoiminta lisäksi hämärsi ammatillisuuden rajoja.<sup>88</sup>

Taidekäsityön raja-alueella olevat kentät olivat Ziemeliksén näkemyksen mukaan kotiteollisuus, käsityö, kuvataide ja taideteollisuus eli muotoilu. Taidekäsityöläinen oli tietyn korkeatasoisen koulutuksen tai tietämyksen omaava henkilö, joka ammattimaisesti harjoitti taiteellisesti itsenäistä, käsityölle rakennettua, uniikkeihin käyttötuotteisiin suunnattua tuotantoa omassa työpajassaan. Hän hallitsi koko työprosessin, työ suoritettiin pääosin käsityönä. Taidekäsityöläinen toisaalta teki omia tuotteita alusta loppuun, mutta toisaalta käsityöläiset auttoivat taidekäsityöläisiä valmistuksessa, koska nämä eivät osaneet jotain itse. Suunnittelu suoritettiin itse, kun taas käsityöläinen usein kopioi. Painoa asetettiin uskollisuudelle materiaaliin ja sen ilmaisuvoimaan. Taiteellinen ilmaisuhalu ja uuden luomisen halu olivat olennaisia tekijöitä. Vaatimuksena oli kuitenkin myös funktionaalisuus.<sup>89</sup>

Ruotsalaisen näkemyksen mukaan kotiteollisuus pyrki pitämään kiinni traditionaalisista malleista, kotimaisista raaka-aineista ja paikallisista piirteistä, vaikka uuttakin tuotantoa suunniteltiin. Käsityö taas oli koko valmistusprosessin hallintaa, käyttöesineiden valmistusta

ammattikoulutuksen pohjalta. Paikalliset piirteet, uutuudet sekä taiteellinen luominen eivät esittäneet merkittävää osaa käsityömaisessä toiminnassa.<sup>90</sup>

Erityisesti tekstiilitaide oli murtanut rajoja kuvataiteen suuntaan, koska se voitiin jo lukea kuvataiteisiin. Käyttöarvon puuttuminen oli tällöin merkittävä ero taidekäsityöhön nähden. Kuvataide tuotti objekteja esteettiseen käyttöön, kontemplaatioon ja merkitysten kantajiksi. Taidekäsityöläinen erotettiin tässä ruotsalaisessa näkemyksessä selkeästi käyttöesineistön valmistajaksi erona kuvataiteesta. Saamenkäsityötä käsiteltiin selvityksessä myös osana taidekäsityötä.<sup>91</sup>

Taidekäsityön käsitettä tarkasteltaessa on pohdittava myös taideteollisen tuotesuunnittelun yhteyttä käsityöhön. Vaikka taideteollisuus ja käsityö voidaan ymmärtää erillisinä käsitteinä, ne ovat läheisessä yhteydessä keskenään: käsityöläiset osallistuvat teollisuuden suunnitteluun ja teollisuustuotteiden massatuotanto usein pohjautuu käsityöprosesseihin. Historiallisesti käsityö edelsi sekä taidetta että taideteollisuutta. Käsityötä voi erotella taideteollisesta tuotesuunnittelusta siten, että käsityöprosessi käsittää koko tuotteen suunnittelu- ja valmistusprosessin saman henkilön suorittamana, kun taas teollisuudessa toteutuu työnjako. Käsityömainen valmistus rajoittuu yksittäiskappaleisiin tai pieniin sarjoihin. Käsityötuotteissa näkyy käden jälki ja teollisuustuotteissa koneen jälki.<sup>92</sup>

Englannissa toimii Arts Council, Design Council ja Crafts Council. Taideteollista muotoilua edistävän Design Councilin näkökulmasta kentät määrittyivät seuraavasti. Muotoilu on Englannissa usein kasvanut käsityötraditiosta käsin ja siksi työnjaon rajan kulkemisen määrittely on usein hankalaa. Muotoilu ja Design Council toimivat sarjatuotteiden kanssa, kun taas taidekäsityö ei ole määrällistä tuotantoa. Design Councilin toiminta-alueeseen eivät kuulu uniikkituotteet. Jos tuoli on veistos, jonka päällä voi istua, se on taidetta. Sitä ei voi tuottaa määrällisesti monia, vaikka sitä olisi tehty kymmenen. Voisi sanoa, että se ei taivu silloin helposti sarjatuotantoon.<sup>93</sup>

Tietenkin vaikeus on siinä, mitä määrä ja käsin tekeminen tarkoittaa. Muotoilun voidaan nähdä tuottavan suurina sarjoina teollisuustuotteita, kun taas taidekäsityö on käsityönä tuotettua.

Käsityössä on muistettava se ironia, että sitä tehdään useimmiten työvälineiden avulla. Teollisen muotoilijan suunnittelemaa lääketieteellisiä laitteita, voidaan tehdä vain muutama ja käsityönä. Niiden kohdalla on kuitenkin käsityön sijasta syytä puhua teknisestä taidosta, joka on toisenlaista kuin taidekäsityöläisen taito, joka on näkemystä, herkkyyttä, kykyä palvella ja tehdä päätöksiä.<sup>94</sup>

Historiallisessa muutoksessa 60-luku Vietnamin sotineen ja opiskelijakapinoineen toi ideologisen kriisin taideteollisuuteen. Yhtenä seurauksena kasvoi vastaliike teollisuustyötä kohtaan ja sen sijaan aloitettiin yksittäisiä taidekäsityöpajoja. Taidekäsityöläiset ja teollisuuden tuotesuunnittelijat erosivat toisistaan, vaikka he aiemmin olivat usein sama henkilö.<sup>95</sup>

1990-luvun alussa kehitys oli kulkemassa toiseen suuntaan. Nuoret taidekäsityöläiset olivat innokkaita oppimaan kaupallisuutta. He halusivat tulla osaksi maailmaa. 1980-luvun alussa taidekäsityö oli vastakulttuuria, pakoa kapitalismista. 1990-luvun alussa nuoret olivat jopa kiinnostuneita teollisuudesta ja pitivät ajatuksesta suunnitella teollisuudelle. Se, että osasi tehdä tuotteita, oli tärkeää. Useimmat teolliset tuotesuunnittelijat eivät osanneet tehdä itse, ja siinä välissä oli taidekäsityöläisen mahdollisuus teollisuudessa.<sup>96</sup>

Tilannetta voitiin kuvata niin, että taidekäsityö oli jännitteisellä kentällä kuvataiteen ja modernin muotoilun välissä löytämässä omaa identiteettiään. Laajempi määrittely funktionalismista, joka käytännöllisen ja ergonomisen puolen lisäksi voi jo sisältää esteettisen ja ilmaisullisen puolen, oli tuonut taidekäsityömaiselle tuotannolle uutta ajankohtaisuutta. Taidekäsityössä oli kokemusvoimaa, joka tuotti vaihtoehtoja kuluttamisen banaliteetille. Klassinen määritelmä taidekäsityöstä ja muotoilusta teki eron yksittäistuotteen ja teollisesti valmistetun tuotteen välillä. Se ei enää vastannut 1980-luvun taiteellista todellisuutta. Avoimet rajat taidekäsityön ja muotoilun välillä, taidekäsityön ja kuvataiteen välillä sekä myös muotoilun ja kuvataiteen välillä olivat osoituksena muutosprosessista. Vain laajenevan taide-, käsityö- ja muotoiluymmärryksen voitiin nähdä kuvastavan tätä uutta tehtävänasettelua.<sup>97</sup>

Mielipiteet vaihtelevat käsityön suhteesta teolliseen tuotesuunnitteluun.<sup>98</sup> Yhtäläillä kuin käsityön määrittely on myös taideteollisen muotoilun määrittely hankalaa. Käsityötä voidaan kuitenkin

kin olemukseltaan pitää myös osana sitä.<sup>99</sup> Käsityö on taideteollisen muotoilun kanssa se yhteinen kenttä, joka muotoilee esineympäristömme hahmoa ja sisältöä. Näin ymmärrettynä taidekäsityötutkimuksessa voidaan käyttää taideteollisen muotoilun tutkimuksen tähänastisia tuloksia ja näkemyksiä valottamassa lähtökohta-asetelmaa ja tukemassa analyysia.

### 2.3 Näkemyksiä taidekäsityön arvottamisesta ja kritiikistä 1980-luvulla

Käsityön mahdollinen kritiikki ja kriitikot nähtiin sekä kielteisinä että myönteisinä. Toisaalta kiellettiin älyllistämistä käsityötä ja kehoitettiin pikemminkin näkemään, tuntemaan ja käyttämään työtä. Toisaalta voitiin taas todeta, ettei käyttötuotteen vaatimattomiin pyrkimyksiin tarvittu omaa kieltä ja teorioita, mutta kylläkin kriittinen kieli työn esteettisistä ja funktionaalista ominaisuuksista puhumiseen.<sup>100</sup> Kun kriitikot olivat tehneet vertailevaa analyysia ja arviointia, monet käsityöläiset olivat olleet loukkautuneita. Tämän voi nähdä kuvastavan käsityön epä-älyllistä ilmapiiriä. Käsityöläiset toivoivat kuitenkin parempaa kirjoittelua ja vakavia kommentteja. Kritiikin vaatiminen saattoi kuitenkin kytkeytyä vain kaupalliseen tunnustuksenhakuun.<sup>101</sup>

Hierarkian käsityön arvioinnille voi luoda siten, että erotti ne tuotteet, jotka omasivat sisältöä sekä ekspressiivisyyttä ja olivat kokonaan erossa käytöstä. Täysin samanarvoinen status voitiin nähdä funktionaalisilla esineillä samoista materiaaleista. Tässä kriitikon haaste tulkinalle oli kova, koska oli vaikeaa määritellä funktionaalisten objektien sisältöä ellei kuorinut objektia eri tekijöihinsä. Syy siihen, miksi niin monet kriitikot eivät kirjoittaneet käsityöstä, saattoi olla se, että se vaati etsimään lisätietoa tuotteiden perinnöstä.<sup>102</sup>

Käsityön arviointia pohtiessa nousi tärkeäksi taidon arviointi. Taito toimi taiteessa tai käsityössä kahdella tavalla: sillä voitiin tehdä käsite tai metafora työssä selkeämmäksi ja sitä voitiin ihailla itsessään.<sup>103</sup> Heikkoudet taidossa tulkittiin helposti sitoutumisen puutteeksi. Heikko esitys tuotti rauhattomuutta, huolta, ja hieno taas vakuutti, rauhoitti. Liiallista taitoa helposti esiteltiin itseisarvoisesti ja liiotellusti. Luonnollisuus oli myös arvostettavaa ja sitä voi löytää vaatimattomien tuotteiden valmistustaidosta.<sup>104</sup> Täten esimerkiksi kansankäsityö voitiin nähdä kansantai-

teena ja kulttuurisesti merkittävänä. Teknologinen kehitys oli tuonut taidekäsityöhön luonnollisuuden korostamista ja liiallisen taidon käytön hyljeksintää.<sup>105</sup>

Konservatiivisessa käsityössä tehtiin työtä, jota muut voivat arvioida yleisesti hyväksytyjen, traditionmukaisten kriteerien pohjalta. Tuotetta arvioitaessa arvio tehtiin esimerkiksi sulavuuden ja suhteiden miellyttävyyden sekä yhdessä sovittujen käytön ja järjen päämäärien pohjalta.<sup>106</sup> Tekijä ei voinut johtaa materiaalia tai vaikuttaa siihen omalla originaalisuudellaan. Mestari-käsityöläinen tunsi materiaalinsa läheisesti ja työskenteli aina materiaalinsa kanssa. Käsityö ei kuitenkaan ollut vain käsillä tehtävää, taitavasti materiaaleja käsittelevää työtä, vaan sisälsi myös mielen hallinnan tiettyyn tarkoitukseen pääsemiseksi.<sup>107</sup>

Kun taidekäsityötä tarkasteltiin yleisen taiteen kehityksen osana, siinä oli erityispiirteinä alkuperä käyttöfunktiossa ja materiaalin ratkaiseva rooli. Materiaalin keskeisyyden vuoksi oli taidekäsityön jako lajeihin - keramiikka, tekstiili, puu - tuntunut järkevältä. Erityisessä materiaalin käsittelyssä ja hahmottamisessa taidekäsityö toi esille ihmisen kyvyn keksiä keinoja viestittää henkisiä kokemuksia. Se toi esiin rakenteen, muodon ja värin keskenään sovittamisen tietyssä materiaalissa.<sup>108</sup>

Pyrkimyksessä kuvataiteen suuntaan materiaalin rajoitusten tutkiminen saatettiin esittää perusteluna koko työlle ja jopa heikolle toteutukselle. Näin etsittiin esimerkiksi parempia ratkaisuja käytölle tai viestinnälle. Se hierarkia, joka asetti kuvataiteen korkeammalle kuin käsityön, synnytti käsityössä paineen kopioida kuvataiteita, ja silloin helposti annettiin liian vähän painoarvoa käytölle. Käytön traditiolla oli taide-esineitä valmistettaessakin arvonsa esteettisenä laatuna, ymmärrettävyytenä ja muotona. Käsityötuote oli pitkän historiansa kautta ymmärrettävä, demokraattinen, miellyttävä ja vähemmän marginaalinen kuin modernin kuvataiteen tuote.<sup>109</sup> Uusille taidekäsityöläisille oli mahdollista luoda erilaisia tarpeettomia esineitä, kunhan ne vain vastasivat taidekäsityön puolitaideinstituution odotuksia siitä, miltä tuotteiden tuli näyttää.<sup>110</sup> Käsityö voitiinkin kuvata riskin ottamisen ammattitaitona, jonka arvostus liittyi uuden etsintään. Kriittinen piste oli siinä, missä vaiheessa luova valinta tuli mukaan tuottamiseen.<sup>111</sup> Kritiikin täytyi kiistellä tekijän kanssa ja kysyä, miksi hän teki juuri tätä ja mikä sen

tarkoitus oli, mutta kriitikolla ei ollut oikeutta määrätä perustavia sääntöjä tulevalle työlle. Tekijä oli vastuussa siitä, kuinka pitkälle hän voi johtaa hyväksymään ja uskomaan tuotteisiinsa.<sup>112</sup>

Rajanylityksissä oli muistettava, että teosta arvioitiin sen mukaan, mikä se oli ei sen mukaan, kuka tekijä oli. Jos taidekäsityöläinen teki kuvataidetta, tuli sitä arvioida kuvataiteen kriteerein.<sup>113</sup> Visuaalinen kommunikaatio oli yhteistä kaikille taidemuodoille, mutta materiaalit ja tekniikat erosivat. Kun taidekäsityö epäonnistui taiteena, selitys oli yleensä liika luottamus materiaaliin tai tekniikkaan, banaali sisältö kuten koristeellisuus, se että sisältöä ei ollut tai liian persoonallinen sisältö. Materiaalit ja tekniikka olivatkin oikea kohde taidekritiikille vain tunnistamisen takia, tai jos ne antoivat sybolisen lisän työhön. Materiaalin luonteen tutkimista kypsempänä lähestymistapa voitiin taiteellisesti nähdä esimerkiksi materiaalin rajoitukset symboloimassa elämän rajoituksia. Materiaalin luonnetta käytettiin ilmaisemassa jotain materiaalin luonteen yläpuolella olevaa. Tekniikka oli vain keino päästä tarkoitukseen ja sen hallitsemisen taidon osoittaminen oli käsityötä. Aika ja vaiva eivät olleet sama kuin taiteellinen arvo.<sup>114</sup>

Taidekäsityön laadunmäärityksessä täytyi päättää, mitä ennen kaikkea taide siinä tarkoitti, taitavuutta vai taiteellisuutta. Taidekäsityö sanan varsinaisessa merkityksessä tarkoitti jokaista työtä, joka omasi teknisesti käsityömäisen toteutuksen, mestaruuden, tarkkuuden ja rutiinin ylittävän selvän taiteellisen aspektin. Taiteilijäkäsityöläisellä oli kyky yksilölliseen laatuun, joka tuli esiin muodon annossa. Laadunetsinnässä pyrittiin määrittelemään hieno ero taideteollisen ja taiteellisen, koristeellisen ja sisäisen ajattelun tuloksena syntyneen muodonannon, vaihdettavan ja välttämättömän, efektin ja sisällön välillä. Taiteellisen lisäksi oli taidekäsityön laadunmäärittelyssä kuitenkin otettava huomioon myös käsityömäinen.<sup>115</sup>

Taidekäsityö ei kuulunut samaan sosiologiseen piiriin kuin niinkutsuttu kaunotaide, mutta se jäi samojen yhteiskunnallisten ja sosiaalisten ehtojen alaiseksi. Jos pidettiin annettuna sitä, että taiteen kokonaiskehitys tapahtui konkreettisten yhteiskunnallisten ehtojen alla, silloin nämä ehdot koskivat myös taidekäsityötä. Täytyi myös ottaa huomioon kansallinen kulttuuri ja kansallinen taiteen kehitys. Kulloinkin vaikuttava traditio, käsityön painoarvo, kansantaiteen painoarvo ja tietty taiteellinen ajan tendenssi olivat tärkeitä yksittäisessä laadunmäärityksessä.<sup>116</sup> Tekijät, jotka tuntuivat määrittävän 1980-luvun taidetta, olivat originaalisuus, kyky kommunikoida ideaa



tai tunnetta tai jonkinlaista viestiä, etevämmyys kirjoitetusta ja mysterian tai moninaisuuden laatu. Teos toimi metaforisella tasolla, jossa objektit viittasivat toisiinsa. Se ei ollut ilmiselvä lausunto, vaan siinä oli aina mukana syvyys, joka piti kiinnostuksen ja mahdollisti sen, että taideteos oli tulkittavissa ajan kuluessa uudelleen.<sup>117</sup> Taidekäsitys oli kulkenut kauaksi pelkästä esteettisestä kohti totuutta tai elämää.<sup>118</sup>

Ilmiön laatu muodostui sen välittävyydestä, itsenäisyydestä välityksessä. Tämä filosofinen määritelmä voi koskea myös taidekäsityötä konkreettisen yhteiskunnallisen tilanteen ja yksilöllisen taiteellisen luomisprosessin vuorovaikutuksessa. Ensimmäisestä tuli järjestys, ajan henki ja kansallinen traditio taiteelliseen yhteisprosessiin. Tämä näkyi suhteena käsityöhön ja esimerkiksi käyttöfunktioon. Taiteellisten aspektien liike löytyi kuvataiteista, mutta myös sidokset kansantaiteeseen näkyvät. Yhteisten olosuhteiden vaikutus oli lähteenä yksilölliselle luomisprosessille. Yhteiskunnalliset realiteetit ja autonomiahakuisuus luomisprosessissa palvelivat toisiaan.<sup>119</sup>

Luomisprosessia ei voinut ohjelmoida, vaan taiteilijan täytyi kehittää omaa ongelmanasetteulua. Taideteos oli luomisprosessista käsin nähtynä hahmoksi tullut ilmaus sisäisistä taiteellista, käsityömäisistä, teknisistä, esteettisistä tai muista ongelmista. Tuotanto kuvasi tiettyä vaihetta taiteilijan kehityksessä, mutta toisaalta se oli sidoksissa ulkomaailmaan, yhteiskuntaan. Tuotoksen asema erilaisuudessaan taiteellisen yhteisön sisällä merkitsi paljon arvioinnissa. Teemavalinnoista, materiaalinkäsittelystä ja käsityötekniikasta nousivat taiteelliset olosuhteet kuten erityisyys ja ytimekkyys: tasapaino taiteellisen ilmaisun ja käsityömäisen taidokkuuden välillä. Ei voitu antaa lukkoonlyötyjä, ohjelmoitavissa olevia kriteereitä vaan johtokysymyksiä, joiden avulla erityinen, uniikkisuus, tietyssä työssä oli löydettävissä tiettyjen yhteenkuuluvien olosuhteiden sisällä.<sup>120</sup> Taidekäsityön arvoinnit olivat taiteellisella harkinnalla tehtyjen arviointien tapaan intuitiivisia. Ne oli tehty ilman tarkoituksenmukaisia järjen askelia ja erityisesti ilman verbalisointia. Tässä intuitiivisessä prosessissa esitettiin kysymykset uniikkiudesta ja arvosta.<sup>121</sup>

Crafts Councilin johtaja Tony Ford kertoi taidekäsityön käytännön arviointitilanteesta taidekäsityöläisten apurahojen jaossa. Councilin apurahat perustuivat yksinomaan tuotannon laatuun. Viisi taidekäsityöläistä eri alueilta valitsi saajat. Jos joukossa ei ollut arvioitavan alan asiantuntijaa, sen arvioimiseen kutsuttiin erikoisasiantuntija. Valintaperusteissa ei ollut

kaupallista arvoa. Arvioinnin filosofia oli, että käsityöläiset tekivät sitä työtä mitä halusivat ja heitä autettiin myymään sitä, jos se nähtiin erinomaiseksi.<sup>122</sup>

Samaan tapaan ammattilaisten vertaisarviointia korostaen esitteli ruotsalainen taidekäsityöselvitys näkökulmaa arviointiin. Jossain täytyy kuitenkin punnita laadulliset ja määrälliset näkökulmat. Ammattilaisuuden ja harrastelun välille täytyi vetää rajaa, kuten kuinka ja kuinka monelle esimerkiksi valtion tukea myönnettiin. Tässä suhteessa oli taidekäsityöläisillä itsellään suuri vastuu.<sup>123</sup>

## II SOSIOLOGINEN VIITEKEHYS TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN ANALYYSSILL

### 1 TAITEENSOSIOLOGINEN NÄKÖKULMA

#### 1.1 Näkökulman valinta

Taidekäsityötuotteiden ammatillisen arvottamisen tarkastelussa on yleisongelmana taidekäsityö-  
kentän sisäisen ja kentän ulkopuolisen näkemyksen mahdolliset erot. Tätä ongelmaa selventä  
taiteensosiologian institutionaalinen sekä myös maun sosiologian tutkimus. Viitekehyksen  
rakentamisessa on päädytty nojautumaan erityisesti USA:laisen Howard Beckerin taidema-  
ailmoja käsitteleviin tutkimuksiin ja ranskalaisen Pierre Bourdieun näkemyksiin kulttuurin  
kenttien toiminnasta ja maun merkityksestä arvottamisessa.<sup>124</sup> Molemmat tutkijat ovat sivun  
tutkimuksissaan myös käsityön ja taiteen välisiä suhteita. Heidän sosiologiset näkökulmansa  
sopivat hyvin yhteen kansainvälisessä taideteollisuuskeskustelussa esitettyihin kriittisiin  
näkemyksiin tuotteiden arvottamista tarkasteltaessa.<sup>125</sup>

Lähdekirjallisuutena viitekehyksen luomiseksi on yllä mainittujen tutkijoiden teosten lisäksi  
käytetty vain muutamaa kokoavaa suomenkielistä taiteensosiologian ja kritiikin taustaa va-  
laisevaa teosta ja artikkelia.<sup>126</sup> Lisäksi on tutkimuksen käytännön toteutuksen hahmottamiseksi  
tutustuttu useisiin sekä kotimaisiin että ulkomaisiin samoista lähtökohdista johdettuihin  
tutkimuksiin.<sup>127</sup>

Tutkimusaiheen käsittelyyn olisivat tietenkin sopineet myös tutkimusotteet, jotka ohjaavat  
kysymään semiotiikan merkitystä, estetiikan mieltymyksiä tai kritiikin perusteita, mutta sosio-  
logiaan liittyvät lähestymistavat osoittautuivat tämän tutkimuksen kohteena olevan ammatillisen  
yhteisöllisen arvottamismaun ilmiön aukaisijoina osuvimmiksi. Tuotesemantiikan, estetiikan  
kritiikin tutkimuksen lähestymistavat olisivat olleet hedelmällisiä, jos tutkimusteema olisi  
kohdentunut enemmän yksittäisten tuotteiden arvioimiseen. Semiotiikan merkityksenantoa  
korostava näkökulma on mukana taidekäsityön merkityksenannon analyysissä.

Sosiologiset professionaalistumisteoriat ovat myös lähellä tämän tutkimuksen aihepiiriä tut-  
kimuksen ammatillisen erottautumisen näkökulman vuoksi. Professionaalistumisen kysymyk-  
senasettelu kuvaa kuitenkin erottautumisen prosessia pikemminkin kuin ammatin sisäistä

arvottamiskäytäntöä. Siksi tämän tutkimuksen kannalta osuvampi lähtökohta oli ammatilliseen arvottamiseen ja makuun liittyvä sosiologinen tausta.

## 1.2 Taidemaailma tai kulttuurinen kenttä arvottajana

Hyväksyttävän taidekäsityön ominaislaatua voidaan yksittäisten tuotteiden näkyvien ominaisuuksien sijasta lähteä etsimään kulttuurisista käytännöistä, kuten taiteensosiologian institutionaalinen ajatustapa esittää. Taideteosten esteettisesti merkitsevät ominaisuudet rajautuvat taidemaailman toimin, jotka määrittävät, mistä tulee taidetta ja mistä ei. Rajautuminen on sosiaalinen ilmiö, jonka kautta jokin objekti saa taideteoksen arvon.<sup>128</sup> Analyysin painopiste on sosiaalisissa organisaatioissa, ei estetiikassa. Näin voidaan tehdä myös vertailua taidemuotojen välillä, joilla on erilainen maine taiteena.<sup>129</sup>

Taidemaailmoilla ei ole rakenteellisia rajoja, vaan ne muodostuvat siitä yhteisestä toiminnasta, jota toimijat tekevät. Yksi tärkeä osa sosiologista analyysiä on kysymys, mihin ja miten osallistujat vetävät rajat, jotka erottavat, mitä he haluavat pitää tyypillisenä. Taidemaailmat usein käyttävät paljon aikaa pohdintaan siitä, mikä niille luontaista taidetta ja mikä ei ole. Tähän liittyy myös läheinen kanssakäyminen ja vaikutteiden otto niistä maailmoista, joista tutkittava taidemaailma haluaisi erottautua.<sup>130</sup>

Pierre Bourdieu tarkastelee koko kulttuurin tuotannon aluetta pelinä, joka kulkee monimutkaisien, keinotekoisien kokemusten verkon ympärillä.<sup>131</sup> Pierre Bourdieu käyttää tämän verkostonomaisen järjestelmän toimintaa kuvatessaan kentän käsitettä, joka on toiminnaltaan hyvin verrattavissa taidemaailman toimintaan. Kentän muotoutumiseen vaikuttaa erityisten panosten ja etujen määrääminen, joita ei voi muuttaa toisten kenttien panoksiksi tai eduiksi ja joita muut kuin sisäänpääsyä tavoittelevat eivät pysty havaitsemaan.<sup>132</sup> Näitä tekijöitä voidaan kutsua kentän sisäisiksi intresseksi.<sup>133</sup>

Bourdieun käsitys vastaa taiteensosiologian institutionaalista lähestymistapaa, jossa todetaan, että taide ei ole instituutiona luonteeltaan virallinen tai kiinteä ja sen säännöt ovat usein julkilausumattomia.<sup>134</sup> Ihmisten toiminta perustuu taiteen kaltaisissa järjestelmissä normien si-

jaan hiljaiseen yksimielisyyteen toimintaa koskevista säännöistä. Säännöt ovat alkujaan syntyneet yhteisen tilanteenmäärittelyn kautta ja niitä pitää yllä yksimielisyys perustavista arvopäämääristä. Arvokonsensus on syntynyt toimijoiden vapaaehtoisen hyväksynnän pohjalta.<sup>135</sup> Heidän yhteinen arvostuksensa niistä konventioista, jotka he jakavat, ja se tuki, jota he antavat toisilleen, vakuuttaa heidät siitä, että se mitä he tekevät, on tekemisen arvoista.<sup>136</sup>

Taidemaailmat tekevät mainetta: teosten, taiteilijoiden, koulujen, tyyppien ja ilmaisukeinojen. Erityistä arvoa palkitaan arvostuksella ja myös materiaalisilla palkkioilla. Mainetta käytetään muiden aktiviteettien järjestämiseen ja huomattavaa mainetta keränneitä teoksia ja ihmisiä kohdellaan eri tavoin kuin muita. Taiteen teoria, joka mahdollistaa maineen tekemisen, korostaa yksilöllisyyttä yhteisöllisyyden yli. Taiteilijoilla katsotaan olevan erityistä lahjakkuutta, joka on harvinaista. Työt saavat arvonsa siitä, että ne ovat erityisten ihmisten tekemiä.<sup>137</sup> Taidemaailman toiminta onkin kiinnostava dilemma taiteilijoille. Luodakseen uniikin taideteoksen taiteilijan täytyy unohtaa jotakin konventionaalisesta tavasta tuottaa. Täysin konventionaaliset teokset ovat kyllästyttäviä ja tuottavat vähän mainetta. Siten menestyvän taiteilijan tulee pystyä myös sopivasti rikkomaan sääntöjä.<sup>138</sup>

Taidemaailman rajojen tutkiminen on sitä koskevien sääntöjen selvittämistä. Taiteen yhteiskunnallinen olemassaolo eriytyneenä järjestelmänä edellyttää tietynlaista suhdetta teosten ja vastaanottajien välille. Tiettyihin inhimillisen toiminnan tuotteisiin suhtaudutaan taideteoksina. Tunnistamisen jälkeen niihin ollaan valmiita suhtautumaan eri tavalla kuin esimerkiksi käyttöesineisiin.<sup>139</sup> Taideteokseksi hyväksytyiltä artefaktilta vaaditaan arvostuksen ansaitsemista. Teoksen täytyy ominaisuuksiltaan ja laadultaan jollain tavoin vastata niitä sääntöjä ja vaatimuksia, jotka koskevat sen edustamaa lajia.<sup>140</sup> Esteettisten standardien suuntaan on painetta luoda niistä sopivan joustavat, jotta ne hyväksyvät joukkoon sen määrän, jota organisaatiot, instituutiot ja näytteilleasettelu voivat kunakin aikana käsitellä. Mukaan pääsevien teosten rajaus voi siis tapahtua taidemaailman resurssien takia, ei sen mukaan, mikä määrä todellisuudessa täyttää kriteerit sopivasta laadusta.<sup>141</sup>

Taidemaailmat elävät jatkuvassa muutoksessa, joko hitaassa tai dramaattisessa.<sup>142</sup> Beckerin esittämää mallia taidemaailmojen muutoksesta voisi verrata muodin kiertokulkuun inno-

vaattoreineen ja perässäkulkijoineen.<sup>143</sup> Se on tutkimisen arvoista, miten tietyissä taide-  
maailmoissa tyyli, lajit, innovaatiot, taiteilijat ja tietyt työt kiertävät. Miten sana leviää jostain  
uudesta, joka on huomion arvoista? Miksi se leviää? Kriittinen kirjoittelu on erityisen  
vaikuttavaa silloin, kun se selittää selkeästi, mitä edeltävä säännöstö oli ja miten uusi työ nyt  
näyttää, että vanha säännöstö oli rajoittunut ja on muitakin asioita joista nauttia.<sup>144</sup>

Yhteinen ja puolustettavissa oleva estetiikka auttaa vakauttamaan arvoja ja näin  
säännönmukaistamaan käytäntöä. Arvon arvioinnit, joita ei yhteisesti hyväksytä, eivät  
muodosta pohjaa kollektiiviselle toiminnalle ja siten eivät vaikuta toimintaan paljontaan. Työstä  
tulee hyvä, arvokas sen perustana olevan konsensuksen kautta, jolta sitä arvostellaan. Tämä  
sisältää hyväksytyjen esteettisten periaatteiden käytön soveltamisen yksittäistapauksiin. Näin  
syntyy myös taidemaailmojen konservatismi. Koska konservatismi on tärkeä voima, täytyy  
innovaattoreiden esittää voimakkaita väittämiä puolustaakseen mitään uudempaa käytäntöä.<sup>145</sup>

Bourdieu'n kentän rakenne on taistelussa mukana olevien agenttien tai instituutioiden  
voimasuhteiden tila, erityispääoman jakautuma, joka suuntautuu tuleviin strategioihin.  
Suhteessa tiettyyn kenttään pyritään erityisarvovaltaan, erityispääoman hallintaan, jonka  
saavuttaneet suosivat säilyttäviä strategioita. Vasta tulleet, joilla on niukimmin pääomaa, suun-  
tautuvat vallankumouksellisiin strategioihin. Tämä saa hallitsevat tuottamaan keskustelua, jonka  
tarkoituksena on vanhan konsensuksen hiljaisen hyväksymisen palauttaminen. Taistelussa ja  
siinä esiintyvissä konflikteissa on kyse sisäisten intressien mukaisesta symbolisen vallan  
jaosta.<sup>146</sup> Kentällä mukana olevilla on kuitenkin joukko yhteisiä, perustavanlaatuisia etuja, jotka  
liittyvät itse kentän olemassaoloon. Ne, jotka osallistuvat taisteluun uusintavat samalla pelin  
ylläpitämällä luottamusta panosten arvoon. Kentillä tapahtuvat osittaiset vallankumoukset eivät  
asetta kyseenalaiseksi pelin perusteita.<sup>147</sup>

Bourdieu'n mukaan jokaisessa taiteen rajauksessa käytävässä kilpailussa on panoksena myös  
elämisen taide. Taiteellinen elämäntyö on aina haaste porvarillista elämäntyötä kohtaan käy-  
tännön esityksenä porvarillisten elämänarvojen tyhjyydestä. Pyrkimys kohti erottuvuutta on  
näkyvissä myös pikkuporvarillisessa estetismissä, joka iloitsee "taidekäsityön" tapaisista taiteen

halvemmista korvikkeista.<sup>148</sup> Sekä taide että elämäntaide pyrkivät olemaan erossa brutaalista välttämättömyydestä.<sup>149</sup>

Bourdieuun tutkimukset ovat selvittäneet, että Ranskassa vanhanaikaiset teknisissä kouluissa koulutetut taidekäsityöläiset, kuten kultasepät ja huonekalusepät, olivat arvoiltaan hyvin lähellä käsityöläistä. Heitä seurasivat tekstiilipainajat, korujen tekijät ja keraamikot, joilla oli korkeampi yleissivistys ja usein porvarillinen tausta. Nämä käsityöläistä ylemmän luokan kasvatit, rakensivat uudet ammattinsa kulttuurisiksi välittäjiksi: heistä tuli taidekäsityöläisiä. Heillä oli suuri määrä taustaansa liittyvää kulttuurista pääomaa ja sosiaalisten suhteiden pääomaa. He toivat esiin suurinta kulttuurista pätevyyttä keskiluokassa ja olivat taipuvaisia porvariston valintoihin. Heidän ambivalentti suhteensa koulutukseen sai heidät taipumaan sellaisten kulttuuristen muotojen suosimiseen, jotka olivat hyväksytyt kulttuurin rajoilla, haasteena sille. Systemaattinen eron etsintä pikkuporvarillisesta ja työläisten mausta sai aikaan pyrkimyksen vapautuneeseen elämäntyyliin ja kiintymyksen yksinkertaisuuteen.<sup>150</sup>

Kulttuurin kulutuksessa pääasiallisin oppositio on niiden käytäntöjen välillä, jotka harvinaisuutensa vuoksi nimetään hienostuneiksi ja käytäntöjen, jotka on nimetty helppoudessaan ja yleisyydessään vulgaareiksi. Hienostuneet käytännöt ovat rikkaita sekä kulttuurisen että taloudellisen pääoman puolesta ja vulgaarit ovat kummassakin heikoilla. Siinä missä porvarit pyrkivät esteettiseen helppouteen, älyköillä ja taiteilijoilla on erottautumisen edellyttämää kiinnostusta eettisiin estetiikan puoliin. He ovat innokkaita kannattamaan kaikkia taiteellisia vallankumouksia, joita suoritetaan puhtauden ja puhdistautumisen nimissä.<sup>151</sup>

Tätä mallia noudattaa myös kuvataiteen edustajien työntyminen taidekäsityön alueelle. He tuottavat uutta ja aggressiivista, arkeen käyttökelpotonta tekemisen mallia. Esteettinen kontemplaatio, keräily ja merkityksellinen esittely näyttelyissä kiinnostavat heitä. He tahtovat nimenomaan, että heidän tuotteitaan ei voi käyttää totutulla, käsityöntekijän tuottamalla tavalla. Samoin käy käsityön taitoarvon. Käsityöläisen ilmaisukeinoja voidaan käyttää huolimattomalla tavalla ja saada siitä enemmän mainetta ja hintaa kuin taitavasta suorituksesta. Uniikkisuus ja kuvataiteeseen vertaaminen kuuluvat tähän. Käsityöläinen voi tehdä kopioita, taidemaailmaan kuuluu uniikkien teosten tuottaminen. Näin esimerkiksi kuvataiteen maailmasta siirtyneet tekijät

ovat usein suhteellisesti vapaampia käsityömedioitten käytössä kuin käsityön piiristä tulleet taidekäsityöläiset. Se näkyy varioinnissa ja siinä eriskummallisuudessa, jolla he selittävät töitään. Tämä liittyy myös tarpeeseen ilmaista välinpitämättömyyttä yleisön hyväksynnästä.<sup>152</sup>

Bourdieuun mukaan hyväksytyjä hierarkioita ei voi kokonaan paeta. Koska kulttuuriobjektin todellinen arvo vaihtelee sen mukaan, mihin systeemiin objekti sijoitetaan, se voi olla jotain erikoista tai se on normaali, riippuen siitä liitetäänkö se avant-garden vapauteen ja uskallukseen vai keskiluokan makuun. Viimeksimainitussa arvot ovat hyväksytyyn kulttuurin tavoittelun korvaavia merkkejä.<sup>153</sup> Taideteosten tekemiseen osallistuvat henkilöt ja myös muu yhteiskunta katsovat joitain aktiviteetteja taiteellisessa tuotannossa taiteellisen erityislahjakkuuden tai herkkyyden tuotteiksi esimerkiksi käsityön sijaan.<sup>154</sup> Taidemaailmojen edustajat usein erottelevat taiteen ja käsityön. Heidän näkemyksensä mukaan taide edellyttää teknisiä taitoja, mutta myös jotain yli sen: luovaa kyvykkyyttä ja lahjakkuutta, joka antaa jokaiselle teokselle uniikin ja ekspressiivisen luonteen.<sup>155</sup>

Itsevarmuus on yksi varmimmista merkeistä oikeutusta ja siksi yksi niistä harvoista keinoista, joilla voi pelata hyväksynnän voittamiseksi symbolisen suhteellisessa autonomiassa. Luokittelujärjestelmän rakenteessa suhteellinen riippumattomuus kuuluu luokiteltuihin sanoihin, joihin sisältyy erottava arvo. On mahdollista antaa valikoiman kehuvin merkki, kuten esimerkiksi ke-raamikot, jotka kutsuvat itseään taidekäsityöläisiksi. Kaikki kilpailun prosessit pyrkivät tuotamaan inflaation niissä tittleissä, joihin oikeutuksen pätevyys on kytketty.<sup>156</sup>

Käsityö jakaantuu tavallisiin käsityöläisiin, jotka yrittävät tehdä kunnan työtä, ja taidekäsityöläisiin, joilla on kunnianhimoisemmat päämäärät ja ideologiat. Tavalliset käsityöläiset yleensä kunnioittavat taidekäsityöläisiä ja näkevät heidät innovaation ja alkuperäisten ideoiden lähteenä. Tavallinen käsityöläinen ei todennäköisesti ota kauneuden kriteeriä kovin vakavasti. Taidekäsityö painottaa kauneutta ja taiteellista meriittiä. Taidekäsityö löytää tiensä myös kuvataiteen esittelypaikoille. Taidekäsityöläinen vapautuu hyödyn käsitteestä ja siirtyy kauneuden käsitteeseen. Hän saa palkkioita kauneudesta ja hänen töistään julkaistaan kirjoja. Myös opetus-tehtäviä jaetaan maineen mukaan; siirtymä siis sisältää palkkioita. Tavoitteet ovat korkeammat kuin muilla käsityöläisillä, joiden kanssa he usein jakavat organisaatiot. He tuntevat yhteen-



kuuluvuutta ja jatkuvuutta myös kuvataiteen maailman suuntaan, vaikka huomaavat valinneensa ideaalisen kauneuden toteuttamisen rajatumalla alueella.<sup>157</sup>

Taidekäsityöläiset kehittävät tietynlaisen taidemaailman toimintansa ympärille.<sup>158</sup> Se sisältää hyvin paljon sitä koneistoa, joka kuuluu näyttelyineen, palkintoineen ja kokoelmineen varsinaiseen taidemaailmaan. Taidekäsityön maailma elää yleensä rauhallista yhteiseloä puhtaasti käytännöllisen käsityön kanssa. Käsityön, taidekäsityön ja kuvataiteen sekoituksista syntyy uusi ja monimutkaisempi maailma, jossa osa-alueet elävät yhdessä. Tekijä voi elää vain yhdessä segmentissä tai toimia useammassa.<sup>159</sup> Yhteys taidemaailmaan muokkaa sitä tapaa, jolla taiteilijat työskentelevät. Ne, joilla tuota yhteyttä ei ole, voivat toimia eri tavoin.<sup>160</sup>

Ilmaisutavoilla on taidemaailmoissa oma maineensa. Esimerkiksi öljyvärimalauksella on korkein maine, jolloin sen avulla toteutettujen tuotteiden taidearvosta ei ole epäilystä. Toiset ilmaisutavat, kuten lasinpuhallus ja kudonta, omaavat alemman maineen esimerkiksi koristetaiteena. Joillakin maine liittyy kansantaitteeseen tai populaaritaitteeseen. Jokaisessa tapauksessa ilmaisutavan maine on sen arvottamista, millaiset mahdollisuudet sen piirissä on tehdä vakavaa, tärkeää tai suurta taidetta.<sup>161</sup>

Taideteokset ovat historiansa tulosta ja sosiaalisen muutoksen tulosta. On melko mahdotonta määrittellä tieteellisesti, minä hetkenä työstyetty objekti muuttuu taideobjektiksi, minä hetkenä muoto ottaa ylivoimallisen funktiosta. Onko raja tuottajan intentiossa? Intentio itsessään on sosiaalisten normien ja tottumusten tuotosta; ne taas yhdistyvät määrittämiseen aina epävarman ja historiallisesti muuttuvan etulinjan yksinkertaisten teknisten objektien ja taideobjektien välillä.<sup>162</sup>

### 1.3 Asiantuntijuus ja arvottaminen

Taidemaailman sääntöjärjestelmää pitävät yllä ne, joilla on siihen eniten valtaa. Portinvartijoina toimivat henkilöt, joita taidemaailma pitää kykenevinä määrittämään, mikä on taidetta ja mikä ei ole tai omaavat valmiit institutionaaliset asemat, jotka sallivat heidän päättää mikä on hyväksyttävää. Toiminnot, joilla määrittely tapahtuu, saattavat vaihdella: apurahat, tilaukset, näyt-

telyt tai se, että merkittävät ihmiset ottavat vakavasti taiteilijana.<sup>163</sup> Ei ole selvää, mitä taiteen nimikkeen antamisen kontrollin analyysiin tulisi liittää. Pelkästään sen analysointi, mitä taide-maailma nykyisin pitää hyvänä, jättää pois paljon kiinnostavaa: mariginaaliset tapaukset ja nimikkeen kieltämiset tai sen, että tekijä ei ole kiinnostunut nimikkeestä, vaikka hänen tuot-teensa olisivat konventiot täyttäviä.<sup>164</sup>

Eniten luokittelevat tekijät ovat ne jotka on aluperin suunniteltu toimimaan erojen merkkeinä. Kulttuurillakin on omat aateliuden tittelinsä, jotka jaetaan koulutusjärjestelmän ja syntyperän mukaisesti.<sup>165</sup> Suojellakseen itseään yletöntä lukumäärää vastaan täytyy jo paikan omaavien puolustaa paikan määrittelyä, joka ei ole muuta kuin määrittely siitä, millaisia he itse ovat.<sup>166</sup> Kulttuurissa viehätys yhdistetään oletettuun kriteerien puuttumiseen, mikä sallii jäsenille illuusion, että valintaperusteet määräytyvät persoonallisen yksilöllisyyden, uniikkiuden perusteella. Takana on kuitenkin valinnan varmuus, joka takaa yhtenäisyyden.<sup>167</sup>

Taideteoksella on merkitystä ja kiinnostusta vain sellaiselle, joka omaa kulttuurista kompetenssia sen merkkijärjestelmän lukemisessa. Esteettistä luonteenlaatua, jota vaaditaan erityisen autonomisen kentän tuotteilta, ei voi erottaa erityisestä kulttuurisesta kompetenssista. Mestaruus saavutetaan suurimmaksi osaksi kontaktilla taideteoksiin; se antaa erottelukyvyn ilman tarkasti esiintuotavissa olevia kriteerejä. Tyyli kuvastaa aikaa ja sen esteettistä suhtautumistapaa, luokkaa tai sen osaa, taitelijaryhmää tai yksittäistä taitelijaa. Esteettinen suhtautuminen kykynä oivaltaa, havaita ja tulkita erityisiä tyyllillisiä piirteitä on erottamaton erityisestä taiteellisesta kompetenssista.<sup>168</sup> Täten on olemassa tärkeä ero taiteen teorian ja asiantuntijan kokemuksen välillä. Asiantuntija ei pysty lausumaan ääneen tuomionsa perusteita.<sup>169</sup>

Jotkut ihmiset nähdään taidemaailman organisaatiossa enemmän oikeutettuina puhumaan sen puolesta kuin muut. Kun he ovat lausuneet jonkin olevan taidetta, muut pitävät sitä sinä.<sup>170</sup> Luomisen ideologiaan on kuitenkin uskottava yhteisen tietämättömyyden kautta. Pyhityksen ketjut ovat sitä vahvempia mitä pitempiä, monimutkaisempia ja salatumpia ne ovat myös niiden silmissä, jotka osallistuvat niihin ja hyötyvät niistä. Ketjun tutkimiseksi olisi analysoitava ylistäviä arvosteluja tai rituaalista viestintää. Kentälle tuleva henkilö tulee tietylle paikalle rakenteessa, jossa ryhmä joko myöntää hänelle puheoikeuden tai ei myönnä. Yksi mahdollisista ta-

voista valvoa keskustelua on sijoittaa puhuja-asemiin sellaisia ihmisiä, jotka sanovat vain, mitä kenttä sallii ja odottaa. On analysoitava sen kentän sosiaalisia muodostumisehtoja, jossa keskustelu tuotetaan, sillä juuri näihin ehtoihin sisältyy sen aito ydin, mitä voidaan ja mitä ei voida sanoa.<sup>171</sup>

Myönteisesti sama asia voidaan nähdä niin, että julkisuuteen tuotujen käsitysten myötä arvokriteerit vakiintuvat. Erilaiset käsitykset kilpailevat keskenään ja esimerkiksi arvovaltaisen kriitikon näkemys jää voimaan. Kriteerien vakiinnuttua arvoarvostelmilla on totuusarvo. Asiantuntijan erottaa siitä, että hän tietää, mitkä piirteet ovat arvokkaita missäkin kategoriassa, eikä nojaa pelkästään omiin mieltymyksiin.<sup>172</sup> Avainteosten ja avaintekijöiden olo kentällä on tällöin kiinnekohta, josta muita tarkastellaan.<sup>173</sup> Taiteellinen voidaan ymmärtää laajasisältöisempänä kuin esteettinen. Suhteellisesti objektiivisempina luonteeltaan taidearvostelmat voivat nostaa teoksesta esiin monenlaisia piirteitä. Taidearvostelmissa nojataan jo johonkin vakiintuneeseen kriteerijoukkoon, vaikka tarkasteluun liittyy sekä subjektiivisempia maku- että objektiivisempia taidearvostelmia.<sup>174</sup>

Pierre Bourdieu on sosiologisissa tutkimuksissaan kiinnittänyt erityistä huomiota makujen eriytymiseen ja erottelukykyyn. Jotta voisi olla makuja on oltava luokiteltuja hyödykkeitä, "hyvää" ja "huonoa" makua; on oltava "hienostuneita" ja "vulgaareja" ja järjestykseen panijoita. On oltava ihmisiä, jotka tuntevat luokituksen periaatteet ja maut, joiden ansiosta he voivat valita hyödykkeiden joukosta ne, jotka sopivat heille. Maut, ymmärrettyinä henkilön tai ryhmän käytäntöjen ja ominaisuuksien kokonaisuutena, ovat hyödykkeiden ja maun välisen kohtaamisen tuote. Ne ovat objektiivisen tilanteen ja sisäistetyn tilanteen välisen kohtaamisen tuote.<sup>175</sup> Maku on yksi tärkeimmistä panoksista pelissä, jota pelataan kulttuurin tuotannon kentillä. Se yhdistää järjen ja tunteenomaisuuden.<sup>176</sup>

#### 1.4 Ideologiat arvottamisen taustalla

Koska ammatillinen arvottaminen näyttää selkeästi liittyvän taustalla vaikuttavaan yksilön sosiaalistumiseen ammatilliseen ryhmään ja siitä seuraavaan arvojen perustaan, on tässä tutkimuksessa oleellista ottaa mukaan käsite, jonka avulla tällaisia arvottamisen taustatekijöitä

voidaan käsitellä. Taideteollisuuskirjoittelu käyttää tällaisessa yhteydessä usein ideologian käsitettä. Tämä tapahtuu kuitenkin ilman, että sitä on pyritty määrittelemään. Ideologian käsitettä onkin tässä tutkimuksessa syytä tarkastella kysymällä samon kuin taidekäsityöstä, miten se on rakentunut ja miten se vaikuttaa arvottamisessa.

Haugin mukaan tarkoitamme ideologisella sitä vaikutusyhteyttä, jonka puitteissa ihmiset yhteiskunnallistuvat ideaalisesti ylhäältä päin.<sup>177</sup> Myös Bourdieun käsitys jäsenyydestä sosiaalisessa kentässä viittaa ideologian merkittävään taustavaikutukseen. Jäsenten kiinnostus jäsenyyteen sosiaalisessa kentässä kuvastaa jäsenen ideologista kantaa, koska järjestelmään osallistujilla objektiiviset rajat tulevat tajunnan rajoiksi. Tietoisuus omasta paikasta johtaa yksilön rajoittamaan itsensä pois niistä tuotteista, henkilöistä ja paikoista, jotka kentän intressien ja siinä olevan paikan mukaan on rajattu pois. Järjestyksen suhteet, jotka jäsentävät sekä todellista että ajatuksen maailmaa, hyväksytään itsestäänselvinä.<sup>178</sup>

Vaihtoehtoisena käsitteenä ideologialle voisi esittää myös Malkavaaran esittämää arvoperustan käsitettä. Malkavaara näkee sen nimenomaan yhteydessä ammatillisen arvottamisen kompetenssin syvätasoon.<sup>179</sup> Ideologiat voidaankin nähdä instituutioiden arvomaailman taustalla ja ammatillisten vaatimusten taustalla toimintaa määräävien ehtojen rajaamisessa. Ideologian käsitteen voi myös rinnastaa kentän toimintaa kuvaavaan institutionaaliseen viitekehykseen. Bourdieun kentän pelissä mukana olevat sisäiset intressit voi nähdä analogisina ideologioiden välisen ristiriitojen ja rajanvartiointitehtävän kanssa.<sup>180</sup>

Ideologisen erityisyys on siinä, että se tähtää yksilön sisäiseen alistamiseen ja yksilöiden vapaaehtoiseen toimintansa säätelyn hyväksymiseen. Se johtaa toissijaisten ideologisten kykyjen muodostumiseen: kykyihin liikkua menestyksellisesti rajoitetulla toimintasäteellä ideologian piirissä sallittujen toimintamuotojen puitteissa sekä vastata helposti ideologisten mahtien käyttäytymisvaatimuksiin.<sup>181</sup>

Maailmankatsomus sopii luonnehtimaan ihmiselämälle ominaista yleishistoriallista käytäntöä vastakohtana ideologialle, joka viittaa ylhäältä käsin jäsenettyyn maailmankatsomukseen.<sup>182</sup> Porvarillinen ideologia voidaan kuitenkin nähdä systeeminä, josta voidaan erottaa kaksi tapaa

hahmottaa todellisuutta: positivistinen ja elämänfilosofinen tapa.<sup>183</sup> Taidekäsityöläisille yhteistä elämänfilosofista tapaa hahmottaa todellisuutta voitaisiin siis myös pitää ideologian muotona. Tämä tapa voisi jo määrittää sitä, mitä pidetään tavoiteltavana.

Juha Virkki on pohtinut ideologian käsitteen käyttöä käsiteltäessä populaarikulttuurin tukimusta postmodernissa tilanteessa. Hän näkee korkeakulttuurin maallistumisen lisäksi kiinnostavana myös tämän taidekäsityötutkimuksen alueeseen kuuluvan populaarikulttuurin muuttumisen korkeakulttuuriksi. Tässä tutkimuksessa on yhdytty hänen käsityksiinsä siitä, että kulttuurituotteet ovat yhä myös ideologisia. Ideologiaa tarvitaan toiminnan lähtökohtana esimerkiksi taidemaailmojen kaltaisissa instituutioissa. Pirstoutuneeksi kuvatussa postmodernissa tilanteessa on kuitenkin syytä kiinnittää huomiota siihen, että ideologioista puhuttaessa ei ole kyse hallitsevasta ja alistaisesta ideologiasta vaan ideologiat kamppailevat keskenään erilaisuutta ja vastaavuutta hakien.<sup>184</sup> Myös tietyn kentän ideologian moninaisuus on syytä ottaa huomioon.

Käsityön ja taiteen suhteessa korostuu populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin välinen etäisyys. Käsityö esitetään nöyränä ja pyyteettömänä, käyttöä korostavana palveluna. Erilaisia arvoja korostavaan taiteeseen verrattuna se on myös taitoa kopioida tarkasti. Korkeakulttuurin näkökulmasta käsityö on kuitenkin ollut helpommin hyväksyttävissä kuin kansainvälinen massakulttuuri. Paikallisten, kansantaiteeseen viittaavien piirteiden valossa käsityö esiintyy jopa hyväksyttävänä korkeakulttuurina. Taiteessa taas nähdään vastakkaisesti persoonallista autonomiaa, symbolista merkityksenantoa ja älyllisyyttä. Mytologisuuden kautta se nähdään pyyteettömänä ja pyhänä. Koska taide on erityislahjakkuuden määrittämää toimintaa, nähdään harrastajamainen popularismi sen arvottamisen piirissä hyvin pahana asiana.

Taidekäsityö tasapainoilee ambivalentissa suhteessaan näiden hyvinkin eri taustoilta lähtevien osatekijöidensä kanssa. Sen määrittelyyn, oikeutukseen ja arvottamiseen liittyy siksi hyvin paljon ideologista ainesta. Ideologia-sanaa käytetään tässä tutkimuksessa kuvaamaan niitä oikeutetuiksi muuttuneita yhteisiä intressejä, jotka taidekäsityön kentän piirissä vaikuttavat ja suuntaavat kentän toimijoita näiden sosiaalistuessa kenttään. Ideologia ja sitä kautta muodostunut tekijöiden ja arvottajien arvoperusta sekä maailmankatsomus vaikuttaa siihen, millaiseksi maun sallittu vaihtelu muodostuu.<sup>185</sup>

Koska tässä tutkimuksessa on otettu kriittinen näkökulma hyvän tuotteen periaatteisiin, käytetään käsitettä ideologia tutkimuksen kohteena selvittämään kentän subjektiivisia taustatekijöitä arvottamiselle. Tällöin voidaan tarkastella myös sitä, pohjautuvatko arvottamisen perusteet avoimeen, objektiivisuuteen pyrkivään ammatilliseen keskusteluun vai ideologiaan. Ideologian käsitteeseen kietoutuu myös taidekäsityölle ominainen elämäntapa ja vastakulttuurinen asema.

## 2 ANALYYSIN TOTEUTUS

### 2.1 Analyysin lähestymis- ja toteutustapa

Tässä tutkimuksessa pyritään paneutumaan siihen, mitä ammatillinen kenttä julkisesti esittää taidekäsityönä. Tutkimuksen tuloksena syntyy mahdollinen ammatillisten asiantuntijoiden konsensuksen mukainen määritelmä 1980-luvun taidekäsityöstä Suomessa käsitteen käyttöä ja taidekäsityön kentän toiminta-ajatusta analysoimalla. Kentän normatiivisista perusteista ja tuotteiden arvottamisen perusteista pyritään myös pääsemään selvyteen analyysin edetessä. Näin muodostuu kuva ammatillisesta hyvästä tuotteesta, tässä tapauksessa hyväksyttävästä ja hyvästä taidekäsityöstä, sekä hyväksyttävää taidekäsityötä synnyttävistä mekanismeista.

Se tapa, jolla tällaista ammatillisen arvottamisen, sekä konkreettiset elämän reunaehdot, yhteiskunnallisesti muodostuneet järjestelmät ja instituutiot että ideologisen aineksen huomioon ottavaa kenttää voisi analysoida, on hyvin monitahoinen. Tutkimuksen kokonaisuuden näkökulmaa voisi hyvin kuvata fenomenologis-hermeneuttiseksi, jossa fenomenologiaan liittyy hyvän tuotteen ja hyväksytyyn taidekäsityötuotteen ilmiön tarkastelu siten, että luodaan vaihteittainen kuva todellisuudesta pyrkimällä ensin olennaiseen taidekäsityössä ja sitten olennaiseen päästyä avataan sulkuja ja peilataan sitä myös ympäröiviin suhteisiin. Hermeneutiikkaan liittyy tulkinta taidekäsityön ominaislaadusta ja arvottamisesta. Siinä pyritään kääntämään ymmärtämisen kielelle havaittavissa oleviin piirteisiin sisältyviä symbolisia suhteita ja merkityksiä.<sup>186</sup>

Kokonaisuuden käsittely pohjaa kuitenkin tässä tutkimuksessa kompleksisuustieteelliseen näkökulmaan, johon Pierre Bourdieun käsitykset tutkimuksen etenemistavoista ovat

yhdistettävissä. Tällöin oleelliseksi nousee ilmiöiden käytännön moninainen olemassaolotapa, joka ilmenee verkostoina ja suhteina sekä huomioi erityisesti muutoksen. Olennaista tällaisessa tutkimustavassa on rakenteiden huomioon ottaminen, koska kokonaisuuden katsotaan muodostuvan objektiivisista ehdoista. Tutkimuksen suuntautuessa syvärakenteisiin, jotka toimivat tiedostamattomalla tasolla ja ovat yhtä aikaa sekä objektiin että subjektiin liittyviä, tulee vaikeaksi hahmottaa tutkimuskohde jonakin joka selvällä tavalla on tai ei ole. Kiinnostus suuntautuu tällöin selvärakenteiden sijaan verkostojen ja niissä toimivien yksiköiden välisten vuorovaikutussuhteiden tutkimiseen.<sup>187</sup>

Taidekäsitteiden määrittelyn ongelma voidaan liittää kompleksisuustieteelliseen sumeiden joukkojen käsitteeseen, jota voidaan käyttää, kun tarkoitetaan käsitettä, jota ei pystytä tarkkaan määrittämään tai jonka rajoja on vaikea määrittää. Tällöin kyseessä oleva epätäsmällisyys liittyy tietyn paradigman sisäiseen keskusteluun. Epävarmuus on siinä yhtä kuin uskomus. Kyse on uskosta tai epäuskosta, ja varmuus on joko itsevarmutta tai toisen subjektin varmuuteen kohdistuvaa luottamusta. Epävarmuuden piirteitä ovat hyväksyttävissä oleva sattumanvaraisuus ja historian jatkuvuus epäjatkuvuuksien avulla. Jatkuvuuden katkaisee jokin häiriö, jolloin aiemmat selitykset ja ymmärrys eivät enää päde. Aika ei näyttäydy enää lineaarisena vaan potentiaalisten ja toteutuneiden haaraumien ketjuna. Epävarmuus ei ole sitä, että ei tiedettäisi, mistä on kyse, vaan sen tunnistamista, että erilaiset kompleksiset tekijät vaikuttavat tapahtumien kulkuun. Niitä voidaan alkaa tutkimuksessa tunnistaa ja sitten selittää tai ymmärtää.<sup>188</sup>

Teoria toimii tällaisessa lähestymistavassa vuorovaikutteisessa suhteessa havaittavien tosiseikkojen kanssa vaikuttaen siihen, millaisina ilmiöt nähdään ja miten niitä tutkitaan, mutta sitä voidaan jatkuvasti korjata tutkimisen ja näkemisen pohjalta.<sup>189</sup> Bourdieun mukaan tutkimuksen kohteen rakentaminen ei ole jotain, joka voidaan suorittaa yhdellä lyönnillä tai teoreettisella toiminnalla. Ohjelma, jolla havainnointi ja analyysi tapahtuu on tehtävä, joka muotoutuu askel askeleelta käytännön tutkimustoiminnan antamien viitteiden ja tarkistusten mukaan.<sup>190</sup> Analyysiin liittyykin spiraalinen tapa ajatella.<sup>191</sup> Tämän taidekäsitteanalyysin rakentamisen pohjalla on Bourdieun esittämä, vähitellen, tutkimuksen edetessä tapahtuva tapa rakentaa tutkittavaa kohdetta.

Tiedollisen itsetarkkailun nimissä on tässä tutkimuksessa ensin käyty läpi varsin laajasti kansainvälistä tilannetta, jotta Suomen tilannetta voitaisiin tarkastella objektiivisemmin. Bourdieu esittää jopa kriittisessä tutkimuksessa välttämättömäksi sen, että varsinaisesti tutkittavan ilmiön lisäksi tutustutaan johonkin vertailukelpoiseen ilmiöön, jossa samat asiat näyttäytyvät eri valossa. Ilmiön ominaislaatu ja ilmiössä mukana olevat mutta ei välttämättömät ominaisuudet voivat helpommin paljastua vertailuaineiston ja varsinaisen tutkimuskohteen rinnakkain asettamisella.<sup>192</sup> Koska tämän taidekäsityötutkimuksen tekijä oli käsi- ja taideteollisuuden kentällä toimiva henkilö, oli myös tutkijan aseman tuoman mahdollisen sokeuden takia välttämätöntä käyttää vertailuaineistoa. Kansainvälisellä taustalla oli myös muita tehtäviä. Se toimi sinä käytännön näkökulmana, joka ohjasi teoreettisen näkökulman valintaa ja auttoi rakentamaan lähtökohtamalleja Suomen tilanteen analyysille.

Ensimmäinen ja tärkein tieteellinen toiminto on Bourdieun mukaan ottaa kohteeksi se sosiaalinen rakentaminen, jolla ennaltarakennettu objekti on rakennettu. Bourdieu onkin varoittanut käyttämästä sosiologisen tutkimuksen välineinä sekä ammattiryhmiä että ideologiaa.<sup>193</sup> Tässä tutkimuksessa ne eivät olekaan tutkimuksen alussa määriteltyjä välineitä vaan tutkimuksen kohteita, joita joka tutkimuksen vaiheessa pyritään rakentamaan lisää ja joita tarkastellaan suhteessa niiden historialliseen rakentumiseen. Taidekäsityö ja ideologia ovat kumpikin käsitteitä, jotka ovat vaikeasti määriteltävissä mutta joita kumpaakin käytetään jatkuvasti ammatillisessa keskustelussa.

Bourdieu haluaa analyysitavallaan kaataa vastaikkainasetteluja objektiivisen ja subjektiivisen tietämisen tavan välillä, jotka ovat kumpikin välttämättömiä, jos ilmiötä halutaan tarkastella monitahoisesti ja kattavasti. Rakenteiden kaksoiselämän ensimmäinen lukutapa edellyttää sosiaalisen kentän ulkopuolista tarkastelua ja toinen subjektivistinen näkökulma lukee kenttää toiminnassa olevana saavutuksena, jota muotoilevat pätevät sosiaaliset toimijat, joille tämä maailma on merkityksellinen. Vaikka nämä analyysivaiheet ovat yhtä tärkeitä, tiedollinen ensisijaisuus on objektivistisella näkökulmalla, jonka avulla on mahdollista rajata vääriä esikäsityksiä, koska objektiivinen maailma kuitenkin rajaa toimintaa. Se antaa myös kontekstia sisällölliselle analyysille.<sup>194</sup>



Bourdieu liittää kompleksisuutieteellisestä, hierarkioista vapaasta näkemyksestä poiketen analyysiinsä vahvasti myös hierarkiat. Ne ovat tämän tutkimuksen kohteen kannalta välttämättömiä, koska kyse on arvottamisesta, jossa välttämättömästi on myös arvostettuja ja alempiarvoisia. Hierarkioita ei kuitenkaan aseteta siten, että oletettaisiin etukäteen jonkin tietyn ilmiön tai makrotason vaikuttavan merkittävimmin arvottamiseen. Kentän analyysi suoritetaan bourdieulaisittain siten, että analysoidaan, millainen hierarkinen asema kentällä on suhteessa yleiseen valtaan. Tällöin kartoitetaan ne objektiiviset suhteiden rakenteet, joita instituutiot omaavat kilpaillessaan oikeutetusta muodosta tiettyä auktoriteettiä, jonka paikka kenttä on. Molempia tiloja, objektiivisten asemien ja asenteiden, täytyy analysoida yhdessä tulkiten ne kahdeksi käännökseksi samasta lauseesta. Kenttä on kriittinen välitys osallistujien käytännön ja ympäröivien sosiaalisten ja taloudellisten olosuhteiden välillä. Eri kenttien väliset suhteet värittävät historiallisten lakiensa mukaisesti.<sup>195</sup>

Kompleksisuustieteelliseen näkökulmaan liittyvä symbioosin käsite onkin yhdistettävissä Bourdieun tapaan kartoittaa erilaisia suhteita. Tässä tutkimuksessa erityisesti arvostamiseen on liitettävissä se ajatus, että se, minkä kanssa halutaan samaistua on arvostettavaa ja mistä halutaan erottua, on vähempiarvoista. Näin symbioosin eri muodot yksipuolisesta hyödyntämisestä aina tasapuoliseen yhteiseloon asti ovat mahdollisia. Symbioottinen tutkimusfilosofia pyrkiikin ottamaan samanaikaisesti huomioon sekä ristiriidan, harmonian että muutoksen.<sup>196</sup> Kentän käsite estää subjektivoimasta sosiaalista maailmaa. On välttämätöntä ajatella suhteiden kautta, jos aikoo saada kokonaisuuden hahmottumaan.<sup>197</sup>

Kielelliset suhteet ovat Bourdieun mukaan symbolisen vallan suhteita ja sanoman sisältö pysyy mahdottomana ymmärtää niin kauan kuin näkymättömissä olevaa, sitovaa historiallisten valtasuhteiden verkostoa ei oteta huomioon. Kielellinen kompetenssi on myös arvostukseen, puheoikeuteen sidottu kyky. Kaikki puhujat ja sanomat eivät ole samanarvoisia. Auktoriteetti sanojen voimaan tulee kielen ulkopuolelta.<sup>198</sup> Kentän asiantuntijat ovat henkilöitä, joilla on kentän hyväksymää kulttuurista kompetenssia tehdä päätöksiä tuotteiden oikeutuksesta ja hyvyydestä sekä kentällä jaettavista palkkioista eli todennäköisesti kentän piirissä toimivien pienempien instituutioiden asiantuntijoita: kriitikoita, toimittajia, tutkijoita, filosofeja, galleristeja, museoiden näyttelyhenkilökuntaa, oppilaitosten opettajia sekä - erityisesti jyrtyksiä suo-

rittavat - käsityöläisiä ja taiteilijoita. Suomessahan on vallalla vertaisarviointi, jossa luovan ammatin sisäpiiri suorittaa arvottamista.

Verkostojen ja niissä toimivien suhteiden, kontekstien ja historian esille saattaminen vaatii monimuotoisen aineiston esittämistä varsin yksityiskohtaisesti. Verkostoituvia ja päällekkäisiäkin, objektiivisia rakenteita ja sisällöllisiä intressejä sisältäviä suhteita ja toimintaa on myös vaikea esittää lineaarisesti. Todellisuuden monimuotoisuutta ei ole haluttu hukata, kuten abstraktimmalla tasolla toimiva tutkimus helposti tekisi. Esimerkiksi suhteiden tarkastelussa olennainen vuorovaikutus ei ole abstrahoitavissa lyhyiksi luokitteluiksi, ilman että vuorovaikutustilanteessa tärkeä konteksti häviää. Luokittelu hävittää helposti myös muutoksen prosessiluonteen.<sup>199</sup> Koska arvottaminen on arkaluontoinen asia, oli eettisistä syistä lausuntoja syytä esittää asiayhteyksiinsä kytkettyinä, ja myös suorina lainauksina.

Tilanteita selittävät, kontekstuaaliset piirteet sisältävät juuri ne tekijät, jotka saavat aikaan kyseessä olevan, tietynlaatuisen vuorovaikutuksen. Sekä kontekstuaalinen että sisällöllinen, tekstuaalinen, analyysi olivat tarpeen, jotta verkostonomaisuus tulisi esiin. Analyysissä tämä tarkoitti sekä konkreettisia arvottamisen rakenteita ja niiden historiallista sitoutumista esille tuovaa analyysiä että analyysiä, jossa paneudutaan laadullisesti arvottavan aineksen etsintään. Arvottaminen yhdistyy kiinteästi asiantilojen, rakenteiden ja ajan tuoman muutoksen kontekstiin. Tulkintaa arvottamisen perusteista ei voi tehdä ilman kontekstia.<sup>200</sup>

Tässä tutkimuksessa ei kyseessä ole täysin uuden teorian luominen, vaan jo olemassaolevista sosiologisista tutkimusnäkökulmista on ammattikäytäntö huomioon ottaen kehitetty työvälinettä, jonka avulla ammatillisen arvottamisen ilmiötä taiteenkaltaisten tuotteiden alueella olisi mahdollista hahmottaa. Teorianmuodostus ei ole tämän tutkimuksen pääasiallinen tehtävä. Teoria toimii apuneuvona käsiteltäessä käytännön ilmiötä. Tärkeätä on se, että kokeillaan ja pohditaan, onko tietyllä teoreettisella näkökulmalla ja käsiteellisillä malleilla merkitystä ja selitysvoimaa toimia käytännön ilmiön aukaisijana.

Koko tutkimuksen etenemisessä korostuu käytännön ja tutkimusnäkökulman välinen vuorovaikutus. Analyysiaineisto oli esimerkiksi käyty jo monta kertaa läpi lähtökohtamalla

varten. Analyysia varten oli hahmoteltu väljästi sitä, mitä taidekäsityön rajaus sisältää, jotta yleensä oli mahdollista valita ja käsitellä aineistoa.<sup>201</sup> Tässä tutkimuksessa on pyritty luomaan aineistoanalyysiin käytännön ominaislaatu kunnioittava näkökulma ja lähtökohtamallit sekä kansainvälisen ammatillisen kirjoittelun että taiteensosiologian ja Bourdieun kenttäteorian pohjalta. Jo ennen varsinaisen analyysin lopullista suorittamista on myös suomalainen aineisto vaikuttanut lähtökohtamallien muodostumiseen. Lähtökohtamallien rakennuttua on etsitty, kuitenkin väljästi, aineistoa, joka kertoi lähtökohtamalleissa olevasta sisällöstä. Sitten tämän jo haravoidun aineiston kautta tarkasteltiin sitä, millaisten yläkäsitteiden alle aineistossa esiintyvät piirteet kasaantuivat ja millaisia ulottuvuuksia ne saivat sekä, mikä tärkeintä, millaiseksi muodostui vuorovaikutuksen sisältö.

## 2.2 Suomalainen analyysiaineisto

Käytetyn ydinaineiston rajauksessa päädyttiin kirjalliseen ja julkaistuun aineistoon, koska kyseessä oli kokonaiskuvan hahmottaminen ja ammatillisen konsensuksen haku, joita piirteitä oli mahdollista päästä tarkastelemaan ammatillisen kentän tuottaman julkisen aineiston kautta. Tällainen aineisto oli myös verrannollista tutkimuksen alussa käsiteltyyn kansainväliseen aineistoon. Aineiston valinnassa päädyttiin toteamaan, että taidekäsityö -nimikkeellä kulkevia ilmiöitä käsitelivät Suomessa julkaisuissaan taideteollisuusalaan liittyvät ammatilliset instituutiot. Taidekäsityön ammatillinen julkisuuskuva ja sen arvottamisesta käyty keskustelu näytti kiinnittyvän erityisesti Suomen taideteollisuusyhdistyksen, Teollisuustaiteilijoiden Liitto Ornamon ja Taideteollisen korkeakoulun käsiin. Näiden tahojen julkaiseman aineiston lisäksi on analyysin tueksi käyty läpi koko 1980-luvun ajan kestäneiden Taideteollisuusyhdistyksen Suomi muotoilee -näyttelyiden arkistoaineistoa. Kokonaisuuden hahmottamisessa olivat mukana myös valtion taideteollisuuslaitoksen ja Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n arkistoaineisto 1980-luvulta. Tutkimuksessa on lisäksi hyödynnetty käytettävissä olevia matrikkeleita.

Kaikkein merkittävimmäksi aineistoksi nousivat Muoto- ja Form Function Finland -lehdet, jotka ilmestyivät koko 1980-luvun ajan.<sup>202</sup> Näiden lehtien kirjoituksia on käytetty aineistona vuodesta 1980 lähtien, jolloin ne aloittivat ilmestymisensä, vuoteen 1990 asti, jona vuonna tehtiin yhteenvetoja 1980-luvusta.<sup>203</sup> Muoto-lehti oli Ornamon äänenkannattaja vuodesta 1980-

lähtien. Siinä kerrottiin välitettävän tietoa tuote- ja ympäristösuunnittelun sekä taidekäsityön ammatillisista tapahtumista kotimaassa ja ulkomailla. Lehden tarkoituksena oli kertoa suomalaisen muotoilun nykytilanteesta suunnittelijoille, alan valmistajille ja käyttäjille sekä kotimaassa että ulkomailla ja toimia alan kriittisenä ja ohjaavana foorumina.<sup>204</sup> Form Function Finland -lehti oli taas Taideteollisuusyhdistyksen englanninkielinen julkaisu, joka oli kohdistettu ensisijassa ulkomaisille lukijoille. Sen tarkoitus oli kertoa suomalaisesta muotoilusta, materiaalisesta kulttuurista ja visuaalisesta ympäristöstä ja siten edistää kansainvälisiä suhteita ja kanssakäymistä muotoilun alueella.<sup>205</sup> Nämä lehdet ovat varmasti ammatillinen kanava, mutta tietenkin vain lehden politiikan rajoissa. Tutkijan käytettävissä oli kaksi erillistä ja eri organisaatioiden julkaisemaa lehteä, minkä voi nähdä tasapainottavan mahdollista lehden politiikasta johtuvaa vääristymää.

Kirjallisen aineiston käyttö perustuu näiden ammatillisten lehtien osalta erityisesti siihen, että niiden avulla on voitu selvittää kattavasti, mitä ja millä perustein ammatillisesti on nostettu esiin ja hyväksyttäväksi. Tutkimuksessa on tietenkin kyse ajankohdasta, jonka kartoittamiseksi myös haastattelut olisivat olleet mahdollinen aineistonkeruutapa. Lehdet antavat kuitenkin siinä mielessä luotettavamman kuvan silloisesta tilanteesta, että asiat eivät jää yksittäisten henkilöiden muistin varaisiksi.<sup>206</sup> Haastattelujen poisjättämistä tuki se ilmiö, että julkaisuaineisto sisälsi taidekäsityön tekijän persoonallisuuteen kytketystä luonteesta johtuen hyvin paljon taidekäsityöläisten ja taidekäsityötä arvottaneiden henkilöiden kertomaa aineista omista arvostuksistaan. Lisäksi ne, jotka ovat päässeet esille lehdissä, voidaan jo tulkita arvovaltaisiksi ja puheillaan merkittäviksi yksilöiksi ammatillisella kentällä. Arvottamisen käytännössä käytetty ideologia voi näin nousta esiin tästä aineistosta myös ilman haastatteluja.

Haastatteluista on luovuttu myös muista syistä. Haastateltavien valinta olisi ollut hankalaa, koska taidekäsityön määrittely ja kenttä olivat epäselviä ja ennen haastatteluja olisi pitänyt tehdä tutkimus siitä, kuka kentällä oli vaikutusvaltaisessa asemassa. Taidemaailmojen asiantuntijuuden tarkastelussa myös todettiin, että arvottajien ei ole aina mahdollista perustella intuitiivista toimintaansa. Haastatteluissa on tietenkin vaarana myös se, että halutaan luoda itsestä todellisuudesta poikkeavaa kuvaa. Arvottamiseen ja peitettyihin käytäntöihin liittyvissä kysymyksissä tällainen vaara oli tutkijan mielestä erityisen merkittävä, varsinkin kun taidekä-

sityön keskeinen piiri oli Suomessa varsin pieni. Haastattelun ongelma ilmenee myös eettisenä, koska jo tutkimuksen lähtökohta kyseenalaistaa taidekäsityön arvottamisessa itsestäänselviä asiota, pyhiä normeja. Jos haastateltava tietäisi tämän hänen vastauksensa saattaisi vääristyä, ja jos hän ei sitä tietäisi, olisi se eettisesti kyseenalaista. Kun tässä tutkimuksessa käytetty aineisto on laadittu alun perin muuhun tarkoitukseen, ei vääristymän vaara ole niin suuri. Tutkittavasta aihealueesta saattaa jäädä avonaisia kysymyksiä, jolloin vastauksia ei ole löytynyt nyt läpikäydystä aineistosta. Tällöin haastattelut ovat tietenkin yksi mahdollisuus täydentää kuvaa tai antaa vertailuaineistoa tämän tutkimuksen aineistolle.

Käytetty aineisto on kohdennettuun haastatteluun verrattuna satunnaisesti syntynyttä. Tämä tietenkin lisäsi kontekstin vaatimusta suhteessa siihen, millaisia tulkintoja aineistosta oli mahdollista tehdä, mutta se lisäsi myös tutkimuksen merkitystä, koska aineisto oli kiinnittynyt todelliseen ammatilliseen toimintaan. Erityisen kiinnostava oli kysymys voiko siitä, mitä tästä ammatillisesta toiminnasta keskustellaan ja kerrotaan ilman suoria asiaan kohdistuvia kysymyksiä selvittää kentän salattujakin toiminta- ja arvottamisperiaatteita. Näin tutkimuksen tulos voisi kytkeytyä paremmin todelliseen käytäntöön ja olla suuremmin sovellettavissa ammattikäytännössä tapahtuvaan keskusteluun.

Analyysissä läpikäyty kirjallinen aineisto muodostui hyvin laajaksi. Kaikki ei tietenkään suoraan koskettanut taidekäsityötä, mutta myös taidekäsityön poisjääminen tietyistä kirjoituksista valaisee taidekäsityön hyväksyntää ja arvostusta. Vaikka taideteollisuusalueen ammatilliset julkaisut osoittautuvat Suomessa ainoaksi aineistoksi, joka erityisesti käsitteli taidekäsityötä, tarkasteltiin niiden rinnalla Taide, Kotiteollisuus, Arkkitehti ja Synteesi-lehtiä sekä joitain kuvataiteesta ja käsityöstä tehtyjä julkaisuja. Näitä on erityisesti hyödynnetty taidekäsityön vuorovaikutteisia suhteita tarkasteltaessa. 1980-luvun taidekäsityötä analysoivia tutkimuksia on Suomessa julkaistu 1980-luvulta varsin vähän, mutta ne olivat tietenkin mukana tarkastelussa.

Koska taidekäsityöstä 1980-luvun Suomessa ei ollut olemassa varsinaista historiallista selvitystä, suoritettiin tähän tutkimukseen kokoavaa peruskartoitusta analyysiajankohdan kokonaiskuvan ja analyysin kontekstin hahmottamiseksi. Tämä pohjatyö on esitetty tämän tutkimuksen liitteissä, jotta se olisi myös muiden tutkijoiden ja ammattilaisten käytettävissä.

Liitteisiin on koottu tietoja merkittävistä tapahtumista ja instituutioista, jotka kuvaavat taidekäsityön kenttää 1980-luvun Suomessa.

Aineiston suuren vaihtelevuuden takia sitä ei voi esittää tässä tutkimuksessa keskenään suoraan vertailukelpoisena ja siitä ei myöskään voi kuin harvoissa tapauksissa vetää tilastollisia johtopäätöksiä. Tilastoa voi tehdä vain joidenkin koko vuosikymmenen läpi jatkuneiden ilmiöiden osalta. Tällaisia ovat ammatillisissa lehdissä esillepääsy, valtion taideteollisuustoimikunnan palkkioiden jako ja Suomi muotoilee -näyttelyt. Kvalitatiivinen analyysi oli muun aineiston osalta ainoa mahdollinen käsittelytapa.

Ammatillisesta aineistosta on otettu kontekstuaaliseen tarkasteluun ja tekstuaaliseen sisällön analyysiin kaikki ne kirjoitukset, jotka jollain tavoin käsittelevät taidekäsityötä, joko sellaisenaan tai sen suhteessa ympäristöönsä. Koko 1980-luvun ammatillisesta aineistosta on poimittu lisäksi kirjoitukset, jotka tarkastelevat arvottamista suoraan tai vuorovaikutteisesti suhteessa muihin ilmiöihin tai arvottamisen muutosta, kuten esimerkiksi postmodernismia pohtivat kirjoitukset.

Aineistossa oli taideteollisuuskirjoittelulle tyypillisesti kriittisiä arvioita varsin vähän. Kirjoituksia voikin pitää suuressa määrin promovoivina, kuten taideteollisuuskirjoittelussa kuvataan alan edistämistä ja perustelukirjoituksia. Tästä voi jo vetää sen johtopäätöksen, että esimerkiksi ammatillisissa lehdissä esillä ollut taidekäsityö oli ammatillisesti hyväksyttävää ja kirjoitukset käsitelivät jollain tavalla sitä, miksi se oli hyvää. Myös taideteollisuutta yleisesti esittelevä kirjoittelu esitteli sitä, mitä pidettiin oikeutetusti hyväksyttynä. Näyttelytekstien osalta tässä tutkimuksessa keskityttiin ideologisiin ja arvottaviin kirjoituksiin. Kuvailevia kirjoituksia käytettiin vain muutamassa esimerkkitapauksessa. Argumentoivaa kritiikkiä oli kaiken kaikkiaan vähän. Tähän perustui esimerkiksi yksittäisten näyttelyluetteloiden ja biografioiden pois jättäminen muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta, koska niissä ei sisältönä usein ollut yleisesti arvottavaa ainesta vaan kuvailuja ja elämäkertatietoja. Muussakin aineistossa esiintyvä kuva-aineisto otettiin tietenkin tutkimuksessa huomioon. Taidekäsityöstä esitetyt tuotekuvat toimivat tässä tutkimuksessa kaiken kaikkiaan vain muuta analyysiä tukevinä ja

esimerkkeinä, koska tutkimus ei kohdistunut varsinaisesti yksittäisten teosten arvoimiseen tai estetiikkaan.

Aineiston valitsemisessa tilanteessa, jossa itse asiassa kaiken voidaan katsoa liittyvän myös arvovalintoihin ja arvottamiseen, ovat ohjenuorana toimineet lähtökohtamallit, jotka on muodostettu niin, että ne toimivat kansainvälisen, nimenomaan taidekäsityön arvottamisen ja arvioimisen teemalla muodostetun kuvan kanssa. Aineiston aikarajaus on tehty siten, että 1970-luvun lopun kirjoitusten katsottiin kuvastavan 1980-luvun kehityksen juuria ja 90-luvun alun aineiston ottaminen mukaan tutkimuksen ja aatteellisen kirjoittelun osalta oli perusteltua, koska niissä näkyivät 1980-luvulla kehittyneet ajatukset.

Aikarajauksista ei ole tässä tutkimuksessa tehty kuvaamaan jotain nimettyä, alku- ja loppuajankohdaltaan määrättyä ajanjaksoa taidekäsityön kehityksessä. Rajottuminen yhdelle varmuudella muutosta sisältäneelle kymmenluvulle tuo esiin, miten muutos oli kentällä nähtävissä. Muutoksen kautta päästään käsiksi siihen, mikä hyvän tuotteen syntyprosessissa ja ilmiössä on muutoksesta huolimatta pysyvää. Ajan mahdollisen konsensuksen kautta voidaan tarkastella sitä, mitä asiantuntijat esittivät hyväksytyksi taidekäsityöksi sekä miten se muuttui. Tämä on tulkittavissa esimerkiksi ideologian ja arvottamisen perusteiden päällekkäisyyksien määrän, asioiden laajuuden ja niiden painoarvon kautta.

Koska tutkimus suoritetaan ammatillisen julkisuusaineiston pohjalta, etsitään arvottamisen mahdollista konsensusta myös siitä, millaista kuvaa ja ideologiaa paljastavaa käsitteenmäärittelyä tässä aineistossa yleisesti halutaan esittää taidekäsityöstä. Tällöin portinvartijoina toimivat julkisuuskuvan hyväksymät asiantuntijat sekä julkisuuskuvaa ohjaavat instituutiot ja heidän toimitsijansa. Koska tutkimus perustuu rajaussyistä ammatilliseen julkisuuskuvaan, tulokset eivät tietenkään kuvaa koko ammattikentän näkemyksiä, vaan vain sitä, mikä on päästetty julkisuuteen. Tärkeätä on myös todeta, että sensuuri ja paheksuminen sekä julkisuuden evääminen voivat paljastaa arvottamista yhtä lailla kuin kiittäminen ja palkinnot. Kirjallista julkisuusaineistoa käyttäen oli myös mahdollista verrata arvottamista ja julkisuuskuvia taidekäsityön osalta taidekäsityötä ympäröiviin kenttiin. Se siis mahdollisti tutkimusnäkökulmassa tärkeäksi osoittautuvan vuoropuhelun.

### 2.3 Analyysin lähtökohtamallit

Analyysin keskeinen ongelma ovat lausumattomat ja kenties sanoiksi pukemattomissa olevat arvottamisen perusteet. Kentän ideologioista ja tuotteiden oikeutuksen hakemisen prosesseista voitaisiin nostaa esiin nimenomaan näitä näkymättömiä ominaisuuksia. Vaikka analyysin taustalla ovat institutionaalinen näkökulma ja kentän käsite, painotus ei ole niinkään kentän toiminnassa kuin kentän arvottamisen perusteissa ja taustalla vaikuttavassa ideologiassa. Yrjö Sepänmaa pitää toiminnan korostumista toiminnan perusteiden sijaan institutionaalisen ajatustavan keskeisenä puutteena.<sup>207</sup> Tässä tutkimuksessa tarkoituksena on tutkia nimenomaan niitä käsitteitä, jotka ohjaavat päätöksentekijöiden ratkaisuja.

Toiminnan perusteet voisivat olla selvitettävissä kentän määrittymisen kautta. Määrittymisen perustuu toisaalta taidekäsityön paradigmaan, ryhmän subjektiivisiin intresseihin ja toisaalta konkreettisiin reunaehtoihin ja siihen vuoropuheluun, jota se synnyttää elintilan etsimisessä. Kansainvälisen taustan mukaan taidekäsityö kamppailee arvosta suhteessa ympäröiviin kenttiin. Vuoropuhelua tapahtuu sekä konkreettisten reunaehtojuen että ympäröivien kenttien sisäisten intressien ja konkreettisen olemismuodon sekä kehityksen kanssa.

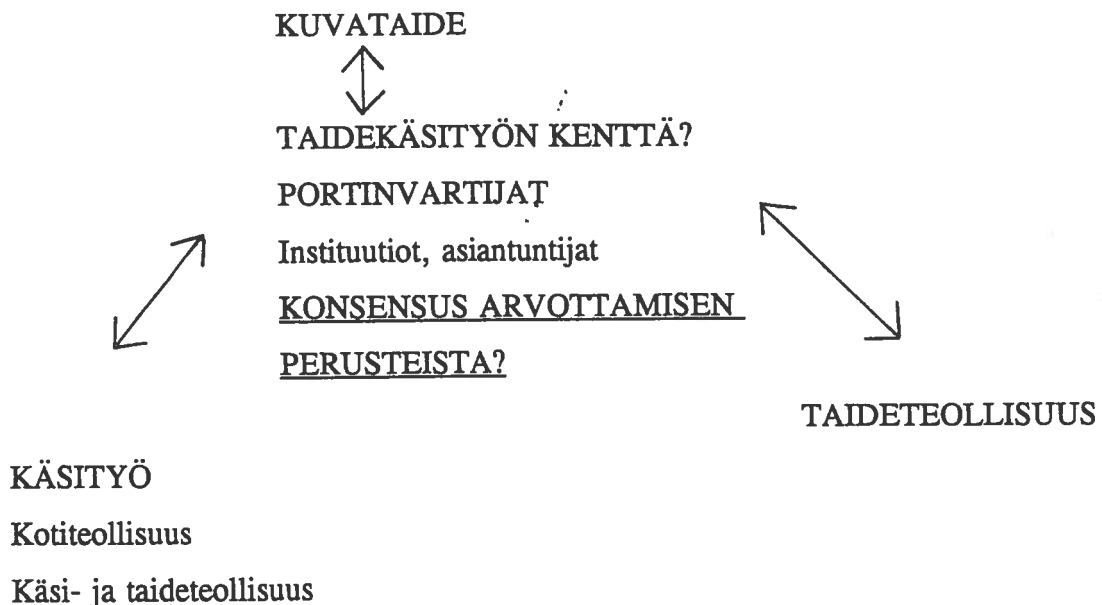
Määrittelyä muodostava vuorovaikutteinen keskustelu esiintyy ongelmien, Bourdieun mukaan symbolisesta taistelusta kertovien konfliktien, muodossa, mutta tutkijan näkemyksen mukaan myös yhteistyöhalukkuutena ja yhteisiin intresseihin sitoutumisena. Taidekäsityön olemassaolo on sitä, että se suhteuttaa itseään ympärillä oleviin kenttiin. Toiminta-alue, sen rajaukset ja tulevat suuntautumismahdollisuudet sekä taidekäsityön määrittelyn muotoutuminen kulkevat käsi kädessä. Tähän määrittelyä koskevaan vuoropuheluun kuuluu osana myös se, millaisten yläkäsitteiden alle taidekäsityö luetaan.

Taidekäsityön kenttä muodostuu nimensä mukaisesti taiteen ja käsityön kentän risteyksestä. Mukana on tärkeänä myös teollisen suunnittelun alue. Kansainvälisen näkemyksen mukaisesti näiden eri kenttien väliset rajat ovat liukuvia, alueet menevät päällekkäin ja niiden määrittely on vaihtelevaa aina kontekstista riippuen. Tutkimuksen kohteena olevan taidekäsityön kannalta on tietenkin kiinnostavaa, jääkö sille yhtään oman kentän puhdasta pelialuetta vai onko se pel-



kästään muiden kenttien risteytys. Kentällä toimijoista mielenkiintoisia tämän tutkimuksen kannalta ovat teosten sosiaalista arvoa tuottavat portinvartijat. Arvottamisen perusteista tarkastellaan sitä, löytyykö siitä konsensusta, joka kuvaisi taidekäsityön kenttää ja sen hyvää tuotetta.

Kentät on asetettu kuvioon siten, että kuvataiteen asema on ylimpänä, koska sitä pidettiin kansainvälisen aineiston valossa arvostukseltaan tavoiteltavana. Taideteollisuus ja käsityö ovat taidekäsityön alapuolella, koska niistä pyritään erottautumaan kuvataiteen suuntaan, vaikka taidekäsityö pohjaakin niiden toimintatapoihin. Kielelliset eroavuudet ja historiallinen tausta antavat suomalaiselle taidekäsityölle hieman omanlaatuisensa vivahteen verrattuna kansainväliseen taustaan. Taidekäsityö muodostaa suomalaisessa traditiossa osan taideteollisuudesta. Käsityö sisältää Suomessa Ruotsin tilanteen tapaan kotiteollisuuden, joka 1980-luvun muutoksen myötä kehittyi käsi- ja taideteollisuudeksi. Ammatillisten kenttien toimintaa ympäröi harrastustoiminta ja yleisyhteiskunnallinen kehys.



⇕ = vuoropuhelu

Arvottamisen perusteista voi I ja II jakson yhteenvedona esittää seuraavan mallin:

↔ = vuoropuhelu

Arvottaminen taiteenkaltaisen kentän sisällä

OBJEKTIIVINEN AMMATILLINEN  
JÄRJESTELMÄ JA SEN TOIMINTA?

KENTÄN SUBJEKTIIVISET,  
SISÄLLÖLLISET INTRESSIT?

\*Sisäänpääsy

\*Sosiaalistuminen

\*Instituutiot

\*Sisällöllinen määrittäminen

\*Konkreettinen suhde  
yhteiskuntaan

\*Ideologinen suhde  
yhteiskuntaan

\*Konkreettinen suhde  
lähikenttiin

\*Ideologinen suhde  
lähikenttiin

\*Tutkimus

\*Lisäarvon hankinta

\*Käytännön resurssit

\*Protektionismi



Kentälle muodostuneet

ARVOTTAMISEN PERUSTEET

Konsensus portinvartijoiden kesken?

Arviointia ohjaavat makukäsitykset

Arvioinnin kriteerit



Yksittäisten tekijöiden ja tuotteiden arvottaminen ja arvoiminen

Yhteenvedomallista on johdettu seuraava kohdistettua sisältöä kuvaava lähtökohtamalli taidekäsityön analyysille:

### Arvottaminen taidekäsityön kentällä

#### OBJEKTIIVINEN AMMATILLINEN ARVOTTAMINEN?

\*Institutionaalinen  
taidekäsityön arvottaminen

\*Taidekäsityö  
ammattiharjoittamisena

\*Taidetta vai käsityötä dilemma

#### IDEOLOGINEN AMMATILLINEN ARVOTTAMINEN?

\*Taidekäsityön sisällöllisten  
intressien mukaan arvottaminen

\*Taidekäsityö elämäntapana  
ja vastakulttuurina

\*Taidetta vai käsityötä dilemma



JULKISUUSKUVAN

OIKEUTETUT PERUSTEET

TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISELLE?

PORTINVARTIOIDEN KONSENSUS?

Ammatillisen maun konsensus

Arvioinnin kriteerit

80-luvun  
muutos



ARVOTTAMINEN YKSITTÄISTAPAUKSISSA

TAIDEKÄSITYÖN TEKIJÄT

TAIDEKÄSITYÖTEOKSET

Arvottamisen lähtokohtamalleissa on esitetty koko arvottamisen ja yksittäisten tuotteiden arvioimisen kokonaisuus, vaikka siitä pyritään tässä tutkimuksessa kattamaan vain yläosa eli arvottamisen kokonaishahmoa ja perusteita koskeva osuus, jotka luovat kontekstia yksittäistapauksissa tuotteiden arvottamiselle ja arvioimiselle sekä kuvailemiselle.

Analyysin keskeiset kysymykset ovat:

Millaiseksi muodostuu 1980-luvun suomalaisen taidekäsityön määritelmä, rajaus ja suhde lähikenttiin?

Millaisena ammatillisessa julkisuuskuvassa esiteltiin taidekäsityön määrittely, tavoitteet ja merkitys?

Miten muodostui eri kenttiin liittyvän taidekäsityön ajan henki ja teosten ryhmää määrittävä mahdollinen arvottamisen konsensus?

Mikä oli ammatillisessa julkisuuskuvassa hyväksyttyä taidekäsityötä 1980-luvun Suomessa?

Millaiseksi muodostuu ammatillisen julkisuuskuvan perusteella ideologinen pohja hyväksynnälle kentän sisällä?

Millainen tässä arvottamisessa on subjektiivisten ja objektiivisten rakenteiden suhde?

Mikä on arvoperustan suhde makukonsensukseen?

Millaista muutosta arvottamisessa tapahtui 1980-luvun aikana?

### III HYVÄKSYTTÄVÄ TAIDEKÄSITYÖ 1980-LUVUN SUOMESSA

#### 1 TAIDEKÄSITYÖN KÄSITTEENMÄÄRITTELYÄ

##### 1.1 Käsitteenmäärittelyn ongelmallisuus

Koska taidekäsitteiden määrittely ei ole selkeää, toteutetaan käsitteenmäärittelyosuuden analyysi tässä tutkimuksessa Bourdieun analyysitavan mukaisesti siten, että ensin tarkastellaan taidekäsitteitä ulkopuolisin silmin ja sitten ammattilaisten sisällöllistä määrittelemää taidekäsitteitä. Näin voidaan verrata taidekäsitteiden objektiivista todellisuutta ja siihen liittyviä subjektiivisia ideoita keskenään arvottamista selvittävinä tekijöinä. Lopuksi kartoitetaan taidekäsitteiden määrittelyn eli arvottamisen muodostumista toiminnallisesti sen keskustelun kautta, jota on käyty taidekäsitteiden kentän ja sitä ympäröivien kenttien välillä. Tässä määrittelyn osuudessa taidekäsitteiden käytäntö yhdistyy sen ideoihin. Muodostuva ammatillinen määrittely on jo osa tutkimuksen tulosta. Se kertoo siitä, millainen työ ansaitsee taidekäsitteiden tittelin.

Taideteollisuusalan ammatillisen kentän edustajat Suomessa esittivät alalla käytetyn terminologian selkiyttämisen tarvetta koko 1980-luvun ajan. Sekaannustilan katsottiin hankaloittavan käytännön keskustelua ja toimintaa.<sup>208</sup> Vielä taideteollisuuden neuvottelupäiviltä vuodelta 1989 todettiin yleiskommenteina, että taideteollisuus-käsitteen epäselvyys vahvistui monissa puheenvuoroissa.<sup>209</sup> Vaihtelevilla merkityksillä esiintyviä nimityksiä ovat olleet mm. taideteollisuus, taidekäsitteiden ja käyttötaide.<sup>210</sup> Samoin on ollut ongelmallista määrittää oikeaa käyttöä sanoille teollisuustaide tai teollinen taide, teollinen muotoilu, muotoilu ja koristetaide.<sup>211</sup> Myös sanojen kansantaide, käsitteiden, kotiteollisuus ja käsiteollisuus täsmällinen ja toisensa poissulkeva määrittely on tuottanut vaikeuksia.<sup>212</sup> Pelkästään taidekäsitteiden ei siis ollut käsitteenä hankalasti määriteltävissä, vaan myös sen alueen yläkäsitteet ja sen rinnalla toimivat käsitteet olivat sitä.<sup>213</sup>

Jotta taidekäsitteiden ilmiönä päästäisiin tässä hankalassa tilanteessa käsiksi, on aluksi syytä tarkastella niitä määrittelyjä ja analyysijä, joita tieteellisluonteinen tutkimus ja aluetta kartoittavat selvitykset ovat pyrkineet siitä tekemään 1980-luvun aikana tai sen pohjalta. Taideteollisuuden terminologian määrittelyn ongelmia kuvastaa monissa tutkimuksissakin se, että

määritelmien sisältö on usein poimittu vanhemmista ammatillisista määritelmistä eikä määritellyn ole pystytty ottamaan itsenäistä tutkijan kantaa. Eräät tutkimukset ovat päätyneet siihen tässäkin tutkimuksessa esiintulevaan määrittystapaan, jossa määrittäjinä toimivat myös taidekäsityötä rajaavat ilmiöt.

Taidekäsityötä on pyritty analyttisesti määrittelemään erityisesti käsityötä ilmiönä käsittelevissä tutkimuksissa ja käsityön teoreettisten lähestymistapojen rakentamiseen pyrkivissä teoksissa.<sup>214</sup> Pirkko Anttila toteaa käsityön käsitteen monimerkitykselliseksi ja siksi hankalasti määriteltäväksi. Se voi merkitä joko tekemisen prosessia tai käsityön tuotetta, prosessin tulosta.<sup>215</sup> Käsityötä voidaan tehdä itseisarvoisena, esimerkiksi taideilmaisuna kuten taidekäsityötä tai hyötytavoitteisena; voidaan myös mitä moninaisimmin tavoin yhdistää näihin liittyviä merkityksiä.<sup>216</sup> Painottaessaan tuotteen ainutkertaisuutta taidekäsityö sulkee ulkopuolelle sellaisen käsityön, jota ei voi sanoa uniikiksi. Siten tavallisten käsityöharrastajien mallien ja ohjeiden mukainen työskentely ei mahdu taidekäsityön määrittelyn piiriin.<sup>217</sup>

Jorma Heikkilä onkin käsityökasvatusta käsitellessään jakanut käsityön määritelmän neljään osaan: tavallinen käsityö, luova käsityö, taidekäsityö ja kokeileva käsityö. Tällöin hän tulkitsi, että toiminnan ja tekojen variaatiomahdollisuudet laajenivat edettäessä tavallisesta käsityöstä kokeilevaan käsityöhön.<sup>218</sup> Tavallinen käsityö muodostuu hänen näkemyksensä mukaan kopioivasta taitokäsityöstä. Kokeilevan käsityön käsite lienee jo vapaudessaan esimerkiksi tekniikan ja materiaalin ohjenuorista tekemisen idealähtökohtana lähellä 80-luvun kuvataiteen käsitettä. Heikkilä ei ota käsittelyssään kompetenssin mukaan arvottavaa otetta siitä kuka pysyy näitä eri käsityön muotoja tekemään.<sup>219</sup> Heikkilä tukee käsityksillään taidekäsityöprosessista myös sellaisen taidekäsityöläisen olemassaolon mahdollisuutta, joka ei itse toteuta tuotettaan.<sup>220</sup>

Sinikka Peltovuori on määritellyt taidekäsityötä tarkastellessaan taiteellisen käsityön taidehistoriallista tutkimusta. Taidekäsityöllä hän tarkoittaa toimintaa, jossa yksi ja sama henkilö suunnittelee ja valmistaa teoksen, joka useimmiten on ainutkertainen. Hän ottaa käyttöön tässä yhteydessä myös käsitteen taidekäsityöläisyys tarkoittaessaan toimintaa, jossa joku henkilö suunnittelee teoksen, jonka jotkut muut toteuttavat ja jota tehdään useita kappaleita. Taideteollisuudesta se puolestaan erottuu siten, että esineet tehdään pieninä sarjoina

ja pääosin käsityönä. Taidekäsateollisuus erottuu muusta käsateollisuudesta siinä, että suunnittelijalla on työskentelyssään taiteellinen intentio eli päämäärä.<sup>221</sup>

1980-luvun käsityön tukimus toi esille prosessin tärkeiden käsityötä tuottaessa.<sup>222</sup> Tästä näkökulmasta on otettava arvottamisessa myös huomioon se, että teos tai tuote ei kenties olekaan välttämättä tärkein asia. Tekijä ja hänen intentionsa tai "hänen intentionsa epäintentionaalisuus" voivat korostua. Pragmatismi ja erityisesti fenomenologia sekä idealismi voivat sisältää tuottamisen selityspäruusteita.<sup>223</sup> Prosessin tärkeyteen liittyy myös se, että tutkimuksissa ja selvityksissä korostuu käsityön tekeminen ja käsityöläisyys elämäntapana.

Antti Ainamo on antanut varsin laajalle käsityön kenttää kattavalle koulutusselvitykselleen 1980-luvun lopussa nimen Taidekäsateyön tekijät.<sup>224</sup> Nimen valinta kuvastanee käsityön yleistä siirtymää luovempaan tuotantoon. Selvityksessään Ainamo ei pyrkinyt itse määrittelemään taidekäsateyötä vaan tyytyi Kauppa- ja teollisuusministeriön vuonna 1988 asettaman käsi-, koti- ja taideteollisuusalan pienyrittäjätoimintaa selvittämään pyrkivän toimikunnan mietinnön mukaiseen määritelmään. Tässä mietinnössä todetaan, että kotiteollisuuden, käsateollisuuden ja taideteollisuuden välisiä eroja ei voida tarkasti määritellä. Taideteollisuuden alalla toimii kuitenkin yrityksiä, joiden voidaan katsoa edustavan suurtuotantoa. Ne eivät rinnastu koti- ja käsateollisuuteen. Taidekäsateyö taas rinnastuu niihin ja taideteollisuuden kentässä se määritetäänkin tässä mietinnössä siksi taideteollisuuden osaksi, joka ei ole teollisuutta muistuttavaa sarjatuotantoa.<sup>225</sup>

Mietinnössä käsityöläisyttä ja käsityötä on määritelty seuraavasti: "Käsityöläinen valmistaa käsin ja pääasiassa käsityökaluja käyttäen sekä yksityisten henkilöiden että teollisuuden tarvitsemia standardeista poikkeavia tuotteita tai pienehköjä tuotesarjoja. Käsityötä ovat myös erityistä ammattitaitoa ja työpanosta edellyttävät ja vaativat korjaustyöt. Käsityötuotteet ovat taide- ja/tai käyttöesineitä yksittäiskappaleina tai pieninä sarjoina valmistettuina." <sup>226</sup>

Tiina Veräjänkorva on selvittänyt määrittelyongelmaa vuonna 1987 valmistuneessa pro gradu -tutkielmassaan taidekäsateyöhön usein luettujen modernien taidetekstiilien osalta. Hän toteaa, että koska tekstiilitaide palvelee lähinnä teollista tuotantoa ja koulutus on Taideteollisen korkeakou-

lun alaisuudessa on tekstiilitaiteen katsottu kuuluvan taideteollisuuden piiriin. Veräjänkorva ei sijoittaisi enää yksilöllisten ajatusten ilmaisukeinoina toimivia moderneja taidetekstiilejä taideteollisuuden alaisuuteen, vaikka tekijät tuottaisivat sekä käyttötavaramalleja teollisuudelle että tätä vapaata tekstiilitaidetta. Taidekäsityö-termi modernien tekstiilitaideostojen yhteydessä ei ole hänestä kuvaava jo pelkästään moninaisuutensa vuoksi. Kuvataiteesta puhuminen näiden töiden yhteydessä on hänestä monessa mielessä perusteltua, vaikka tarkoitukse mukaista olisi löytää niille jokin itsenäinen ja kuvaava käsite kuten tekstiilitaideos ja tekstiiliteos. Ne ovat rinnastettavissa kuvataiteisiin siten, että ne tuovat esiin oman alueensa: taideteokset, joissa käytetään tekstiilimateriaalia.<sup>227</sup>

Taidekäsityön käsitteenmäärittelyä suhteessa muuhun taideteollisuuden kenttään selvittää myös Veli-Matti Poutasen tutkimushanke muotoilun ammatillisesta kentästä, jossa pohditaan traditionaalisen taidekäsityömuotoilun ja modernin teollisuusmuotoilun eriytymistä. Taidekäsityön ja teollisen muotoilun välinen ero ei ole hänen teesinsä mukaan muotoilun kentän sisäisenä kysymyksenä objektiivisesti määriteltävissä, vaan se liittyy kentän ulkoisten suhteiden eriytymiseen: teollisuuden muutos heijastuu muotoilualan professionaalistumispyrkimyksiin ja luo teollisen muotoilun ja taidekäsityön eron. Teollinen muotoilu syntyy monien osaamisalueiden yhdistelmänä eri työvaiheisiin ja ammatillisessa mielessä erilaisiin kvalifikaatioihin jakautuvissa työprosesseissa vastakohtana käsityömaiselle taiteelliselle suunnittelulle, jossa kokonaisvaltainen, uniikkiin tuotteeseen päätyvä suunnittelukäytäntö kytkeytyy erottamattomasti tekijänsä persoonaan. Muotoilun ammatillisen kentän sisäistä rakennetta voidaan Poutasen mukaan tarkastella siten, että kenttä tulkitaan useiden eri intressiryhmien muodostamaksi sosiaalisiksi rakenteiksi. Tällöin muotoilun koko kenttää voidaan ymmärtää vain alajärjestelmien välisten valtasuhteiden kautta.<sup>228</sup>

## 1.2 Taidekäsityö käytännössä

Tämä jakso pyrkii vastaamaan erilaisten taidekäsityötä käytännössä esitelleiden kirjoitusten, selvitysten ja jäsenmatrikkeliin avulla kysymykseen, millaiselta taidekäsityö näytti 1980-luvulla ulkopuolelta tarkasteltuna. Kuvan luominen siitä, keitä taidekäsityöläiset olivat, miten he olivat ammatillisesti järjestäytyneet, millaisia tuotteita he tekivät ja miten he tulivat toimeen, on



hankalaa, koska käsityöammatit ovat olleet vähäisen tutkimuksen kohteena ja jääneet usein tilastojen ulkopuolelle.<sup>229</sup>

Teollisuustaiteen Liitto Ornamo on tuottanut 1970-luvulla jonkin verran tietoa siitä, mitä sen jäsenjärjestöjen alaisuudessa käytännössä tapahtui. Tekstiilikäsityön harjoittajien lisäksi suurimman osan ornamolaisista taidekäsityöläisistä muodostivat keraamikot. Ornamon keraamikkotutkimuksessa vuosilta 1972-73 koulutuksen saaneista 33% ei toiminut alalla ja suurin osa ilmoitti, että jokin muu tulonlähde oli välttämätön. Metallikäsityöläisten osalta puolet tuli toimeen pääasiassa oman työpajan tuotannolla. Ornamon julkaisussa vuodelta 1977 pelätäänkin taidekäsityön harjoittajien lukumäärän olevan monilla aloilla pahasti harvenemassa.<sup>230</sup>

1970-1980 lukujen vaihdetta on jo kuitenkin hyvin useassa lähteessä kuvattu taidekäsityön voimakkaaksi nousukaudeksi; on puhuttu elpymisestä, määrän ja merkityksen kasvusta.<sup>231</sup> Läpimurrosta huolimatta todettiin taidekäsityön parissa olevan vielä paljon tehtävää, jotta arvostus takaisi kelvollisen toimeentulon.<sup>232</sup> 70-luvun puolivälin lama pakotti monet valmistuvat suunnittelijat omien pajojen perustamiseen.<sup>233</sup> Sen lisäksi taloudelliset ongelmat johtivat 1970-luvulla kollektiivityöpajojen sekä esimerkiksi markkinointi ja näyttelytoiminnan yhteistyöhön.<sup>234</sup> Esimerkkinä voi mainita, että vuonna 1981 näissä työpajoissa työskenteli noin 20 tekstiilitaiteilijaa TEXO ry:stä.<sup>235</sup>

Uudessa studiokäsityössä korostui elämäntapa. Sitä tekevät eivät edes halunneet työskennellä tehtaassa, koska tuotteissa haluttiin olevan "käden kosketus".<sup>236</sup> Tämä pääasiassa Taideteollisesta korkeakoulusta valmistuneiden tekijöiden studiokäsityö muodosti uuden, taideteollisuuden valtapiiristä nousseen taidekäsityön ytimen. Ammatillisten lehtien antaman taidekäsityön taideteollisuuteen liittyvän julkisuuskuvan lisäksi ammatillinen järjestäytyminen liitti taidekäsityön taideteollisuuteen.

Vuoteen 1983 asti pääasiassa Taideteollisesta korkeakoulusta valmistuneet taidekäsityöläiset olivat ryhmittyneet Ornamossa Taideteollisuusryhmä ry:n, myöhemmin Teolliset muotoilijat TKO ry:n sekä Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n alaisuuteen. TKO kuvataan 1980-luvun alussa

laaja-alaiseksi taidekäsityöläisten ja teollisten muotoilijoiden ammatilliseksi yhdistykseksi. Taidekäsityöläisjäsenet työskentelivät useiden eri materiaalien parissa. Suurimpia ryhmiä olivat keraamikot ja metallitaiteilijat, muita materiaaleja olivat lasi, puu, nahka ja kivi. TKO:ssa oli noin 300 jäsentä, joista 2/3 käsityöläisiä. TEXO:ssa oli 1980-luvun alussa jäsenenä 250 tekstiilitaiteilijaa. Jäsenistön kuvattiin työskentelevän suunnittelijoina tai itsenäisinä tekstiilitaiteilijoina. Lisäksi todettiin, että 1980-luvun alussa suomalaisen tekstiilitaiteilijan ammattikuvaan kuului yhä vahvasti taidekäsityö, joko yksinomaan työtapanä tai vastapainona työskentelylle teollisuudessa.<sup>237</sup>

Käytännössä taidekäsityön nousukausi johti vuonna 1983 taideteollisen taidekäsityön uudelleenjärjestäytymiseen. Ornamon uudeksi jäsenjärjestöksi perustettiin vuonna 1983 Taidekäsityöläiset TAIKO ry. Sitä ennen Ornamossa oli jo toiminut eri jäsenjärjestöjen taidekäsityöläisistä muodostunut käsityöintressiryhmä ja TEXO:ssa taidetekstiiliryhmä.<sup>238</sup>

TAIKO:ssa oli alkuaikoina hyvin paljon toissijaisia jäsenyyksiä, taikolaiset nimittäin siirtyivät muista jäsenjärjestöistä yhteisen yhdistyksen piiriin.<sup>239</sup>

TAIKO:n perustamisen syiksi kuvataan sitä, että itsenäisten taidekäsityöläisten tarpeet tuntuivat hukkuvan ja unohtuvan teollisuuteen ja lukuisiin kohteisiin suunnittelevien jäsenten ja jäsenjärjestöjen tavoitteisiin. Syntyyn vaikutti myös yleinen käsityönä valmistettujen esineiden arvostus, pehmeämmän elämäntavan lisääntyminen, tarve yksilöllisyyteen ja yleensäkin "small is beautiful" filosofia. Taidekäsityöläiset TAIKO:n järjestäytymisen katsottiin selkeyttävän koko taideteollisuuden kenttää.<sup>240</sup> Sen alle kokoontui uudeksi taidekäsityöksi nimitettyjen tuotteiden tekijöiden joukko, jonka yhteisiä nimittäjiä olivat teolliselle suunnittelulle vastainen elämäntapa ja taidekäsityön kuvataiteellista luonnetta korostava tendenssi. Perustamisvaiheen tavoitteena oli ammattijärjestönä toimimisen lisäksi kehittää taidekäsityöläisten yhteistoimintaa koti- ja ulkomailla. Taide-sana oli painotetusti alleviivattuna. Myös yhteistyötä muiden kuvataidejärjestöjen kanssa haluttiin kehittää.<sup>241</sup>

TAIKO oli valtakunnallisena ammattijärjestönä tai yhdistyksenä ainoa, jolla oli puhtaasti taidekäsityönimi. Järjestöt, joiden piirissä toimi taidekäsityön kaltaista tuotantoa tekeviä henkilöitä, olivat taidekäsityön lisäksi teollisen suunnittelun, käsi- ja taideteollisuuden tai käsityön

yhteyteen kuuluvia. (Liite 2) Taikossa oli vuoden 1983 lopussa 79 jäsentä. Toissijaisia jäseniä oli 32.<sup>242</sup> Vuonna 1990 vastaavat luvut olivat 172 ja 31.<sup>243</sup>

TAIKO:ssa oli vuonna 1986 jäsenien oman ilmoituksen mukaisesti 75 jäsentä jotka tekivät keramiikkaa tai oli keraamikkoja. Keramiikkataiteeseen liitti itsensä viisi jäsentä ja kaksi keraamiikkaan sekä veistosalaan. Yhdeksän keramiikan tekijää ilmoitti lisäksi tekevänsä myös opetustyötä. Yksi toimi pelkästään opettajana keramiikka- ja posliinimaalauslaskoulussa. Yksi keraamikko ilmoitti tekevänsä myös koristelutehtäviä sekä sisä- ja ulkotilamaalausta ja yksi lasimalauksia, yksi lasia ja yksi olevansa myös teollinen muotoilija.<sup>244</sup>

Taikolaisista teki vuonna 1986 tekstiilituotteita 29. Näistä painokankaiden tekijöitä oli 6 ja neuleiden valmistajia 4. Tekstiilitaiteilijoita ilmoitti olevansa 7. Lisäksi muilla tekijöillä oli vielä 7:llä mainintana taidetekstiilit tuotteina. Muita tekstiiliin liittyneitä tekemisen muotoja olivat vaatetus, kuvakudokset, kirkkotekstiilit, nuket, sisustustekstiilit, silkkikorutaide ja taidekäsityö. Lisäksi vielä muutama yksittäinen tekstiilien tekijä ilmoitti tekevänsä maalausta, sisustussuunnittelua, kuvitustyötä tai taideterapiaa. Opetustyötä tekstiilien tekijöistä ilmoitti tekevänsä viisi.<sup>245</sup>

Metallialaan liitti itsensä 12 tekijää. Näistä oli kultaseppiä viisi ja hopeaseppiä yksi. Metallitaidetta edusti kolme tekijää. Koruja ilmoitti tekevänsä lisäksi neljä jäsentä. Puuhun liittyvää toimenkuvasta oli kahdella tekijällä, joista toinen oli puuseppi. Tekemistään kuvaamassa kaksi jäsentä käytti pelkästään taidekäsityöläinen-nimikettä, samoin taiteilija-nimikettä. Opettaja-nimike oli kahdella ja kuvaamataidon opettaja -nimike yhdellä jäsenellä. Yksittäisinä erillisinä nimikkeinä olivat esillä koristetaiteilija, sisustusarkkitehti ja kuvanveistäjä. Yksittäisenä tekemisenä kuvattiin myös taidelasia, muotoilua, teollista muotoilua, tutkimusta, kuvataidetta ja tuotesuunnittelua.<sup>246</sup>

1990-luvun alussa tilanne oli muuttunut jonkin verran jäsenmäärän kasvun myötä. Keraamikot olivat lukumäärällään 111 edelleen suurin ryhmä taikolaisia ja tekstiilintekijät lukumäärällään 31 toiseksi suurin. Käsi- ja taideteollisuusalan nuorisoasteen koulutuksen saaneiden tekijöiden osuus oli kasvussa koulutusnimikeillä vaatetussuunnittelija, esinesuunnittelija, hopeaseppiä sekä

artenomi. Koska 1990-luvun alussa jäsenluettelo oli koottu niin, että siinä näkyi myös henkilön toimipaikka siitä voi vetää seuraavan yhteenvedon: 62 jäsenen kohdalla työpaikaksi oli mainittu paja, verstaas, studio, työhuone, ateljee tai oma muotoilutoimisto ja 26 jäsenen kohdalla oppilaitos. Taidekäsityöläiset työskentelivät ensisijaisesti käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksissa, mutta myös kansalais- ja vapaaopistoissa, kuvataideoppilaitoksissa tai yleissivistävissä kouluissa.<sup>247</sup>

TAIKO:n taidekäsityöläisiä kuvasi ryhmänä ensisijassa keramiikantekijöiden ja toisena tekstiilintekijöiden runsaus. Näissä ryhmissä suurin osa tekijöistä oli naisia. Vuonna 1992 julkaistu taideteollisuuden kuka kukin on teos antaa TAIKO:n jäsenluetteloihin verrattuna hyvin samanlaisen kuvan taidekäsityön luonteisen toiminnan kanssa tekemisissä olevista henkilöistä Suomessa. Koska siinä näkyvät myös TEXO ry:hyn kuuluvat taidetekstiilien tekijät tasapainotuvat keramiikan ja tekstiilin osuudet yhtäläillä vaikuttaviksi alueiksi.<sup>248</sup>

Ammattilehtien kirjoituksista voi myös tarkastella, mitä ja millaisia tuotteita käytännössä nimitettiin taidekäsityöksi. 1980-luvun alussa korostuu se, että studiokäsityön tuotteet olivat usein käyttötuotteita. Niitä luonnehdittiin seuraavasti: "Uudet studiot tuottavat erottuvaa ja yksilöllistä työtä jonka juuret ovat tiukasti vanhoissa maalaisissa, käsityön traditioissa."<sup>249</sup>

Ornamon taidekäsityötapahtumassa vuonna 1980 olivat mukana painokankaat, kudotut tekstiilit, keramiikka, emali-, metalli- ja nahkatyöt.<sup>250</sup> Metallia elää -näyttelyssä vuonna 1981 uusi taidekäsityö oli koruja, veistoksellisia esineitä, käyttöesineitä ja puukkoja.<sup>251</sup> Artisaanin näyttely Oslossa vuonna 1982 sisälsi tekstiilejä, keramiikkaa, neuleita, puutuotteita, lasia ja metallia. Tekijät tuottivat sekä yksittäiskappaleita että sarjoja, mutta eivät massatuotantoa.<sup>252</sup> TAIKO:n 1-vuotisjuhlanäyttelyssä vuonna 1984 esineistö oli keramiikkaa, koruja, tekstiilejä ja neuleita. Kuvataiteiden vaikutus tuotteisiin oli selvä tietystä varovaisuudesta ja perinteiden kunnioituksesta huolimatta.<sup>253</sup>

Modernia taidetekstiiliä nimitettiin vuonna 1982 tekstiilitaiteilija Maija Lavosen taiteilija-apurahasta kertovan artikkelin yhteydessä taidekäsityöksi. Valtion taideteollisuustoimikunnan

puheenjohtaja Yrjö Sotamaa totesi samana vuonna taidekäsityön olevan vahvimmillaan juuri tekstiilin alueella.<sup>254</sup>

1980-luvun lopulta on olemassa kaksi selvitystä, jotka pyrkivät antamaan kuvaa taidekäsityöammattilaisuuden käytännön tilanteesta. Kauppa- ja teollisuusministeriö tilasi asettamansa koti-, käsi- ja taideteollisuustoimintaa selvittävän toimikunnan aloitteesta Keski-Suomen taloudelliselta tutkimuskeskukselta koti- ja käsiteollisuus- sekä taidekäsityöalan yritystoiminnan laajuutta, merkitystä ja ongelmia koskevan selvityksen.<sup>255</sup>

Suoritetussa kyselyssä perusjoukon muodostivat koko maan koti-, käsiteollisuus ja taidekäsityöalan yrittäjät ja ammatinharjoittajat. Koska heistä ei ollut käytettävissä kattavaa rekisteriä pyydettiin yrittäjien nimi- ja osoiterekisterit alan järjestöiltä ja läänien taidetoimikunnilta. Selvityksessä tuotealueet oli jaettu materiaalien mukaan, mutta taiteellispainotteista tekemistä ei ollut eroteltu perinteisestä käsityöstä tai kotiteollisuudesta.<sup>256</sup>

Kohdeyrityksinä oli pidetty sellaisia yrityksiä, joissa toimintaa harjoitettiin ansiotarkoituksessa, toteuttamisessa vaadittiin korkeaa käsityöalan ammattitaitoa, tuotteet edustivat pieniä sarjoja tai olivat uniikkikappaleita ja tuotanto oli työvaltaista. Yrityksen koko ei ollut rajauskriteeri. Käsi-työammateiksi oli luokiteltu alan perusammatit, jotka oli määritelty osaksi perinteeseen ja osaksi tutkimuksen rajaukseen nojautuen. Tutkimukseen otettiin mukaan tekijät, joilla oli tuotteina tai tekemisen lajina tekstiilit, neuleet, ompelutyöt, nahka- ja turkistryöt, keramiikka ja lasi, puutyöt, veneet, metallityöt, jalometallityöt, entisöintityöt, verhoilutyöt, soittimet, kivityöt, sekä luu- ja sarvityöt. Lisäksi on mukaan otettu muotoilijan ammatti, koska muotoilijan työ koettiin tärkeäksi osaksi nykyaikaista koti- ja käsiteollisuutta sekä taidekäsityötä.<sup>257</sup>

Tutkituista 25 %, enimmäkseen yli 40 vuotiaita, oli sellaisia, joilla ei ollut muodollista ammattikoulutusta. Kotiteollisuuskouluissa ja -opistoissa sekä Taideteollisessa korkeakoulussa tutkinnoista oli suoritettu 42 %, yhtä paljon molemmissa. Ammatillinen koulutustausta painottui teknisen ja esteettisen taidon hallintaan.<sup>258</sup>

Tuotannolle olikin ominaista itse suunnitellut mallit. Tuotekehitykselle ei kuitenkaan tahtonut jäädä riittävästi aikaa. Alan perinnesidonnaisuuden esimerkiksi perinteisistä työtavoista kiinnittämisen, katsottiin jonkin verran hidastavan tuotekehitystyötä.<sup>259</sup>

Markkinointikanavana toimivat suoramyynä omasta työpajasta tai liikkeestä, matkailualan yritykset, torimyynä, messut, näyttelyt ja taidegalleriat. Yksinäisyrittäjiä oli tutkittavissa 60%. Sivutoimisilla yleisin muu ammatti oli opettajan ammatti. Keskeiseksi ongelmaksi mainittiin kova kilpailu.<sup>260</sup>

Kokonaisuutena selvityksessä korostuivat käsityöläisyrittämiseen liittyvät piirteet pienimuotoisena toimintana ja työstä saatavana tyydytyksenä. Yrittäjät eivät yleensä halunneet ottaa taloudellisia riskejä, ja yrityksen johtamiseen liittyvät asiat tuntuvat heistä hankalilta.<sup>261</sup>

Antti Ainamon Helsingin kauppakorkeakoulussa vuonna 1990 julkaistu selvitys taidekäsityön tekijöistä ja heidän kolutustarpeestaan oli Design Management-hankkeeseen liittyvä pilottitutkimus. Tässä selvityksessä rajattiin "koti-, käsi- ja taideteollisuusala" taidekäsityöksi Kauppa- ja teollisuusministeriön toimikunnan mietintöön vedoten. Taidekäsityön määrittämisen ongelmaan ei siis tutkimuksen alkuasetelmässä otettu kantaa. Tutkimusjoukon avulla oli Ainamon mielestä mahdollista lähteä etsimään ryhmiä, joihin taidekäsityön tekijät jakaantuivat, ei kuitenkaan määrittää lukuja ja osuuksia.<sup>262</sup> Loppuyhteenvedossa hän joutuikin toteamaan, että taidekäsityön tekijät muodostivat hajanaisen ryhmän, jossa taiteilijat ja käsityöläiset erosivat toisistaan periaatteellisella tasolla. Taiteilijoille kaikki liiketoiminta oli ainakin käsitteellisesti jopa haittaava reunaehto, käsityöläiselle se voi olla osittainen toiminnan päämääräkin.<sup>263</sup>

Ainamon selvityksen kohdejoukoksi valittiin Lääperin selvityksen tapaan järjestöjen jäsenet. Kohteena olivat Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja käsi- ja taideteollisuusalan yrittäjät Kätsä ry:n jäseninä olevat taiteilijat ja yrittäjät sekä Kotiteollisuuden Keskusliittoon kuuluvat kotiteollisuusyhdistykset. Haastatelluista suurin osa oli naisia. Puolella oli ylioppilastutkinto, 3/4 oli joko opisto tai korkeakoulutasoisen tutkinnon suorittaneita ja 1/4:lla oli korkeakoulututkinto. Ainamon näkemyksen mukaan taidekäsityöalan koulutuksessa painotettiin sitä enemmän taiteellisuutta, mitä korkeammalla koulutustasolla oltiin.<sup>264</sup>

Yli 4/5 tämän tutkimuksen haastatelluista sanoi syyksi taidekäsityön tekemiselle kutsumuksen. Työn itsenäisyys sekä taidekäsityön taitojen ja tietojen hallitseminen olivat seuraavia syitä. Jos toiminta ei ollut menestyksellistä, syyn koettiin olevan jossain muualla kuin ammattitaidossa. Toiminnan lähtökohdat olivat enemmänkin aatteelliset kuin liiketoiminnalliset. Työhön ohjautui ihmisiä, jotka pyrkivät markkinamekanismiin perustuvan valtajärjestelmän ulkopuolelle. Ajattelutavasta seurasi vastakkainasettelu taiteen ja liiketoiminnan välillä.<sup>265</sup>

Puolet haastatelluista sai pääasiallisen toimeentulonsa taidekäsityön tekemisestä. Kolmasosa ei esittänyt kiinnostustakaan tähän, koska kiinnostuksen pääasiallinen kohde oli muualla kuin liiketoiminnassa. Kolmasosa olisi halunnut elättää itsensä taidekäsityötä tekemällä, mutta se ei toteutunut käytännössä. Osa katsoi olevansa harrastajia ja he opettivat mielellään sivutoimisesti. Niistä, jotka olisivat halunneet elättää itseään tekemisellä, moni piti opetusta ikävänä. He katsoivat olevansa "ammattilaisia".<sup>266</sup>

Haastateltavista 93% käytti materiaalinaan (tässä suosituimmuusjärjestyksessä) pääasiallisesti tekstiilejä, savea tai metallia. Loput käyttivät puuta, lasia, kiveä tai kynttilävahaa. Tuotantomuotona olivat uniikkituotteet tai piensarjat. Kolmasosa teki ainoastaan yksittäistuotantoa. Lähes puolet teki sekä uniikia että piensarjaa. Ainoastaan piensarjaa valmisti pienempi osa haastatelluista.<sup>267</sup>

Tuotteiden käyttöalueiksi mainittiin sisustus, käyttöesine, taide tai asuste. Tasan puolen tuotanto oli suunnattu sekä koteja että julkisia tiloja varten, neljänneksen vain koteja ja neljänneksen vain julkisia tiloja varten. Puolella tekijöistä tuotteet oli tarkoitettu käyttöesineeksi. Taidetta ilmoitti tekevänsä yli kolmannes. Se määriteltiin itsenäisen arvon omaaviksi töiksi erotuksena esimerkiksi sisustusarkkitehtuurista, jossa arvot sitoutuivat muuhun sisustukseen. Neljäntenä käyttöalueena olivat vaatteet ja asusteet vajaalla kolmanneksella. Uusia tuoteluokkia tavoitteli kuudesosa. Näistä puolet pyrki siirtymään vanhasta liikevaihtoverollisesta tuotannosta taiteeseen.<sup>268</sup>

Taidekäsityön tekijöistä lähes kaikki saivat tuoteideansa taiteilijamaisen, sisältä kumpuavan luomisvoiman ja kokonaisvaltaisen etsinnän tuloksena, yhdistelemällä ympäristön ärsykeitä

uudella tavalla. Itsenäiset taidekäsityön tekijät ovat lähes kaikki suuntautuneet "korkeatasoiseen" ja "moderniin" muotoiluun. Heistä ei kukaan kokenut tekevänsä perinteistä käsityötä.<sup>269</sup>

Haastatelluista 3/4 piti tärkeimpänä työn yksilöllisyyttä. Noin puolet tästä määrästä korosti työn laatua ja taiteelliset arvot olivat lähes yhtä tärkeitä kuin työn laatu. Lisäksi yli neljäsosa puhui tuotteen käyttökelpoisuudesta, jota ilmensivät tuotteen räätälöinti asiakkaalle, tilaustyöteko, tuotteen pehmeys, pestävyys, turvallisuus ja muunneltavuus. Tekijöistä noin puolet koki kuitenkin ristiriitoja omien ja asiakkaan arvojen välillä. Ne, jotka näitä eivät kokeneet, olivat joko löytäneet heitä arvostavat asiakkaat tai jättäneet kaupanteon ristiriitatilanteessa.<sup>270</sup>

Jakelureittejä olivat (tässä suosituimmussjärjestyksessä) oma studio, galleria, tehdasmyymälä ja vähittäismyyntikanavat kuten kotiteollisuusyhdistykset ja vähittäiskaupat sekä näyttelyt. Myynnin ja markkinoimisen läpiviennin lisäksi selvä esitetty ongelma oli taiteellisen lisäarvon viestittäminen, joka mahdollistaisi myynnin korkeammallakin hinnalla.<sup>271</sup>

Taidekäsityöhön liitetty lisäarvo ja liikevaihtoverotuksen jääminen pois osasta tuotteista olivat tuottavia asioita. Esimerkiksi Ainamon selvityksen mukaan tekijät myivät tuotteensa lähinnä yksilöllisyyden suomaan lisäarvoa hyödyntäen.<sup>272</sup> Lääperin mukaan koti- käsiteollisuus sekä taidekäsityöyrittäjistä tuotesuunnittelijat sekä taiteilijat ansaitsivat eniten. Suurimmat keskitulot oli kulta- ja hopeasepillä, puusepillä, kivityöntekijöillä, koristelijoilla sekä taiteellista työtä tekevillä tuotesuunnittelijoilla ja taiteilijoilla.<sup>273</sup> Jos taloudellisilla seikoilla ei olisi mitään merkitystä, eivät taidekäsityön tekijät toisi niin voimakkaasti esiin huonoa elintasoaan. Itsensä elättäminen voidaankin tulkita keinoksi saavuttaa haluttu itsenäisyys.<sup>274</sup>

Huolimatta joistain positiivisista kommentteista suhteessa taidekäsityöläisten yksilöllisten tuotteiden markkinointikelpoisuuteen taidekäsityöläiset toivat jatkuvasti esiin käytännön ammatinharjoittamisen ja itsensä elättämisen ongelmia.<sup>275</sup> Taiteellisten tuotteiden markkinointiongelmat koettiin keskeisinä, koska ostajat eivät osanneet verrata niitä taideteoksiin eivätkä olleet valmiita maksamaan niistä vastavaa, yksilöllisessä suunnittelu- ja valmistusprosessissa muodostuvaa hintaa. Kuluttaja ei erottanut myöskään käsityötä ja teollisuustuotantoa toisistaan.<sup>276</sup> Hän ei osannut erottaa "käsityön todellista laatua tuottavaa hallintaa kenen tahansa



tekemästä rihkamasta".<sup>277</sup> Vastavoimina taidekäsityön käytännön harjoittamiselle esitettiin myös voimavarojen vähäisyyttä, voimakasta verotusta, yritysbyrokratiaa ja yhteiskunnan tuen puutetta.<sup>278</sup> Lisäksi ongelmiksi koettiin työtilat, hinnoittelu, markkinointi ja yhteistyön puute.<sup>279</sup>

### 1.3 Taidekäsityön ammatillinen määrittely

Taidekäsityön ammatillisesta arvottamisesta kertoo jo paljon taidekäsityön ammatillinen määrittely. Ammatillisella tarkoitetaan tässä taideteollisuuden instituutioiden julkaisemasta materiaalista ja ammattilaisten kirjoittamista artikkeleista löydettäviä määritelmiä taidekäsityölle, kuvauksia siitä mitä taidekäsityö on. Näistä on koottu seuraavia, aineistosta esilläoluneita piirteitä 1980-luvun taidekäsityöstä.

Taidekäsityön tuotteiksi mainitaan uniikit taideteokset, uniikit tuotteet ja yksilölliset tuotteet.<sup>280</sup> Osa määritelmistä otti taidekäsityön tuotteiden piiriin myös pienet sarjat tai kokeilusarjat.<sup>281</sup> Taidekäsityölle tyypillistä pienimuotoista tuotantoa määrittävinä piirteinä voitiin nähdä myös hyvä laatutaso ja yksilöllinen, inhimillinen ajattelutapa.<sup>282</sup> Toisaalta korostettiin sitä, että taidekäsityö ei voinut kilpailla teollisuuden kanssa määrässä tai teknisessä laadussa.<sup>283</sup>

Taidekäsityö valmistuspaikoiksi mainittiin pienet työpajat, ateljeet tai verstaat.<sup>284</sup> Suunnittelu ja valmistus tapahtui yksin, muutaman apulaisen tai muutamien muiden taidekäsityöläisten kanssa.<sup>285</sup> Tavallisesti käsityöläinen myös suunnittelun lisäksi valmisti itse tuotteensa.<sup>286</sup> Tässä määrittelyn kohdassa kannattaa kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, että vaikka on kyse käsityöstä, niin itse valmistaminen ei ollut taidekäsityöläiselle välttämätöntä. Taideteollisuuden kytkennästä johtuen taidekäsityötä voi tuottaa suunnittelijan ja valmistajan työpari.<sup>287</sup> Taidekäsityö rajoitettiin käsin, vaikkakin käsityökalujen ja koneellisten työvälineiden avulla tehtyihin teoksiin.<sup>288</sup>

Valmistuksen yhteydessä puhuttiin myös perinteisistä tekotavoista, joskin uusia koneellisia työvälineitä käytettiin apuna.<sup>289</sup> Taidekäsityön käsite voitiin liittää menneisyyteen. Materiaalit ja menetelmät perustuivat traditioon, joka siirtyi mestarilta oppipojalle.<sup>290</sup> Perinteisiin käsityöma-

tereaaleihin voitiin lukea esimerkiksi metalli, kuidut, savi ja lasi.<sup>291</sup> Luonnonmateriaaleja korostettiin materiaalivalikoimassa.<sup>292</sup> Materiaaleista ja niistä valmistetuista tuotteista mainittiin erilaisin tekniikoin valmistetut tekstiilit, metallit, erityisesti korut, puutuotteet, nahka, lasi ja keramiikka.<sup>293</sup> Esineluettelosta löytyivät taidetekstiilit, keramiikka, taidekeramiikka ja korut.<sup>294</sup>

Taidekäsityön tekijää kutsuttiin taiteilijaksi.<sup>295</sup> Hänellä oli taiteellinen koulutus ja myös ammatillinen koulutus.<sup>296</sup> Tällä on todennäköisesti tarkoitettu käsityön valmistusta koskevaa koulutusta, koska lisämääreenä voitiin käyttää sitä, että itsenäisen taidekäsityöläisen työssä yhdistyi suvereeni käsityötaito taiteelliseen luomistyöhön.<sup>297</sup>

Taidekäsityössä kuitenkin korostui suunnittelun osuus, joskus valmistukseen liittyvän ammattitaidon kustannuksellakin.<sup>298</sup> Tuotteet eivät sisältäneet varsinaisesti suunnitteluideaa tuotannollisessa mielessä, vaan peruselementteinä olivat käsityö ja taide.<sup>299</sup> Taideteollisuudelle tämä suuntaus voitiin nähdä luovana, innovoivana ja intressivapaana voimana.<sup>300</sup> Se voi toimia myös taideteollisuuden laborointivaiheena ja tuotteet voivat olla esimerkiksi teollisten tuotteiden prototyyppejä.<sup>301</sup>

Taidekäsityötä kuvattiin kokonaisvaltaiseksi työskentelyprosessiksi: käsien, valittujen materiaalien ja sovellettujen tekniikoiden tasapainoisena kohtaamisena.<sup>302</sup> Se oli kokeilevaa muotojen, värien ja materiaalien tutkimista.<sup>303</sup> Työn kulkua voitiin muuttaa kesken valmistuksen.<sup>304</sup> Taiteilijalla ei ennen työn alkua eikä vielä pitkään työprosessin kestäessäkään tarvinnut olla tarkkaa tietoa lopputuloksesta, ei aina tarkasta tavoitteestakaan.<sup>305</sup>

Käsityötä pidettiin huolenpitona perityistä taidoista ja eri materiaalien käsittelyyn liittyvästä tiedosta.<sup>306</sup> Taidekäsityön suhde perinteeseen oli kuitenkin uudistava ei kahlitseva. Perinnettä voitiin muokata ja käyttää uuden luomiseen. Taidekäsityössä seurattiin uusia kehityssuuntia ja ulkomaisia virtauksia ja vaikutteita, mutta vastapainoksi harjoitettiin vahvasti kansallisiakin suuntauksia.<sup>307</sup>

Kaikissa määritelmissä ei lainkaan käsitelty taidekäsityön funktiota. Niissä määritelmissä, joissa siitä oli mainintoja, taidekäsityön piiriin luettiin sekä käyttöesineet että ei-funktionaaliset taide-

esineet tai tarve- ja koriste-esineet.<sup>308</sup> Käsitöiden palveleva funktio mainittiin vain harvoin siten, että tilaajan toiveet voitiin taidekäsitöissä ottaa huomioon.<sup>309</sup>

Taidekäsitöitä kuvattiin esineiden valmistamisena esteettisten näkökohtien ollessa määrävinä.<sup>310</sup> Taidekäsitöiläinen voi painottaa uusien materiaalien ja työtapojen kokeilemista uniikkiesineissä ja pienissä sarjoissa tai hän saattoi myös keskittyä puhtaasti taiteellisiin ongelmiin, muodon, värin, kuvion tai rakenteen synteeseihin.<sup>311</sup>

Taidekäsitöissä nähtiin selvä kytkeä taiteeseen.<sup>312</sup> Todettiin myös, että ainutkertaisia taidekäsitöitä oli alettu rinnastaa kuvataiteilijoiden vastaaviin töihin.<sup>313</sup> Pitkälle viedyn yksilöllisen taidekäsitöiden nähtiin vaativan sekä työ määrän että taidokkuuden ja taiteellisen panoksen osalta täysin vapaaseen taideteokseen verrattavaa panosta.<sup>314</sup> Taidekäsitöiden voitiin sijoittaa vapaan taiteen piiriin ja niillä oli mahdollisuus sisältää avantgardistista voimaa taiteen sisällä.<sup>315</sup> Muotoilija Kaj Franck on kuvannut tätä ilmiötä jo vuonna 1980 seuraavasti: "Ryijy, raanu tai poppana vaihtuu taidekäsitöiksi taiteilijan työstäessä sen. Se nousee eliittikulttuurin tasolle."<sup>316</sup>

Taideteollisuusmuseon museolehtori Kaj Kalin kuvasi myös taidekäsitöitä sen kuvataiteenomainaisuutta ja korkeakulttuurista ominaislaatuista korostaen. "Taideteollisuuden kentässä taidekäsitöiläiset edustavat designin kuvataiteilijoita. Heitä voisi verrata taidemaalareihin, kuvanveistäjiin ja pienissä sarjoissa tuottaviin graafikoihin. Taidekäsitöitä analysoitaessa näkee siihen usein yhdistettävän myös epämääräisen 'koriste-esineen' käsitteen. Parhaimmillaan taidekäsitö on taidetta eikä taidetta voida latistaa koristeellisuuden kategoriaan."<sup>317</sup>

Joskus voitiin jopa perinteinen käsitöitä nähdä niin korkeatasoisena, että se tuotti taidekäsitöitä.<sup>318</sup> Taiteen keskustoimikunnan julkaisussa esimerkiksi romaanien ja saamelaiden perinteistä käsitöitä kutsuttiin taidekäsitöiksi.<sup>319</sup> Perinteistä suomalaista käsitöitä tai kotiteollisuutta ei siksi kutsuttu.

Taidekäsitöitä on määritelty myös negaation kautta. Taidekäsitö-nimikeellä nähtiin väärinkäytösten mahdollisuuksia. Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen totesi arkkitehtuuriin

liittyvän monumentaalisen tekstiiliteoksen olleen taidekäsityötä, mutta samoin saatettiin hänen mukaansa itsekritiikittömästi nimittää patalappua ja muuta harrastetekstiiliä. Ammatillisessa toiminnassa hän näki hyvien, idealististen pyrkimysten sortuneen taloudellisiin ongelmiin. Tällöin luovan työn riemu saattoi muuttua kaupaksi käyvän malliston monistamiseen ja taidekäsityö-sanana merkitys oli vaarassa.<sup>320</sup> Kaj Kalin näki käsityön olevan harvinaisuutensa vuoksi vaarassa joutua ylikorostuksen kohteeksi. Taidekäsityöstä puhuttiin, vaikka kyseessä itse asiassa oli selvä teknisen käsityön tuloksena syntynyt tuote. Kaikki käsityö ei harvinaisuudesta huolimatta voinut hänestä olla taidekäsityötä, siis maalaus- ja kuvanveistotaiteen lähisukua.<sup>321</sup>

Väärinkäytösten mahdollisuus johtaa hyvin taidekäsityön käytännön määrittelyn vaikeuteen. Ideologinen aines, taidekäsityöksi hyväksymisen salatut säännöt, eivät vielä paljastu kovin hyvin edellä luetelluista ammatillisista määritelmistä. Jo taidekäsityön käytännön kuvauksessa tuli esiin aatteellisuuden ja pehmeiden arvojen merkitys ammatinharjoittamisessa. Taidekäsityön ammatillisessa määrittelyssä tätä aineista edustaa se, että taidekäsityötä kuvattiin erityislaatuiseksi tuotannoksi, riemukkaaksi, luovaksi työksi ja kutsumukseksi.<sup>322</sup> Taidekäsityön tekijät selvittivät esimerkiksi omaa työtään kuvatessaan tätä erityislaatuista. Se määrittää taidekäsityötä taidekäsityöläisen arvomaailman ja siten ideologisen kautta. Tämä lienee oleellinen osa taidekäsityön määrittelyä.

## 1.4 Taidekäsityön ammatti-ideologinen määrittely

### 1.4.1 Taidekäsityö ideologisena ilmiönä

Toinen analyysin kohde taidekäsityön ammatillisessa määritelmässä ovat kirjoitukset, jotka kuvaavat taidekäsityöhön liittyvää ammatti-ideologiaa: taidekäsityöläisten maailmankatsomusta ja niistä muodostuvia yhteisiä intressejä. Tässä metodisesti sisällön analyysinä toteutetussa analyysissä on käytetty aineistona ammatillista kerrontaan taidekäsityön päämääristä yleensä tai taidekäsityöläisten omia kuvauksia työskentelynsä päämääristä. Käytetyt kirjoitukset vastaavat kysymykseen, millaista oikean taidekäsityön pitäisi olla sekä myös kysymykseen taidekäsityön

merkityksestä nyky-yhteiskunnassa. Kysymykset sisältävät siis jo huomattavassa määrin vastauksia taidekäsityön arvottamisen perusteisiin, siihen mitä hyvän taidekäsityön pitäisi olla.

Koska maailmankatsomukseen ja siitä mahdollisesti muodostuvaan yhteiseen ideologiaan liittyvien lausuntojen tulkinta on hyvin herkistä vivahteista riippuvaista on tässä osuudessa käytetty paljon suoria lainauksia tai sisällytetty lainaukset viitteisiin, jolloin lukija voi itse tehdä omat arvionsa siitä, ovatko tutkijan päätelmät oikeaan osuvia. Tässä analyysikohdassa käytetyt kommentit on valittu siten, että ne kuvastavat lausujien merkityksenantoa taidekäsityölle sellaisella yleisyystasolla, että niitä on mahdollista käsitellä ilman kontekstia. Kontekstina on kuitenkin tärkeää se, että käytettyjen lausuntojen antajat ovat taidekäsityön kannalta tärkeitä puhujia. Tämä on otettu kommenttien valinnoissa huomioon, vaikka varsinainen vaikutusvallan konsensuksen analyysi esitetään vasta III jakson 5.1 luvussa.

Taidekäsityön ideologian pohjana ovat taideteollisuus- ja kotiteollisuusaatteet. Tämä pohja on kansainvälinen, Arts and Crafts -liikkeen innoittama.<sup>323</sup> Se taas on muotoutunut tutkimuksen alussa esitettyjen, alun perin 1800-luvun puolivälissä esitettyjen taideteollisuusreformin periaatteiden ja makukasvatusajatuksen pohjalta. Suomalaisissa 1980-lukua kuvaavissa kirjoituksissa todetaan edelleen, että taidekäsityöllä on oma ideologiansa.<sup>324</sup> Voidaan puhua esimerkiksi taidekäsityön ideologisesta noususta tai käsityön kutsumuksellisesta sisällöstä.<sup>325</sup> Ideologista aineista on kuvattu hyvin moninlaisilla, usein runollisillakin kielikuvilla. Sen sisällöt on tässä analyysissä koottu seuraavien teemojen alle: kuluttajaan kohdistuva makukasvatus, vastakulttuuri, uutta luova elämäntapa ja myyttisyys. Sisällöt ovat niin toisistaan riippuvaisia, että teemat menevät osittain päällekkäin.

Taidekäsityön piirissä käyty ideologinen keskustelu makukasvatuksen teemasta painottui 1980-luvun alkupuolelle, vaikka siihen liittyviä ajatuksia esitettiin koko 1980-luvun ajan. Koko 1980-luvun ajan taidekäsityön ideologisessa arvottamisessa painottuvat sen vastakulttuurinen ja myyttinen luonne sekä elämäntapaan liittyvä rehellisyys, aitous ja itseilmaisullinen omaperäisyys. 1980-luvun lopulle tultaessa eniten painottui viestinnällisyyden lisäksi rajojen murtaminen ja tuotteen muuttuminen joksikin muuksi kuin aiemmin on ajateltu. Kirjoitukset taidekäsityön tavoitteista ja merkityksestä olivat osaksi myös samoja kuin kirjoitukset, jotka vastasivat

kysymykseen, mitä taidekäsitys on. Tämä kuvastanee ideologian merkittävyyttä taidekäsityön määrittämisessä. Sitä ei voi määritellä ilman ideologista sisältöä.

#### 1.4.2 Makukasvatus

Kuluttajaan kohdistuvan makukasvatuksen vaatimus nousi esille monista kirjoituksista. Yleisesti pidettiin tärkeänä maku- ja laatu-tietoisuuden levittämistä nykykuluttajille.<sup>326</sup> Makukasvatus oli esimerkiksi taidekäsityötä edistävän Suomen Käsityön ystävien toiminta-ajatuksen perustana.<sup>327</sup> Taidekäsityöläinen, akateemikko Bertel Gardberg näki talonpoikauskulttuurissa vallitsevan muotojen ja materiaalien tasapainon. Materiaalien ja niiden käyttötarkoituksen välillä vallitsi hänen mukaansa välitön yhteys, ihminen osasi yhdistää käytännölliset tarpeensa esimerkiksi taikauskoon ja maagisiin menoihin ja kauneus oli näin vaistonvaraista. Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen totesi, että yhteys tähän talonpoikauskulttuurin perintönä omaksuttuun rehtiin ja terveeseen makuun oli katkennut. Kuitenkin jokaisella tuli olla yhtäläinen oikeus omaksua esteettisiä elämyksiä.<sup>328</sup>

Taidekäsityöstä puhuttaessa saatettiin kysyä: "Mistä voi erottaa aidon ja epäaidon esineen?"<sup>329</sup> Tämä lausuma sisältää jo hyvin paljon siitä ajattelutavasta, joka sisältyi taidekäsityöhön jonain oikeana ja aitona. Suomen Käsityön ystävien toimitusjohtaja Annukka Rickman-Kortekangas totesi aiheesta: "Aikamme tuottaa paljon kitschiä ja tuotteita, jotka eivät ole valmistettu hyvän maun mukaisesti tuodaan maista, joissa tuotantokustannukset ovat matalat."<sup>330</sup> Samaan teemaan liittyi taidekäsityöläinen Heikki Mäntymaan kuluttajan makua kritisoiiva artikkeli, jonka hän oli otsikoinut "Kalevalakansan metsäperämempihiseksi". Nykykuluttajalle tuntui hänen mukaansa kaikki kelpaavan ja tyyllillisesti romanttisuus rehotti.<sup>331</sup>

Kaupallinen, markkinavoimien sanelema, epäitsenäinen tavarankulutus nähtiin taidekäsityön näkökulmasta negatiivisena ilmiönä.<sup>332</sup> Taideteollisuusmuseon museolehtori Kaj Kalin kirjoitti samasta aiheesta: "Tarvitsijoistaan irtautuneet tarpeet kuluttavat ennen kaikkea ihmisten välisiä suhteita, historiallisuuden tajua sekä yhteistä luonnonympäristöämme."<sup>333</sup> Taideteollisuuden vaikuttajahahmo, muotoilija Kaj Franck totesi: "Kaupallisuudella tarkoitetaan kielteisessä mielessä kaikkia niitä asioita, joita lännen kulutuskulttuuri tuo mukanaan. Kulutuskulttuuri

leviää joukkotiedotusvälineiden myötä ja vaikuttaa tahtomattamme elintapaamme ja ajatuksiimme. Se lamaannuttaa aloite- ja toimintakyvyn."<sup>334</sup>

Aatteellisena tehtävänä nähtiin myös kansallisen perinteen ja sitä myötä identiteetin säilyttäminen.<sup>335</sup> Perinteestä yleisesti huolehtiminen ja sen ymmärtäminen olivat taidekäsityön pohjana.<sup>336</sup> Lasimuotoilija Markku Salon mukaan elämä ja työ olivat kuin aaltoja, ja aallon syvyys hävisi, jos ei ollut traditiota.<sup>337</sup> Kirsti Rantanen totesi omia juuriaan ja työnsä juuria korostaen: "Kuten minä itse, työni elää tässä maassa."<sup>338</sup> Kaupallista nykykulttuuria syytettiin kuitenkin perinteen väärästä hyväksikäytöstä.<sup>339</sup> Kirsti Rantanen kuvasi tätä esimerkiksi käsityön harrastajien kohdalla "perinteeseen päin" tekemisenä.<sup>340</sup> Tämä oli ilmeisesti siis jotain muuta kuin se aito, jota taidekäsityö voi tuottaa.

Esineiden suhteen nykykulttuurissa koettiin unohdetun, että esineen yksilöllisyys oli tärkeää.<sup>341</sup> Siihen liittyi esineen persoonallisuus ja lämminhenkisyys, konkreettinen kosketeltavuus.<sup>342</sup> Keraamikko Kristiina Riskan töistä kirjoitettiin seuraavasti: "Isot saviastiat voivat sisällyttää itseensä koko elämän, muistot sekä tulevaisuuden unelmat. Todellinen rakkaussuhde elottoman esineen kanssa syntyy kosketuksen ja muistojen kautta. Sellaisessa suhteessa objekti menettää kylmyytensä ja silmä tulee lämpimäksi valoksi."<sup>343</sup>

Käsityönä valmistetun tuotteen yksi arvo oli käyttäjän koettavissa olevassa tarkoituksenmukaisuudessa.<sup>344</sup> Funktionalismi voitiin nähdä itsestäänselvänä, nimettömänä aineksena käsityössä.<sup>345</sup> Käyttötarkoitus oli myös erottamaton osa muotoa.<sup>346</sup>

Esineen pysyvyys koettiin tärkeäksi.<sup>347</sup> Käsityö ja sillä tuotettu esine toimivat perinteen välittäjänä.<sup>348</sup> Esine voi edustaa myös vuorovaikutusta ja virikkeellisyyttä.<sup>349</sup> Esineiltä voisi oppia vuoropuhelua ihmisten välillä.<sup>350</sup> Parhaimmillaan esineet loivat pysyvyydessään ja vuorovaikutuksellisuudessaan jopa pohjaa kestävien ihmissuhteiden luomiselle.<sup>351</sup>

Taidekäsityö edusti myös vuoropuhelua ihmisen ja ympäristön välillä.<sup>352</sup> Taidekäsityötä kuvattiinkin seuraavasti: "Käsityöläiset voivat ottaa töihinsä mukaan ympäröivän kulttuurin, kaiken potentiaalisen sen traditiossa ja tulevaisuudessa."<sup>353</sup> Yleensä ajateltiin, että olisi kasva-

tettava ymmärrystä käsityötä kohtaan, koska se oli niin tarpeellinen ja hyväatekevä voima nyky-yhteiskunnassa.<sup>354</sup>

#### 1.4.3 Vastakulttuuri

Taidekäsityö koettiin alakulttuuriksi tai vastakulttuuriseksi voimaksi yhteiskunnassa.<sup>355</sup>

Vastakulttuurin sisältöä kuvattiin seuraavasti: "Taidekäsityö on tulevaisuutta valmistelevaa toimintaa, vaihtoehtoja teknobyrokratiaa vastaan, mekanisoitunutta ja tapoihinsa kangistuvaa elämää vastaan."<sup>356</sup> Sisustusarkkitehti, puisten taidekäsityöesineiden valmistaja Markku Kosonen painotti luovien subjektien tärkeyttä entistä positiivisemmän suhteen luomisessa teknologisessa ajassamme.<sup>357</sup> Voimakkaasti ilmaistuna käsityö ei ainoastaan ollut tietoisesti valittu valmistustapa vaan vastenmielisyysoire reaktio koko teollista tuotantotapaa ja sen edustamaa yhteiskuntajärjestelmää ja arvomaailmaa vastaan.<sup>358</sup> Taidekäsityö kuvasti niin kutsuttujen "pehmeiden arvojen" nousua teknologian rinnalle.<sup>359</sup>

Taidekäsityö voitiin kokea teollisuuden vastavoimana. Se teki sellaista mitä teollisuus ei tehnyt tai ei voinut toteuttaa.<sup>360</sup> Teollisuuden palvelemisen vastustus suunnittelussa ilmeni esimerkiksi Bertel Gardbergin ajatuksista: "Teollisuutta varten ei kannata kouluttaa taiteilijoita, sillä se on uskoton tekijöilleen."<sup>361</sup> Taidekäsityön merkityksenä nähtiin kuitenkin myös teollisuuden kokeilukenttänä toimiminen.<sup>362</sup>

Vastakulttuuriseen ominaisuuteen liittyi kaupallisuuden ja siihen liittyvän kilpailun hyljeksintä taidekäsityöläisen toiminnassa ja tuotannossa.<sup>363</sup> Todettiin, että käsityönä syntyneiden taideesineiden ei tarvinnut kilpailla ilmaisuvoimassaan päivänkohtaisten tyylien kanssa.<sup>364</sup> Niitä eivät sitoneet kansainväliset muotivirtaukset.<sup>365</sup> Myöskään materiaalilla ei haluttu nähdä olevan taloudellista itseisarvoa.<sup>366</sup> Kaupallisuuteen liittyviin taloudellisiin arvoihin ja omistamiseen suhtautuminen kuvastui hyvin Kristiina Riskan lausunnosta hänen kuvatessaan suurikokoisia keramiikkatöitään. "Jos joku haluaa omistaa tällaisen työn hänen täytyy luultavasti poistaa sen tieltä jotain. Vaaditaan uhrauksia ja kykyä tasapainottaa omistamisen halua taidolla luopua."<sup>367</sup> Kaupallisuuden vastaisuutta edusti myös se itseilmaisun ja vapauden korostaminen, jossa ei haluttu nöyristellä kuluttajaa kaupallisen menestyksen saavuttamiseksi. Keraamikko Ritva



Tulonen kuvasi työskentelyään seuraavasti: "Tuotteet ovat jotain joka tuli minusta, ajattelematta pidätkö tai ostatko. Sinulle ne kuitenkin tein."<sup>368</sup>

Myös kulutusyhteiskunnalle tyypillisestä massatuotannon pakosta tai synnistä haluttiin päästä pois.<sup>369</sup> Keraamikko Maaria Wirkkala totesi, että käsityöläisen päämäärä ei ollut täyttää maailmaa esineillä, vaan rakentaa yksi ja sitten toinen, erilainen.<sup>370</sup> Taidekäsityön lähtökohta ei ollut esineiden määrällinen tuottaminen vaan niiden sisällöinen uusiutuminen.<sup>371</sup> Vapaus, joka syntyi siitä, ettei tarvinnut tehdä pitkiä sarjoja, innoitti uusiin keksintöihin. Kokeiluja ei kuitenkaan saanut kaupallistaa, koska ne saattoivat olla suurina sarjoina haitallisia.<sup>372</sup>

Taidekäsityöllä nähtiin olevan voimaa estää kulutus- ja teknologiayhteiskunnassa tapahtuvaa vieraantumista.<sup>373</sup> Taidekäsityö esitettiin rikastuttavana, kehittäväenä, vivahteita tuovana ja laadusta huolehtivana ympäristötekijänä.<sup>374</sup> Hyvästä korusta voi esimerkiksi saada esteettistä tyydytystä, se voi herättää ajatuksia ja olla siten monitasoinen.<sup>375</sup> Taidekäsityö tuotti näin inhimillisen lämpimän tekijän jokapäiväiseen elämään.<sup>376</sup> Se korosti ihmisläheistä ja tekijältä suoraan käyttäjälle välittyvän esineen välittämää informaatiota.<sup>377</sup>

Taidekäsityö voi osoittaa tietä omaehtoiseen ja enemmän ihmisen mittakaavan mukaan suunniteltuun todellisuuteen.<sup>378</sup> Käsityöllä voi näin nähdä olevan suuri vastuu yhteisön eduista.<sup>379</sup> Sosiaalinen palvelutehtävä korostuikin Bertel Gardbergilla siinä, että hän näki ihmisten tarpeiden tyydyttämisen taidekäsityöläisten työn päämääränä.<sup>380</sup> Erityisesti monet koruja valmistavat käsityöläiset pohtivat suhdettaan käyttäjään; korostettiin, että käyttäjän tuli tuntea koru omakseen.<sup>381</sup> Taidekäsityöläiset totesivatkin, että he eivät työskentele vain itselleen. Näyttely oli usein keino, jonka kautta oli pakotettu pysähtyä ja tuoda ajatuksensa selvästi esille, nähdä työnsä toisten silmin.<sup>382</sup> Myös esimerkiksi työ vieraan palveluksessa avasi silmät katselemaan maailmaa.<sup>383</sup>

Palvelutehtävän kohdalla nousi kuitenkin esiin taidekäsityön kentän moninaisuutta ja muutosta kuvaava ristiriita. 1980-luvun taidekäsityö oli myös vastakulttuurinen voima modernismin palvelukeskeisyyttä ja funktionalismin kapeaa tarkoituksenmukaisuutta vastaan, kuten kansainvälisessä postmodernimikeskustelussakin esitettiin. Jo vuonna vuonna 1984 kirjoitettiin

tästä kehityksestä: "Taidekäsityölläiset korostavat taiteessaan subjektiivisia ja ainutkertaisia kokemuksia, eivät sosiaalisesti laajaa tavoitettavuutta. Taiteilijan minäkuva on terveesti itsekeskeistynyt ylettömän sosiaalisuuden jälkeen."<sup>384</sup>

Keraamikko Johanna Rytkölen näyttelystä vuonna 1987 kirjoitettiin, että se kuvasti uuden keraamikkosukupolven vapautumista funktio-orientoituneen suunnittelun vaatimuksista.<sup>385</sup> Uusi taidekäsityö ei alistanut ornamenttia muodolle, ei karttanut työssään loistoa, turmeltuneisuutta, tarpeettomuutta tai epäfunktionaalisuutta. Taiteilijat esitettiin kaikkia puristisen tai ylisosiaalisen taidemaailman kiellettyjä arvoja ja makukäsityksiä tutkivina.<sup>386</sup> Samalla puhuttiin uusista sosiaalisista arvoista ja tunteille avoimen feminiinisuuden ohjaamien naistaiteilijoiden noususta.<sup>387</sup>

#### 1.4.4 Elämäntapa

Akateemikko Bertel Gardbergille taidekäsityölläisyys oli erityisesti elämäntapa.<sup>388</sup> Elämäntapana taidekäsityö ei siis ollut mitään sellaista toimintaa, jota tehdään yksinomaan palkan hankkimiseksi.<sup>389</sup> Omin käsin tekeminen merkitsi maailmankatsomusta, konkreettista ja käsiteltävää ympäristösuhdetta.<sup>390</sup> Siihen liittyivät omaehtoisuus, vapaus ja itsenäisyys.<sup>391</sup> Taidekäsityölläisen oikeutena pidettiin keksimistä, kokeilemista, onnistumista ja epäonnistumista.<sup>392</sup> Toisaalta työskentely saattoi vaatia myös omapäisyyttä ja sisua.<sup>393</sup>

Taidekäsityö käsitti kokonaisvaltaisen työskentelyn, koko prosessin toteuttamisen itse.<sup>394</sup> Bertel Gardberg kuvasi kokonaisvaltaisen työskentelyn tuotosta arvottavalta kannalta näin: "Lopullinen ratkaisu on täysipainoinen idean ja valmistustekniikan, muodon ja funktion synteesi."<sup>395</sup> Se oli taiteilijan vastuuta työstään alusta loppuun asti.<sup>396</sup> Työ oli kokonaisvaltaista myös niin, että työ ja vapaa-aika eivät eronneet toisistaan.<sup>397</sup>

Taidekäsityölläisen suhtautumiseen työhönsä liittyykin myös se, että siinä oli oleellista tuntea taidekäsityön tekemistä kohtaan iloa, intohimoa ja rakkautta.<sup>398</sup> Samoin korostui aidon sitoutumisen, rehellisyyden, vastuun, kriittisyyden ja työn kunnioittamisen arvostaminen.<sup>399</sup> Bertel Gardbergia kuvattiin siten, että hän on kaikissa töissään etsinyt parasta, oikeaa ratkaisua.<sup>400</sup> Monasti hän oli kiinnostunut vain siitä, mikä on vaikeaa.<sup>401</sup> Sisäisestä äänestä

taidekäsityöläinen ei voinut tinkiä: muodot löytyivät helittämättömän, rehellisen työn ja tiukkojen itsetutkiskelujen kautta.<sup>402</sup> Tuote syntyi siihen uhratusta ajasta, huolenpidosta ja rakkaudesta.<sup>403</sup>

Ulkoinen muoto oli jopa vähemmän tärkeää kuin sisäinen sanoma aidosta "Finnishness", kuten Kirsti Rantanen asian ilmaisi.<sup>404</sup> Aidosta ja puhtaasta ajattelusta kirjoitti myös Barbro Kulvik kuvatessaan Markku Kososen työskentelyä.<sup>405</sup> Puhdas taidekäsityö oli Bertel Gardbergille itselle tekemistä, jolloin automaattisesti pyrki parhaimpaansa.<sup>406</sup> Oli tehtävä parhaansa omien henkilökohtaisten edellytystensä puitteissa, uskollisena valitsemilleen päämäärille.<sup>407</sup>

Rehellisyyden yhteydessä puhuttiin myös tuotteiden olemassaolon oikeutuksesta. Clan-koruryhmä piti tavaran ainoana puolustuksena turhuuden virrassa sitä, että se oli hyvä: täytti paikkansa parhaalla mahdollisella tavalla.<sup>408</sup> Rehellisyys olikin myös kriittisyyttä. Clan-koruryhmällä työskentelyprosessissa karsittiin kaikki negatiiviset, tarpeettomat asiat, ja koru oli se, mikä jäi jäljelle.<sup>409</sup> Bertel Gardberg kuitenkin muistutti jälleen rehellisyyden nimissä, että yksinkertaisuutta ei pitänyt etsiä muiden arvojen kustannuksella.<sup>410</sup> Tällaisesta rehellisestä ja tinkimättömästä ajattelusta koettiin syntyvän taidekäsityön oikean laadun.

Aineistosta ilmenee, että taidekäsityössä nähtiin sekä itsensä ilmaisemisen ja toteuttamisen mahdollisuus että pakko.<sup>411</sup> Asiaa kuvattiin seuraavasti: "Työni on sisäisten ideoiden kommunikaatiota."<sup>412</sup> "Tahdon antaa väkevän panokseni."<sup>413</sup> Korumuotoilija Olli Tamminen esitti, että tekijän esteettisen tajunnan purkaminen oli taiteellisen työn perusedellytys.<sup>414</sup> Taidekäsityö koettiin siis luovana ilmaisuna, jonka tehtävä oli olla omaperäistä ja yksilöllistä.<sup>415</sup> Taiteilijaan kohdistuvana vaatimuksena tähän liittyi myös näkemyksellisyys.<sup>416</sup> Työn arvo voitiin kokea samana kuin suunnittelijan taito.<sup>417</sup> Jokaisella taidekäsityön tekijällä oli oma persoonansa ja työskentelytyylinsä, joka heijastui myös esineiden luonteeseen sekä niiden välittämään viestiin.<sup>418</sup> Tämän oman ilmaisuvoiman hiominen selkeäksi vaati aikaa ja rehellisyyttä itseään kohtaan.<sup>419</sup>

Omaperäisyyden ja näkemyksellisyyden ihannointiin liittyi kielteinen arvostus jäljentämiseen ja uutuuksien perässä juoksemiseen sekä suhteessa kaupalliseen tuotantoon että perinteiseen

käsityöhön.<sup>420</sup> Äärimmilleen vietyinä tämä tarkoitti myös sitä, että asiakkaiden antama näkökulma ei ollut tarpeellinen toiminnan lähtökohtana.<sup>421</sup> Taidekäsityöläinen nähtiinkin edelläkävijänä.<sup>422</sup> Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja Tapio Periäinen totesi: "Yksilöllisen muotoilun tehtävänä on tuoda esille se äärirajoilta, mikä vie kehitystä ja inhimillistä kultturia eteenpäin". Taidekäsityö voitiin samaistaa esimerkiksi perustutkimukseen.<sup>423</sup>

Omaperäisyydessä korostui uudistumisen vaatimus. Tie uudistumiseen voitiin nähdä esimerkiksi työprosessissa, joka aina tuotti uusia lähestymistapoja.<sup>424</sup> Samoin uusiutumiseen voi johdattaa myös käsin tapahtuva valmistus, jossa oli aikaa ajatella ja ajatuksen vaikutus siirtyy kohteeseen. Kun ajatukset muuttuivat, esineet muuttuvat. Taidekäsityössä muuttuvana tekijänä voitiin siis nähdä inhimillinen ajatus.<sup>425</sup> Muotoilija Satu Tamminen kirjoitti näyttelystä RAKU -elämäntapa vai keraaminen prosessi: "Teeasiat ovat muuttuneet uusia muotoja etsiviksi prosesseiksi. Jokaisen työn takana on pyrkimys ja vastaus."<sup>426</sup>

Uudistumiseen liittyvänä tärkeänä piirteenä oli kuitenkin perinteen hyväksikäyttö, jonka tuli tapahtua uudistavalla tavalla.<sup>427</sup> Tekstiilitaiteessa asia voitiin nähdä siten, että kankaiden vapaus oli tuonut eloon monet vanhat tekniikat.<sup>428</sup> Perinteiden vaalimiseen liittyi myös se, että uutta tekniikkaa voitiin esimerkiksi käyttää hyväksi vain, jos hallitsee perusmenetelmät.<sup>429</sup>

Tuntemattoman futurismin sijasta taidekäsityöläisen ilmaisullisena tehtävänä nähtiin ajan hengen ilmentäminen.<sup>430</sup> Taidekäsityössä kyse oli ajan kulttuurin löytämisestä sitä hallitsevasta ja ylläpitävästä materiasta.<sup>431</sup>

Uudistumisen merkittävänä tuottajana oli kokeilullisuus ja jatkuva uuden etsintä.<sup>432</sup> Kokeilut nähtiin oppimisen välineenä.<sup>433</sup> Voitiin puhua esimerkiksi siitä, miten tekijä estoitta kokeili uuden ilmaisun voimaa.<sup>434</sup> Voitiin kokeilla uusia tekniikoita ja materiaaliyhdistelmiä.<sup>435</sup> Tekniikan voitiin nähdä sisältävän runsaasti mahdollisuuksia uusien oivallusten ja ratkaisujen löytymiseen ja taidekäsityöläinen voi kutsua työtään materiaaleilla kokeilemiseksi.<sup>436</sup>

Materiaaleista puhuttaessa todettiin, että menneiden vuosien hiuksia halkovasta materiaalien oikeaoppisuuskeskustelusta oli voitu luopua ja siirtyä itse taidekäsityön ilmaisua pohtivaan keskusteluun, suorituksessa tarvittavaa ammattitaitoa unohtamatta.<sup>437</sup> Käsityöläiselle mikään

materiaali ei saanut olla vieras eikä este, vaan pikemminkin innoittaja uusiin ponnistuksiin.<sup>438</sup> Se ei ollut merkityksellistä, millä materiaalilla tai tekniikalla ajatuksia tulkittiin.<sup>439</sup> Materiaalin, tekniikan tai esineen käyttömahdollisuuksien laajentaminen oli yksi tärkeä toiminnan päämäärä.<sup>440</sup> Tekstiilitaiteilijat esimerkiksi etsivät uusia tapoja laajentaa metritavaran ja seinävaatteen käyttömahdollisuuksia.<sup>441</sup> Tekninen kokeilu, uudet kuidut ja materiaalit voivat "levittää kuitutaiteen ilmaisullista skaalaa".<sup>442</sup>

Perinteen uudella tavoin käyttämisen lisäksi puhuttiin 1980-luvulla myös pyrkimyksestä murtautua ulos traditiosta esimerkiksi tietyn esinetyypin, materiaalin tai tekniikan kohdalla. Taidekäsityöllä kuten taiteellakin uskottiin olevan oikeus olla välittämättä perinteisistä käsityksistä ja esinemääritelmistä.<sup>443</sup> Hopeaseppä, kuvanveistäjä Eila Minkkinen kertoi paperikoruistaan: "Olen murtautunut ulos traditionaalisesta korun käsitteestä."<sup>444</sup> Tradition vastaista tekemistä tradition sitovuuden takia kuvasi 1987 esimerkiksi Kristiina Riska näin: "Teokseni ovat suurikokoisia sillä ne eivät ole esineitä. Jos olisin tehnyt niistä pienikokoisia, niin niihin olisi suhtauduttu kuin esineisiin."<sup>445</sup> Traditiosta irtautumisessa tyyppillisesti käyttöesine muuttui taide-esineeksi. Sanottiin esimerkiksi, että esineet oli jalostettu taideteoksiksi.<sup>446</sup> Pohjolan tytär -näyttelystä vuodelta 1988 kerrottiin, että tekstiili oli selkeästi taideilmaisun väline. Kudonta voitiin nähdä salaisena taitona, joka muutti arkipäiväisen taiteeksi.<sup>447</sup> Samoin tuolit voivat lähentyä tyyliään veistoksia tai erityislaatuinen pintakäsittely voi muuttaa korut taiteeksi.<sup>448</sup>

Voimakkaimmillaan kokeilullisuus esitettiin rajojen murtamisena.<sup>449</sup> Tällöin puhuttiin muun muassa siitä, että päämääränä oli murtaa totuttuja asenteita.<sup>450</sup> Bertel Gardberg totesi: "Jotta voi luoda uutta ei mikään saa olla vierasta, on osattava yhdistellä, rajat on voitava murtaa."<sup>451</sup> TAIKO:n 1-vuotisjuhlanäyttelyn yhteydessä vuonna 1984 todettiin, että innokkuus murtaa rajat taiteiden välillä oli vahva, varsinkin nuorten taiteilijoiden töissä.<sup>452</sup> Taidekäsityössä nähtiin merkkejä multitaiteellisesta ilmaisutarpeesta, esimerkiksi tekstiilitaiteilija, joka halusi rikastuttaa taidettaan metallien ja muiden materiaalien avulla.<sup>453</sup>

### 1.4.5 Myyttisyys

Taidekäsityön ideologisesessa kuvauksessa oli myös hyvin paljon syntykertomuksellista, myyttistä aineista. Tämä kuvasti tuotteen ja muodon syntyä, joka ei ollut konkreettista käsityötuotteen valmistamista työpajassa, vaan jotain henkisten arvojen kautta kuin itsestään muotoutuvaa ja tämän myyttisen taustan kautta rajautuvaa syntymää. Tästä kertoi esimerkiksi se, että tuotteen syntyä verrattiin elämän syntyyn, tuote tai muoto syntyi materiaalinsa ohjaamana, tuote tai muoto kumpusi suoraan luonnosta, tuote syntyi kantamaan historiallista viestiä tai tuote syntyi ilmaisemaan tekijänsä sisäistä, menneisyyteen kytkettyä maailmaa. Taidekäsityössä materiaalien, tekniikoiden ja esineiden toiminta voitiin kokea elämän sisällön kuvaajina.<sup>454</sup> Esimerkiksi Markku Kosonen kuvaili puumyyttiä seuraavasti: "Aineena puu ei ole ikuista, mutta se elää kuoltuaankin. Tämän kaiken se tekee kauniisti. Puun kasvu on ihmiseen verrattavissa."<sup>455</sup> Samoin kudonnan ilmaisuvoima voitiin nähdä erityisesti materiaalissa, kun ihminen koki itselleen läheiset tunnut toisintoina kuitujen ja lankojen luonteessa. "Kudotussa pinnassa on elämän tuntu."<sup>456</sup>

Kun lasiesineissä oli sen materiaalin tuntu, josta ne oli tehty, ne olivat painavia ja edustivat pakoa arjesta. Tämä ilmaisi olennaista elämän ihmeelle, mystisiä аспектеja kasvun prosessista.<sup>457</sup> Saven poltossa onnistuminen taas oli onnellinen sattuma, jota voi verrata uuden elämän syntyyn. Palamisprosessin tuloksena tomusta syntyi keramiikkaa ja kiertokulku päättyi. Maailmanhistoriasta voitiin muistuttaa, miten ikuista elämää tavoittelevat ottivat hautaansa mukaan keraamisia veistoksia, joihin katoavat hetket oli ikiajoiksi vangittu.<sup>458</sup> Keramiikan myyttistä syntyä kuvasti myös puhe uunin hengestä, se että jokainen uuni toimi omalla persoonallisella tavallaan.<sup>459</sup>

Myyttisyyteen voidaan kytkeä myös käsitys materiaalin, tekniikan tai esineen oikean luonteen ymmärtämisestä ja uskollisuudesta niiden ominaislaadulle ja niiden sisältämien mahdollisuuksien oikeasta käytöstä.<sup>460</sup> Bertel Gardberg kuvaili tätä ilmiötä seuraavasti: "Jokaisella puulajilla on oma kauneutensa ja ennen sen työstämistä sinun tulee löytää sen syvin sielu."<sup>461</sup> Taidekäsityöläinen voi kertoa myös, että halusi töittensä olevan puhtaita ja tekniikalle luonteenomaisia.<sup>462</sup> Ritva Tulonen esimerkiksi pyrki kunnioittamaan saven sisäistä laatua.<sup>463</sup> Tässä materiaalin kunnioituksessa ei ollut aina kyse perinteisistä käsityön luonnonmateriaaliesta.<sup>464</sup>

Onnistunut estetiikka koettiin materiaalin, tekniikan tai esineen luonteen kunnioituksen, luonteesta tulleen vihjeen tuloksena syntyväksi. Sommittelu oli alisteinen näille, kokeilullisuus ja uudet ratkaisut syntyvät näiden alaisuudessa.<sup>465</sup> Muodon voitiin nähdä palvelevan ajatuksen ja materiaalin logiikkaa.<sup>466</sup> Esimerkiksi Markku Kosonen esitti, että puusta voi oppia jotain todellisuudesta ja sen muuttumisesta. Puu uusiutuvana luonnonvarana tarjosi kehittävän ja kasvattavan ajatuksen siitä, mitä muotoilu voi materiaalilta saada. Se eli inhimillisesti tajuttavan ajan, jonka seurauksena se vaati muotojensa jatkuvaa uudistumista.<sup>467</sup> Keraamikko Kati Tuominen taas totesi, että mikään aine ei voinut materiaalina olla 'rumaa'. Kyse on siitä miten materiaali oli järjestetty, millaisen muodon se oli saanut.<sup>468</sup> Tätä samaa ajattelua esitti tekstiili- ja pukunäyttelyn nimi "Materiaali tekee muodon".<sup>469</sup> Myös tekninen toteutus voitiin liittää tähän työskentelyä ohjaavaan taustaan. Kirsti Rantanen totesi: "Täytyy pelata näiden teknisten oivallusten kanssa tehden niistä niin tärkeän osan luovaa työtä."<sup>470</sup>

Myyttiseksi piirteeksi voitiin nähdä myös taidekäsityötuotteen synty: syntykertomuksessa tuote syntyi kuin itsestään. Kirsti Rantanen kuvaili työtään täydellisyyden tavoitteluksi. Se ei ollut mistään osa vaan itsestään ehjä ja valmis. Se, mikä syntyi itsestään, saattoi olla veistoksellista, mutta sitä ei voinut muovata niin kuin kiveä tai savea. Kilpikankaan muokkaamisprosessi osana luonnon kiertokulkua kuvasi hänen mielestään verkalleen valmistumista, loputonta valmistumista johonkin lopulliseen, väistämättömyyttä.<sup>471</sup> Itsestään syntymiseen liittyi myös Bertel Gardbergin viljelemä työkalumyytti. Työkaluja oli hänestä kiittäminen siitä, että työ onnistui esteettisessä mielessä. Esine syntyi käden ja työkalun liitosta. Työkalut olivat välittömässä suhteessa käteen ja taiteilijan mieleen. Siksi jokaisen käsityöläisen tuli osata valmistaa ne itse ja niitä tuli valmistaa aina lisää uusia ajatuksia ja tehtäviä varten. Hyvä työkalu sai esineen suorastaan kasvamaan kädestä.<sup>472</sup>

Yksinkertaisen kauneuden myytti tuli esiin vanhojen mestareiden kommentteissa, kuten Tapio Wirkkalan todetessa, että muotoilijan tuli pitää päämääränään olla harmoniassa materiaalinsa kanssa. Esteettisesti tämä kosketus ja keskustelu konkreettisen materiaalin kanssa tuotti yksinkertaisuutta.<sup>473</sup> Bertel Gardberg taas totesi, että muodon kustannuksella ei voi muotoilla. Hänestä hyvin muotoillun esineen ydin oli ennen kaikkea esteettinen. "Tasapainon ilmapiirissä

viihtyvä kauneus on esineen sydän. Esineen käytännöllisyys on sen esteettisen sydämen tukemana syntyvä tärkeä ominaisuus."<sup>474</sup> Esineen näennäinen yksinkertaisuus oli usein pitkän kehitysprosessin tulosta.<sup>475</sup>

Elämäntävassa esille tullut aitous liittyi materiaalin ja tekniikan ja esineen luonteen kunnioittamisen lisäksi myös luonnonmateriaalimystiikkaan.<sup>476</sup> Taidekäsityöläisen kiinnostus aitoon ja alkuperäiseen ilmeni esimerkiksi omien kudontamateriaalien valmistamisessa.<sup>477</sup> Luonto toimi inspiraation lähteenä Bertel Gardbergille, joka tunnusti olevansa luontoromantikko.<sup>478</sup> Samaa teemaa korostivat myös monet muut taidekäsityöläiset.<sup>479</sup>

Luontoteemaan liitettiin myös ajatus taidekäsityön ja yleensä käsityön ekologisuudesta.<sup>480</sup> Käsityö voitiin nähdä sinä askeleena taaksepäin, jota ekologit kaipasivat.<sup>481</sup> Raaka-aineena käytettiin tavallisesti luonnonmateriaaleja eikä tuotannosta koettu yleensä jäävän saastetta. Työn rytmi oli biologinen, joustava ja inhimillinen verrattuna teollisen vaihetyöntekijän mekaaniseen työntekoon. Taidekäsityötä tuotiin 1980-luvulla esille luonnon arvojen korostamisena, materiaalikeskeisyytenä, luonnonmukaisia ja luontevia muotoja etsivänä ja teknistä osaamista korostavana.<sup>482</sup> Luontoaiheisella tuotannolla taidekäsityöläinen esimerkiksi halusi puhua eläinten ja luonnon puolesta Hän viestitti myös suomalaisen luonnonperinnön omalaatuisuudesta.<sup>483</sup> Näin luonnonmateriaalit ja luontoaiheet liittyivät kiinteäksi osaksi perinteen ja suomalaisen identiteetin kunnioitusta.

Taidekäsityön yhteydessä voitiin puhua ekologisesta estetiikasta.<sup>484</sup> Tämän sisältöä voisi kuvastaa Bertel Gardbergin näkemys siitä, että veltoja, löysiä ja hajoavia muotoja ei kasvimaasta tapaa.<sup>485</sup> Olli Tamminen totesi: "Kasvi-, eläin- tai kivitunnassa muoto ei ole rakentunut muodon vuoksi. Taide on loogista ja johdonmukaista sen tekijälle, mutta aina se ei avaudu ulkopuoliselle. Muoto muodon vuoksi on helpompi hyväksyä ja omaksua."<sup>486</sup> Näin luontoteema liittyi yhtenä osana myös myyttiseen ainekseen korostaessaan luonnonmateriaalien, luontoaiheiden ja luonnonmuotojen elimellistä, aitoa ja oikeata yhteyttä siihen luontoon, joka oli ne synnyttänyt.



Taidekäsityön viestinnällisyys korostui yhä enemmän 1980-luvun aikana. Erityisesti perinneviestit toimivat myyttisenä aineksena. Suuret historialliset muutokset voitiin nähdä mielen ja käsien havahtumisen tuloksina.<sup>487</sup> Bertel Gardberg totesikin: "Parhaimmillaan käsityön pitäisi olla suhteessa vanhoihin tapoihin ja riitteihin. Antaa syvyyttä, viestin katoavasta maailmasta, joka pitää mielessä laadun ja karakterin säilyttämisen tärkeyden."<sup>488</sup> Tuotteet voivat sisältää kosketuksen muinaisesta magiikasta ja mystiikasta tai myyttisestä esihistoriasta.<sup>489</sup> Keraamikko Minni Lukanderin rituaalituotteissa kerrottiin tradition heräävän eloon.<sup>490</sup> Tekstiilitaiteilija Merja Winqvist kuvaili työnsä viesteiksi primitiivisistä käyttöesineistä.<sup>491</sup>

Ilmaisuun koettiin liittyvän monimerkityksisyys, viestinällisyys, symboliikka ja vaistonvaraisuus.<sup>492</sup> Voitiin puhua esimerkiksi moniassosiaatiotasoisesta aiheenkäsittelystä.<sup>493</sup> Syntykerromukseen verrattavasti työt nousivat omasta sisäisestä maailmasta ja kokija sitten koki ne oman taustansa kautta.<sup>494</sup> Vuorovaikutuksen Bertel Gardberg näki seuraavasti: "Jos esine on rakkaudella valmistettu, se puhuu rakkaudella myös sen tulevalle omistajalle."<sup>495</sup> Taidekäsityöläisten voitiin nähdä tiivistäneen ajassa liikkuvat ajatukset esteettiseen ja yli kielirajojen välittyvään muotoon.<sup>496</sup>

Materiaali toimi taidekäsityöläisellä viestinnän välineenä. Taidetekstiileissä materiaalin ja kudoksen rakenteet voivat puhua.<sup>497</sup> Koru oli taiteellisen ilmaisun väline, jossa materiaalit omalla luonteellaan toimivat vuoropuhelun innoittajina.<sup>498</sup> Materiaali vaikutti viestiin. Lasimaalausten kestävä materiaali vaati kuvattavalta asialtakin "kestävyyttä", jotakin totuutta.<sup>499</sup>

Esineet, kuten esimerkiksi tekstiilit kantoivat myös viestiä.<sup>500</sup> Uniikkikeramiikka ei esittänyt vain itseään vaan siitä välittyi sisältöjä ja merkityksiä, jotka taiteilija oli antanut.<sup>501</sup> Koruille toivottiin löytyvän uusia viestiarvoja.<sup>502</sup> Esineet muuttuivat jopa joksikin muuksi kuin konkreettisiksi esineiksi. Työt olivat kuin henkisten kuvien ansoja, saalistamisen välineitä.<sup>503</sup> Laatikkonäyttelyn esineet oli tehty muistojen säilyttämistä varten.<sup>504</sup> Isot saviastiat voivat sisällyttää itseensä elämän, muistot sekä tulevaisuuden unelmat.<sup>505</sup>

Työt kertoivat tekijän persoonallisista ajatuksista, olivat vieteinä tekijöiden itseilmauksia.<sup>506</sup> Ne olivat tekijän assosiaatioita ympäröivästä todellisuudesta.<sup>507</sup> Tekstiilitaiteilija Maija Lavonen

kertoi yrittävänsä ilmaista omia kokemuksiaan, sanoa mikä merkitsee.<sup>508</sup> Keraamikko Kati Tuominen selitti, että ei luonut teoksia vaan elettyjä hetkiä.<sup>509</sup>

Taidekäsityön taiteellisesta viestinnästä kertoo myös se, että sitä ei usein haluttu selittää mitenkään, vaan ilmaistiin runolla.<sup>510</sup> Kaj Kalin selvitti tätä piirrettä näin: "Materiaaleissa muoto objektivoi ilmauksen. Materiaalien runomitta on muoto-oppia. Sanat ovat monimerkityksisiä, viittaavat useisiin miellelyhtymiin. Eikö sama voisi päteä myös materiaaleihin. Teknologisessa maailmassa korkealuokkainen taidekäsityö on lyriikkaa."<sup>511</sup>

Käden ihmeitätekevää voimaa elämässä vaikuttajana kunnioitettiin kaiken kaikkiaan myyttisen syntykertomuksen lisäksi jopa pyhänä asiana. Käsityöläiselle kädet voivat olla yhä ihmisen perustyökalu ja samalla luontevin mittayksikkö mitata yhteistä maailmaa. Voitiin puhua omin käsin eletävästä elämästä. Pelkästään aivot eivät siis ajatelleet, vaan se kyky oli myös käsillä.<sup>512</sup> Ihmiselle oli annettu osaavat, ajattelevat ja näkevät kädet.<sup>513</sup> Muotoilija Martin Relander kuvasi käsityömäisen valmistuksen pyhää syntyä jopa ironissävyydesti: "Käsityöstä on tullut ihmisen ja materian välistä komtemplatiota. Käsityöllä ei enää tarkoiteta työtapaa, menetelmää tai keinoja, jolla esine valmistetaan, vaan nimenomaan sitä miten sitä ei ole valmistettu. Esineelle annetaan arvoa, koska kone ei ole sitä tehnyt, koska vain ihmisen kädet ovat siihen koskeneet. Neitseellinen hedelmöitys, synnitön raskaus ja pyhä lapsi, käsin tehty esine."<sup>514</sup>

Käsityöläisen ammattitaidon ja ilmaisuuden kehitys nähtiin yhteydessä ihmisen kehitykseen ja elämään.<sup>515</sup> Tekeminen koettiin oppimis- ja kasvamisprosessina: "Tehty työ on paras opettaja".<sup>516</sup> Markku Kosonen kuvasi tekemistä seuraavasti: "Omakohtainen tekeminen opettaa kokemuksen kautta taidon, jossa uuden asian synnyttäminen pohjautuu edelliseen tekemiseen. Tekemisen yhteydessä ehtii ajatella kohteena olevaa työtä ja sen liittymistä jokapäiväiseen elämään. Henkilökohtainen elämäntuntemus sulautuu näin valmistettavaan tuotteeseen. Rutiinien kautta syntyy tietoa, joka on kokemuksellista ja taidollista."<sup>517</sup> Bertel Gardbergin näkemys käden voimasta oli seuraavanlainen: "Toivomme on sydämen ja käsiemme välisessä yhteistyössä. Itsemme luominen tapahtuu mitä suurimmassa määrin tekemämme työn kautta. Luovasta energiasta me luomme ja muotoilemme kulttuuria. Työ antaa kulttuurille muodon."<sup>518</sup>

Tuotteeseen kohdistuneena samantapainen ajattelu oli näkyvissä Kaj Kalin sanoissa: "Ihminen on ainutkertainen päämäärä sinänsä ja käsityötuote on samoin"<sup>519</sup>

Käsityöhön liitettyä, henkistä kasvua korostavaa ajattelua ja sen pohjana olevaa filosofiaa on kuvattu vuonna 1986 Form Function Finland lehdessä, jossa semiootikko Henri Broms esitteli Goethen ajatuksia pohtiessaan käsityön ja taiteen välisiä suhteita. Goethe suositteli henkistä käsityötä korkeimmalla individualismin tasolla, synteisiä käsityön ja taiteen välillä. Goethe halusi oman taiteensa pohjaavan johonkin yleisesti hyväksytyyn perustaan. Hän näki siten tällaisen yleisesti hyväksytyyn perustan omaavan käsityön pyhänä viisautena. Se tarkoitti uuden viisauden muodon löytymistä.<sup>520</sup>

## 1.5 Taidekäsityön vuorovaikutteinen määrittäminen

### 1.5.1 Taidekäsityön määrittämisalue

Taidekäsityö määrittyy myös sen vuoropuhelun kautta, jota sillä on sitä ympäröiviin kenttiin: suhteessa niihin kenttiin, joihin se osaltaan kuuluu, sen haluttaisiin kuuluvan, tai joista sen haluttaisiin erottautuvan. Koska kyseessä näin on muita analyysin osuuksia laajempi kohde, tämän jakson aineistona on hyödynnetty edellä esitellyissä ammatillisissa määritelmässä käytetyn aineiston lisäksi yleistä taideteollisuus- ja käsiteollisuusammattillista aineistoa, näyttelyluetteloita sekä tarvittaessa myös muussa lehdistössä olleita taidekäsityöhön liittyviä kommentteja. Ympäröivien kenttien pää-äänenkannattajalehdet Taide ja Kotiteollisuus ovat olleet mukana tässä tarkastelussa. Samoin suomalaisessa keskustelussa esiin nousevan arkkitehtuurikentän Arkkitehti-lehti ja taiteiden välinen Synteesi-lehti. Aineisto on siis varsin moninainen ja pelkästään sen perusteella johtopäätösten tekeminen onkin vaarallista, koska vain jotkut teemat ovat nousseet julkiseen keskusteluun, ristiriitaiset kenties enemmän kuin yhteistyö. Suhteet ympäröiviin kenttiin täydentävät käytännön määrittämisenä muita näkökulmia hyväksytyyn taidekäsityön ilmiön muodostumisessa.

Tämä tarkastelu on syytä aloittaa sen alueen kokonaishahmotuksella, jossa taidekäsityön kenttä oli ammatillisessa vuorovaikutuksessa. Siitä kertovat taidekäsityöhön yhdistetyt yläkäsitteet,

jona voi pitää esimerkiksi kuvaamataiteiden käsitettä. Kuvaamataiteet voitiin määritellä taiteen alaksi, joka viivoja, värejä, muotoja ja rakenteita sekä niiden liikkeitä ja keskinäisiä suhteita käyttäen loi silmin havaittavia teoksia. Kuvaamataiteisiin luettiin kuvataide, rakennustaide, taideteollisuus käsittäen käsityön, käsiteollisuuden ja teollisen muotoilun, valokuvataide ja elokuvataide. Käsityön, käsi- ja pienteollisuuden, taideteollisuuden ja suunnittelun sekä kuvallisen viestinnän ja kuvataiteen ammattiteilla voitiin nähdä yhteinen historiallinen lähtökohta: ne pohjautuivat käsityöammattiteihin. Niiden tehtävät olivat vain voimakkaasti lisääntyneet ja eriytyneet. Alan ammattiteilla oli tärkeä merkitys kulttuuriperinteen säilymisen ja kehittämisen sekä kansallisen identiteetin kannalta.<sup>521</sup>

Esineellisen ympäristön suunnittelua koskevien käsitteiden osalta on 1980-luvulla käyty keskustelua alaa yhtenäistävistä yläkäsitteistä.<sup>522</sup> Esineellisen ympäristön suunnittelussa nähtiin yhteiseksi se, että kyse oli muodon tai hahmon antamisesta.<sup>523</sup> Laatu voitiin nähdä siinä perimmäisenä tekijänä ja tavoittelun kohteena.<sup>524</sup> Yhdistävinä tekijöinä koko alueelle voitiin pitää esimerkiksi toimivaa tuotetta, ympäristöä ja viestiä. Yritystoiminnassa se voi olla kilpailutekijä, mutta kyseessä oli myös taideteos.<sup>525</sup>

Yhteisestä alueesta kertoivat monet ajatukset, joita taidekäsityötä ja taideteollisuutta koskevassa kirjoittelussa esitettiin. Elävän vuorovaikutuksen merkitystä teollisen muodon, käsityön ja taiteen välillä korostettiin.<sup>526</sup> Samoin korostettiin vuorovaikutusta taidekäsityön, kuvataiteiden ja arkkitehtuurin välillä, jolloin eri alueet voivat tukea toisiaan tai vastakkaisina täydentää toisiaan synnyttäen kehityksen dynamiikan.<sup>527</sup> Taidekäsityöläisten kuvattiin muodostavan erään alakulttuurin, joka oli integroitunut kuvataiteen ja ympäristökulttuurin muihin ammattialueisiin.<sup>528</sup>

Yhdysvalloista Suomeen asettunut, myös taidekäsityötä tehnyt Howard Smith kertoi käytännön kokemuksistaan ja näkemyksestään yhteisen alueen olemassaolosta: "Haluaisin myös ihmisten näkevän minut taiteilijana, joka tekee työnsä hyvällä omallatunnolla, sillä minusta teollisen suunnittelun, taidekäsityön ja kuvataiteen välillä ei ole mitään ristiriitaa. Tiedän, että Suomessa pyritään lyömään ihmiseen tietty kapea-alainen leima, mutta mielestäni olisi aika keksiä

sellainen määritelmä, joka kattaisi kaikki nämä taiteen alueet. Tekijä on oikea sana, aivan riittävä. Tai käsityöntekijä."<sup>529</sup>

Itseensä ja ongelmiin käpertyminen voitiin nähdä vikana taidekäsityöläisissä. Laajemmalle näkemistä, yhteistyön merkityksen ymmärtämistä ja perinteeseen suuntautuvien ajallisten kytkentöjen merkitystä korostettiin.<sup>530</sup> Negatiivisessa sävyssä puhuttiin myös identiteettittömyyden ongelmasta. Keraamikko Maaria Wirkkala totesi 1980-luvun alussa, että käsityöläiset putosivat yleisessä keskustelussa jonnekin taiteen ja taideteollisuuden väliin, ei minnekään. Näin he muodostivat ryhmän, jonka ohi helposti katsottiin.<sup>531</sup>

Yhteisen alueen olemassaolosta kertoi esimerkiksi 1980-luvulla viljelty tila ja taide -teema.<sup>532</sup> Vuonna 1980 järjestettiin kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin ensimmäinen yhteinen Tila ja Taide -symposiumi, jonka järjestäjinä toimivat Suomen Arkkitehtiliitto, Ornamo, Forum Artis ja Suomen Taiteilijaseura. Symposiumin keskusteluissa tuotiin esiin, että visuaalisten taiteiden asema ja arvostus vaativat yhteistyötä, koska riittävän hyvää ympäristöä ei voitu saada aikaan käyttämättä muiden taiteenalojen ilmaisukeinoja. Yhteistyömahdollisuuksina esitettiin koulutusta, työpajatyöskentelyä eri taiteenalojen kesken, kriittikkokoulutuksen kehittämistä sekä yhteisnäyttelyjä.<sup>533</sup>

Rajojen tarkoituksellisia ylityksiä tapahtui 1980-luvun loppupuolella näyttelytoiminnassa, jossa eri tahot järjestivät eri taiteen alojen yhteisesiintymisiä. Näistä ensimmäinen oli vuonna 1987 järjestetty Valo ja Materiaali -näyttely. Siinä muotoilijat, taidekäsityöläiset ja kuvataiteilijat tutkivat, kuinka valoa voi käyttää esineen muodon tulkinnassa ja materiaalin ominaislaadun ilmaisemisessa.<sup>534</sup> Toinen merkittävä esimerkki oli Metaxis-näyttely Taideteollisuusmuseossa vuonna 1987, joka kuvataidekentän käytäntöä seuraten oli ensimmäinen nuorten muotoilijoiden yhteisnäyttely. Sen yhtenä tehtävänä oli kertoa taiteelliseen toimintaan vaikuttavista viitekehyksistä sekä taiteiden välisestä vilkkaasta vuoropuhelusta.<sup>535</sup> Vuoden 1988 Taidehallin Kosketus-näyttelyn tehtävänä oli kartoittaa samoja taiteen rajaseutuja kuin aiemmat näyttelyt ja etsiä näyttelymittaista vastausta siihen, olivatko taiteenalojen väliset raja-alueet ylikäymättömiä konventioita vai veteen piirrettyjä viivoja.<sup>536</sup>

Suomalaista taiteidenvälistä Synteesi-lehteä tarkastellessa voidaan todeta sen 1980-luku hyvin kirjallisuuspainotteiseksi. Se sisälsi kuitenkin keskustelua, joka liittyi myös taidekäsityön määrittämisiongelmaan, joskaan ei suoraan sitä käsitellen. Synteesissä oli kirjoituksia kuvataiteen objektin kriisistä, ympäristöestetiikasta hyväksyvänä tai arvostelevana, taiteen ja tekniikan suhteesta, institutionaalisesta taiteenteoriasta, taiteen määrittelystä ja sen tehtävistä, nykytaiteen puhumistavasta, taidosta, taiteesta ja tyylistä sekä arkiesineistä ja taideteoksista.<sup>537</sup>

### 1.5.2 Taidekäsityön suhde taideteollisuuteen ja muotoiluun

Taidekäsityön katsottiin yleisesti kuuluvan taideteollisuuden piiriin. Taideteollisuus esitettiin soveltavan taiteen muotona, joka voitiin ymmärtää niin laajaksi, että se kattoi kaiken tuote- ja lähiympäristön suunnittelun valmistustapaan katsomatta. Se sisälsi siis sekä yksittäisen käsityön että teollisen muotoilun.<sup>538</sup>

Historiallisesti taideteollisuuden kentässä toimivat suunnittelijat olivat koristetaiteilijoita vuonna 1911 perustetun Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon mukaan. Muotoilija Severi Parko kuvasi, että vuosien mittaan koristetaiteilijasta tuli kuitenkin aina vain häpeällisempi titteli. Vuonna 1966 Ornamon nimessä koristetaiteilija vaihdettiin uudissanaksi teollisuustaide.<sup>539</sup>

Taideteollisuus ei ollut yhtenäinen käsite, vaan se sisälsi osa-alueita. Erityisesti Teollisuustaitteen Liitto Ornamon edustajat korostivat kuitenkin taideteollisuus-käsitteen tarvetta. Taideteollisuus voitiin nähdä joko yhtenäisenä tai moninaisena, mutta joka tapauksessa sen nähtiin yhdistävän käyttökelpoisesti ornamolaiset alat ja ryhmät.<sup>540</sup> Taideteollisuutta eriteltiin usein sovelten sekä Ornamon että Taideteollisen korkeakoulun käytännön toiminnassa esiintyviä jakoja. Tällöin puhuttiin eri aloina tekstiilitaiteesta, muotitaiteesta eli vaatetussuunnittelusta, sisustustaiteesta, sisältäen myös huonekalusuunnittelun, keramiikkataiteesta, johon liitettiin usein lasitaide, metallitaiteesta, sisältäen hopea- ja kultaseppäalan ja taidetaonnan sekä teollisesta muotoilusta. Näistä keramiikka-, lasi-, metalli-, muoti- ja tekstiilitaiteen piiriin sisältyi sekä taidekäsityötä että teollista suunnittelua. 1980-luvulla ammatillinen järjestäytyminen toi kuvaan mukaan taidekäsityön ja graafisen suunnittelun erillisinä alueina. Ornamon ja Taideteollisen korkeakoulun vastuualueista poiketen myös perinteinen kansanomaisen käsityö

luettiin valtion taideteollisuustoimikunnan vastuualueeseen. Sitä pidettiin taideteollisuudelle tärkeänä, koska käsityö, silmän ja käden yhteys nähtiin luovan tekemisen perustana.<sup>541</sup>

Yllä esitellyt määritykset kertovat hyvin esineellisen ympäristön suunnittelun käsiteseakaannuksesta. Taideteollisuuden alanimikkeistössä on sekä kokoavia käsitteitä kuten taidekäsityö, käsityö tai teollinen muotoilu että esimerkiksi materiaalin, tekniikan tai esinetyypin mukaan tehtyjä jaotteluja. Keskenään vertailemattomissa olevia käsitteitä käytettiin usein keskenään verrannollisina. Sama sana voi esiintyä sekä yläkäsitteenä että alajaottelussa. Tyypillinen esimerkki oli se, että 1980-luvun kuluessa muotoilusta pyrittiin tekemään yhteistä yläkäsitettä taideteollisuuden tilalle. Samalla aiempi yläkäsite taideteollisuus otettiin käyttöön ilmaisemaan taideteollisuuskentän historian mukaan lähinnä lasi-, keramiikka- tai muuta vastaavaa teollisuutta, jonka tuotteissa oli selvä taiteellinen kytkentä.<sup>542</sup> Muotoilija Seppo Väkevä eritteli tätä suppeaa merkitystä vielä siten, että taideteollisuustuotteet liittyivät tavallisesti asumiseen tai sisustamiseen ja olivat teollisia, sarjavalmisteisia tai uniikkiesineitä, joiden ulkonäkö ja esteettiset arvot olivat erityisen keskeisiä. Tuotteet oli valmistettu tietylle taideteollisuudesta hyvin perillä olevalle ja sitä arvostavalle yleisölle.<sup>543</sup>

Aluetta on yritetty jaotella myös muilla tavoin tilanteen selkiyttämiseksi. Tuotantotapa ja määrä voivat olla määrittäviä tekijöitä: yksittäiset uniikkityöt, lyhyet sarjat, massatuotteet.<sup>544</sup> Taidekäsityössä tehdään käsityömenetelmin uniikkiteoksia ja pieniä sarjoja, taideteollisuudessa pääasiassa teollisesti lyhyitä sarjoja ja teollisessa muotoilussa kaikkea tätä kuitenkin keskittyen lyhyisiin sarjoihin sekä massatuotantoon. Tekotapaan perustuva jaottelu tuotteen lajin määrittäjänä voi kuitenkin olla ristiriitainen.<sup>545</sup> Monessa tapauksessa oli vaikeata luokitella tuotteita valmistusmenetelmien pohjalta. Suurteollisuudessa voi olla käsityövaltaista toimintaa ja kotiteollisuudessa voi olla automaattikone.<sup>546</sup> Käytännössä Suomessa oli lukuisia ammattilaisia, jotka suunnittelivat sekä uniikkia, pieniä sarjoja että suuria teollisia sarjoja.<sup>547</sup>

Asiaa voitiin lähestyä myös rakentavasti: ero teollisesti tuotetuissa tavaroissa ja käsityössä ei ollutkaan välttämättä käytetyn konetyön määrässä. Ratkaiseva ero oli siinä, että teollisuudessa esineen rakenne, materiaali ja muoto määräytyivät käytettävissä olevien koneiden ehdoilla, kun

taas käsityössä koneen tai käden käyttö perustui valintaan siitä kumman avulla tavoitettiin haluttu lopputulos. Ihminen siis hallitsi käsityössä konetta ja sitä esinettä, jota hän työsti.<sup>548</sup>

Muotoilu-käsitteen siirtäminen taideteollisuuden tilalle alan kokoavaksi yläkäsitteeksi oli ongelmallista, koska eri tahoilla ja henkilöillä on ollut erilaisia näkemyksiä sen käytöstä. Koko 80-luvun ajan pyrki Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja Tapio Periäinen kuitenkin tuomaan sitä käyttöön.<sup>549</sup> Periäinen jakoi ihmisen rakentamaa ympäristöä kulttuurimaisemaan, arkkitehtuuriin ja muotoiluun. Muotoilu sisälsi kaikki muut ihmisen suunnittelemat ja valmistamat elementit ympäristössämme, riippumatta niiden taiteellisesta tasosta tai arvosta. Periäinen totesi, ettei tällainen määritelmä selittänyt muotoilua esteettisenä ilmiönä eikä taiteen osuutta esineessä, mutta se kattoi koko materiaali-, esine- ja välinekulttuurin, yhdisti taidekäsitteeseen, taideteollisuuden ja teollisen muotoilun sekä vapautti käyttämästä määrittelyyn lähtökohtana epäanalyttisesti materiaaleja, suunnitteluprosesseja, valmistustapoja, funktioiden luetteloja tai koulutusmuotoja.<sup>550</sup>

Tämän taidekäsitteanalyysin aineistossa muotoilu-käsitettä käytettiin eri laajuisissa merkityksissä ympäristön suunnittelusta ja valmistuksesta puhuttaessa. Seppo Väkevä esitti myös, että sitä voisi käyttää laajassa merkityksessä kaikkea ihmisen tekemää keinotekoisista ympäristöä tarkasteltaessa. Hän totesi sen sopivan kuitenkin suppeammin suomalaisen muotoilun maailmaan, jossa lähestymistapa oli ollut pikemminkin tuote- ja esine- kuin prosessikeskeinen. Tässä määrittelyssä esiintyi käsite muotoilun maailma, joka oletettiin joksikin rajatuksi ilmiöksi ja ilmeisesti tarkoitti ammattimaista sekä ammatillisesti oikeutettua toimintaa, koska Väkevä samassa yhteydessä käytti myös muotoilu-käsitettä design-käsitteen korvaavana parempana vaihtoehtona.<sup>551</sup>

Muotoilijoiksi voitiin sanan laajimmassa merkityksessä kutsua myös arkkitehteja, kuvataiteilijoita, käsityöläisiä, insinöörejä jne. Rajoitetummassa merkityksessä muotoilija oli tietyn ammattikoulutuksen saanut ammattilainen, joka suunnitteli käyttö- tai koriste-esineitä joko uniikkiesineiksi tai teollisin menetelmin valmistettaviksi.<sup>552</sup> Usein muotoilu siis katsottiin taideteollisuus-yläkäsitteen vastineeksi. Sitä pidettiin visuaalisesti painottuneen suunnittelun yleisnimityksenä, joka käsitti tuotteet, viestinnän ja ympäristöt.<sup>553</sup>



Muotoilu poikkesi kuitenkin taidekäsityön osalta taideteollisuus-yläkäsitteestä. Taidekäsityön lukeutumisesta muotoilun alle oli erilaisia näkemyksiä. Taideteollisuuden käsitteitä selvittävässä koosteessa vuodelta 1992 taideteollisuus oli jaettu teollisuustaitteeseen eli muotoiluun ja taidekäsityöhön.<sup>554</sup> Oli siis olemassa teollista, tietokoneavusteista suuriakin ympäristökokonaisuuksia käsittelevää suunnittelua ja yksittäisten uniikkitaideosten omin käsin tekemistä.<sup>555</sup> Eriytyminen näkyi siinä, että teknologinen muotoilu tietokoneavusteisine sovellutuksineen oli varsin kaukana taidekäsityöläisyydestä.<sup>556</sup> Se, että ympäristön esineellisen suunnittelun alueella teollinen muotoilu nähtiin kaukaiseksi taidekäsityölle, johti siihen, että muotoilu-käsitettä oli vaikeata liittää juuri taidekäsityöhön.

Muotoilijalla kuvattiin olevan mahdollisuus toimia teollisuuden palveluksessa anonyyminä pysyttelevänä teollisena muotoilijana tai nimeltä mainittavana taideteollisena muotoilijana, taiteilijana. Muotoilija voi kuitenkin omaksua myös käsityöläisen tai taiteilijan roolin toimien kokonaan teollisen tuotantomekanismien ulkopuolella kuten taidekäsityöläiset, tai jopa voimakkaammin kuvataiteen maailmaan orientoituvana kuten tekstiilitaiteilijat, keraamikot ja lasिताiteilijat, metallitaiteilijat ja ainoastaan yksilöllisiä prototyyppisiä tekevät huonekalusuunnittelijat.<sup>557</sup> Tapio Periäinen erittelikin taidekäsityön määrittelyn ongelmallisuutta siten, että jos taidekäsityön kriteerinä pidettiin esteettisesti uutta luovaa ja korkeata tasoa, käsityövaltaisuutta ja teoksen käytännöllistä toimivuutta myös uniikit koneet, laitteet, laivat sekä käsintehty prototyyppit ja muotit tulivat sitä hyvin lähelle. Mikäli kriteerinä pidettiin samoja tekijöitä, mutta rajoituttiin taiteilijan oman käden jälkeeseen sekä poistettiin teoksen käytännöllisen toimivuuden vaatimus, oli kyseessä kuvataide.<sup>558</sup>

Taideteollisuuden ammatillista kenttää kokosi kuitenkin sama ideologinen pohja. Siihen kuului pyrkimys entistä kauniimpaan ympäristöön ja käyttökelpoisempiin esineisiin sekä pyrkimys teollisuuden ja taiteen hedelmälliseen yhteistyöhön.<sup>559</sup> Tämä ideologinen ja yhteiskunnallinen pohja omaksuttiin Seppo Väkevän mukaan alan oppilaitoksissa.<sup>560</sup> Suunnittelijakoulutuksen tavoitteeksi voitiin nähdä käsityön oppiminen perustana taiteilijan ja suunnittelijan työlle sekä eri alojen luovien pyrkimysten kokoaminen yhteen.<sup>561</sup>

Historiallisesta näkökulmasta on syytä tuoda esiin se ero, joka 40- ja 50-lukujen taideteollisuuden voittokulun tuotteilla oli 80-luvun taidekäsityöhön nähden. Tuo voittokulku perustui taideteollisuuteen ja siten taidekäsityön omaisen tuotannon osalta usein erilliseen suunnittelijan ja käsityöläistoteuttajan yhteistyöhön. 80-luvun taidekäsityö sai erilaisen ilmeen korostaessaan eriytymistä taiteilijan omaan tekemiseen. Erottautumista vanhemmasta taideteollisuudesta oli nähtävissä myös palvelun ajatuksen hyljeksinnässä ja aatteellisen makukasvatuksen jäämisessä vähitellen syrjempään.

Taideteollisuuden historiassa taidekäsityön ja teollisen suunnittelun eriytymiskehityksessä on ollut erilaisia, eri painopistettä tarkastelevia vaiheita. Yksi niistä on ollut 50-luvun designiin liittynyt vastakohta-asettelu eliittitaiteen ja käyttötavaran välillä.<sup>562</sup> Taidekäsityön asemaan taideteollisuuden kentässä vaikuttaneekin se anonymiteettiä ja elitisminvastaisuutta korostanut liike, joka 1960-luvulla nousi esiin. Tästä näkökulmasta taidekäsityö oli helppo tulkita turhaksi koristetaiteeksi. Taidekäsityön nousu ja ongelmat sen hyväksynnässä voivatkin olla osaksi peräisin taidekäsityön tekijöiden kitkasta sosiaalisesti tai teknologis-kaupallisesti suuntautuneen teollisen muotoilun kanssa. Seppo Väkevä totesikin että: "Taideteollisuuden kaksi ääripäätä ovat arvomaailmaltaan kertakaikkisen erilaiset, muodostavat vuorovaikutteisen kentän, jota kuitenkin yleisesti pyritään käsittelemään samana ilmiönä."<sup>563</sup>

Tästä ristivedosta on syytä ottaa muutama esimerkki. Viitatessaan Ornamon osa-alueiden keskinäisten intressien ristiriitoihin taikolainen Markku Kosonen totesikin piilevämpänä ongelmana olleen teollisuuteen orientoituneiden ja käsityöhön suuntautuneiden näkemysten väliset ristiriidat. Ammatillinen yhteisyys, joka koski eettistä ja esteettistä laatua, piti hänestä taidekäsityöläiset teollisuustaiteen liitossa. Muilta osin intressit olivat hänestä vastakkaistuneet: erilaiset valmistusmenetelmät, markkinointi, resurssit ja teollisen kulttuurin muotokielikasvatus erottivat teollisen suunnittelun taidekäsityöstä.<sup>564</sup>

Sisustusarkkitehti Antti Nurmesniemi piti taideteollisuus sanaa absurdina, koska esineiden tuottaminen tapahtui niin monella tasolla. Yhteisen nimen löytäminen jopa pelotti häntä. Hän tyytyykin vain toteamaan: "Tehtävämme on art of living -jalostaminen. High tech -maailmassa on tilaa myös iloisesti tanssivalle käsityön harlekiinille."<sup>565</sup> Maaria Wirkkala oli 1980-luvun

alussa kuitenkin kokenut suhtautumisen taidekäsityöhön toisin: "Keski-ikäinen teollinen muotoilija ja sisustusarkkitehti, mistä kulmakarvojen kohotus ja tosiymmärtäjän ote?"<sup>566</sup>

Taidekäsityön suhde teollisuuteen oli moninainen. Taidekäsityötä esitettiin tutkimuksen ja kokeilun välineenä, joka voi hyödyttää teollisuuden suuntautunutta tuotesuunnittelua. Taidekäsityön voitiin kuvata suuntautuvan laadulliseen valmistukseen ja teollisuuden enemmänkin määrälliseen. Taidekäsityöläisten piirissä katkeruutta herättikin se, että kuluttajat herkästi valitsivat hinnan ensisijaiseksi kriteeriksi ostopäätöksiä tehdessään ja siten ostivat massatuotteen.<sup>567</sup>

Taidekäsityö oli eriytymiskehityksessään joutunut jopa tilanteeseen, jossa sen ei enää todettu olevan taideteollisuuden muoto, koska tekijällä, joka oli valmistunut taidekäsityöläiseksi, ei enää ollut mitään mahdollisuutta työskennellä teollisuuden suunnittelijana. Hän joutui asemaan, jossa hän oli lähempänä kuvataiteen harjoittajia.<sup>568</sup> Taidekäsityöläisten ammattiympäryden nähtiin kuitenkin vahvistuneen ja selvittäneen suhteensa teollisuuteen ja muihin taiteenlajeihin. Taidekäsityöläisten kuvattiin välittävän olemisen tunteja eri tavalla kuin "modernismin perinteissä roikkuva institutionalisoitunut muotoilumaailma". Antti Nurmesmieni esitti suhteet pehmeämmin niin, että design sisälsi vielä niitä taiteen ideaaleja, jotka auttoivat ihmistä kestäämään, mutta puhtaan teollisen muotoilun edustajat eivät niitä yleensä enää hyväksyneet toimintansa tavoitteeksi.<sup>569</sup>

Kriittisesti tähän muotoilumaailmaan suhtautuvan sisustusarkkitehtiopiskelijan Martin Relanderin näkemyksen mukaan käsin tehty esine voitiin kokea teollistuneessa hyvinvointivaltiossa merkinä tai viestinä vastenmielisyysoireista koko teollista tuotantotapaa ja arvomaailmaa vastaan. Käsiyöllä ei enää tarkoitettu työtapaa, menetelmää tai keinoja, jolla esine valmistettiin, vaan että sitä ei ollut valmistettu koneellisesti vaan käsin. Käsin tehdyn esineen kaikkein arvokkain ominaisuus oli valmistajan intiimi suhde työstettävään kappaleeseen ja sen tulevaan käyttäjään. Hänen ei tarvinnut alistaa ajatustaan lopputuloksen kannalta toisarvoisten vaikuttimien alaiseksi. Tärkeintä oli, kuinka hyvin aineellinen kappale palveli ihmisen henkisiä ja ruumiillisia tarpeita kaikissa prosessin eri vaiheissa: suunniteltaessa, valmistettaessa ja

käytettäessä.<sup>570</sup> Tässä 1980-luvun lopun kirjoituksessa ei kuitenkaan kuvastu se palvelun aseman heikkeneminen, joka aatteellisessa analyysissä nousi esiin.

Martin Relander näki että, taideteollisuus vastasi taloudellisten ja materialististen arvojen kansainvälistyvässä maailmassa yksilön kokemaan yksilöllisyyden menettämisen uhkaan korottaen individualismin korkeaan arvoon niillä luovan ilmaisun alueilla, jossa se oli mahdollista kuten vapaassa taiteessa. Se kapinoi siellä, missä yksilöllisyys oli menetetty, kuten taideteollisuudessa, jolloin mielenkiintoa ei osoitettu koneellisen valmistustavan sille asettamille vaatimuksille. Yksilöllisyyden korostaminen karkeimmassa ja epäinhimillisessä muodossaan oli egoismia, mutta sen oli mahdollista johtaa kehitystä kohti sellaisia ihmisyhteisön toimintaehtoja, jotka vastasivat humanismin ihanteita.<sup>571</sup>

Merkitapauksena teollisen tuotesuunnittelun ja taidekäsityön välisessä linjanvedossa voidaan pitää Jaakko Ihamuotilan Ornamon juhlassa ehdottamaa taide-sanan poistamista taideteollisuus-sanasta.<sup>572</sup> Tämä ehdotus herätti kesällä 1986 keskustelua sekä asian puolesta että sitä vastaan. Taideteollisuusmuseon museolehtori Kaj Kalin esitti ajatuksia muun muassa siitä, onko koko käsitettä siinä tapauksessa enää lainkaan olemassa. Jos taide-sana pudotettaisiin pois, teollisuus-sana ei yksin kelpaisi, ja silloin siirryttäisiin muotoilu-käsitteeseen. Kalin näki kuitenkin taiteen laaja-alaisuudessa koko suomalaisen taideteollisuuden moni-ilmeisen voiman. Hän kysyikin: "Entä miten abstrakti sanauudistus vaikuttaisi taidekäsityöläisten asemaan? Siirtäisivätkö he esim. Taiteilijaseuran lehtolapsiksi?" Hänestä taide -sanin poisto olisi vaikeuttanut entisestään omaehtoisesti työskentelevien taideteollisuusalan ihmisten luovaa toimintaa. Samalla innovatiivinen käsityö lakkaisi olemasta teollisuuden mielikuviutus.<sup>573</sup>

Muotoilun olosuhteisiin positiivisesti vaikuttavana tekijänä on Suomessa pidetty käsityön ja käsityömäisen työskentelyn läheistä suhdetta teolliseen muotoiluun.<sup>574</sup> Tähän liittyvää näkemystä edustaa taidekäsityöläinen Bertel Gardbegin käsitys siitä, että tuotesuunnittelijan pitäisi pystyä tuottamaan ensin itse yksittäiskappaleina tuotteet, joita hän suunnitteli.<sup>575</sup> Lasimuotoilija Markku Salon mielestä taiteilijaminä kulki käsi kädessä teollisen suunnittelijan kanssa ja ne tukivat toinen toistaan. Erona oli se, että vapaa taiteilija työskenteli itselleen, kun taas teollisen suunnittelijan täytyi ottaa muut huomioon.<sup>576</sup> Tapio Periäinen ei nähnyt taidekä-

sityön ja teollisen muotoilun välillä ristiriitaa, koska monet parhaista muotoilijoista tekivät kumpaakin, jolloin uniikkien töiden vapaudesta saatu kokemus voi inhimillistää sidottua massatuotantoa.<sup>577</sup> Käytännön esimerkkeinä 1980-luvulta on kuitenkin vain muutama perinteinen yritys, kuten Arabian keramiikkatehdas taideosastoineen ja Iittala-Nuutajärven lasitehtaat uniikkilasituotantoineen.

Yhdistävinä tekijöinä Suomen taideteollisuudessa olivat instituutioiden lisäksi ammatille tyypillinen toimintamuoto: näyttelyt, jotka usein järjestettiin taideteollisuuden yhteisnäyttelyinä. Tähän tapaan liittyen Markku Kosonen totesi, että suuret suomalaiset muotoilunäyttelyt olivat taidekäsityönäyttelyitä, koska ne haluttiin pitää kulttuurinimikeen alla ja taidekäsityöläisten työt olivat osa tulevaisuuden suomalaisuuden etsimisessä. Taidekäsityötä siis tarvittiin Finnish Designin luomiseen. Taidekäsityö ei Markku Kososen mukaan itse juuri hyötynyt siitä, että se kytkettiin markkinoinnin keinoksi, vaan Suomi ja teollisuus hyötyivät siitä.<sup>578</sup>

Taidekäsityön ja teollisen suunnittelun yhteistyön merkityksestä ja mahdollisuuksista aineistossa kirjoitettiin paljon, mutta käytännöstä oli vain vähän esimerkkejä. Kaj Kalin kirjoitti hieman skeptisesti TAIKO:n näyttelyn yhteydessä vuonna 1986, että käsityöllä vakuutettiin jatkuvasti olevan merkitystä teollisen tuotesuunnittelun kiinteänä osana, inspiraationlähteenä. Hän piti tämänkaltaista puhetta onttona, koska kulutusideologian hallitsemassa maailmassa käsityöläisten toimeentulomahdollisuudet olivat sangen rajalliset ja heillä ei ollut tukenaan mainonnan ja kaupan markkinamekanismeja.<sup>579</sup>

Jo vuonna 1967 kirjoitti taideteollisuuden vaikuttajahahmo Kaj Franck kuitenkin kriittisesti käsityöläisen suhteesta uusien tuotteiden suunnitteluun. Käsityöläisestä tuli hänestä erilaisten raaka-aineiden asiantuntija. Materiaalilla oli pyrkimys eristää ja säilyttää käsityö. Tästä syntyi omien pienten reviirien hoitamisen tilanne, jota suunnittelijankin koulutus seurasi eristetyissä erikoisosastoissa. Kun aitojen materiaalien tuntemusta ja klassisia tekniikkoja vaalittiin pieteetillä, samalla myös laiminlyötiin uusia materiaaleja.<sup>580</sup> 1980-luvun uusi taidekäsityö oli irtautumasta tästä sidoksesta materiaalien rajoja rikkovalla ja kokeilevalla otteellaan. Se oli siis kuitenkin sopusoinnussa sen teollisen tuotannon tosiseikan kanssa, että teollisuus käytti materiaaleja ilman perinteen rajoitteita. Täten uudella taidekäsityöllä oli mahdollisuus, joskaan

sen ei ollut välttämätöntä, toimia teollisuuden kokeilukenttänä. Kaupallisuuden vastaisuus voi ideologisesti estää yhteistyön kokonaan.

Martin Relander näki 1980-luvun lopussa sekä taidekäsityön että teollisen tuotesuunnittelun olevan harharetkillä. Taidekäsityö oli muuttunut välttämättömyydestä valinnaiseksi vaihtoehdoksi, haaveiluksi menneestä, ja sen merkitys oli käynyt hämäräksi. Teollisuus ei päässyt yli massatuotannon perinteestä ja siitä, että se ei tuntenut kuluttajan yksilöllisiä tarpeita. Suunnittelijan täytyi soveltaa korkeat aatteensa koneille valmistettaviksi eikä ihmisille käytettäväksi. Relanderista oli ymmärrettävää, että eri valmistustavat olivat eronneet omaksi itsenäiseksi systeemeikseen, joiden välillä oli vain vähän keskinäistä vuorovaikutusta, vaikka kumpikaan ei tullut toimeen ilman virikkeitä toisiltaan. Oikea tapa suhteuttaa tekeminen aatteeseen olisi hänestä ollut kysyä, mitä tavoitelluista laadullisista ominaisuuksista eri tuotantotavoilla saavutettiin. Etsittäessä taideteollisuuden tuotantotavan tulevaisuutta hän ei nähnyt muuta vaihtoehtoa kuin valmistuksen jakamisen pienempiin, herkemmin reagoiviin yksikköihin, joissa ei toteutettu keskivertokuluttajan kaltaisen mielikuvitusolennon tarpeita vaan sen pienryhmän todellisia tarpeita, jota palveltiin.<sup>581</sup>

### 1.5.3 Taidekäsityön suhde kuvataiteeseen.

Uuden taidekäsityön tavoitteissa esiintyi kokeellisuus ja rajojen murtaminen sekä käyttöesineen luonteen muuttaminen taide-esineeksi. Näiden piirteiden yhteydessä puhuttiin kuvataiteiden vaikutuksesta tai kytkennästä.<sup>582</sup> Painopisteen siirtyminen taiteelliseen sisältöön, yhteydet muihin taiteenlajeihin ja taiteellisen koulutuksen merkitys koettiin taidekäsityön kentän piirissä hyvinä asioina. Käsityömäinen valmistustapa ei sinänsä ollut itseisarvo, jonka varaan taidekäsityön tulevaisuutta olisi voitu rakentaa.<sup>583</sup> Taideteollisuuden kentässä voitiin nähdä 70-luvun arvovallankumouksen jälkeen vahvistuvaa, viralliselta taholta huomaamatta jäänyttä kehitystä, joka oli synnyttänyt taideteollisuuden monipuolisia mahdollisuuksia hyväkseen käyttävän uudenlaisen kuvataiteen käytännön. Se oli uudella tavalla sisältökeskeistä, käsitteellistä ja materiaalilähtöistä "sovellettua kuvataidetta" ja syntyi käytännössä varsin nuoren taiteilijaryhmän nimissä. Toivorikkaasti todettiin, että ellei heitä virallisen taideteollisen muotoilun piirissä toivotettu tervetulleeksi, sen teki varmasti aktiivinen kuvataidemaailma.<sup>584</sup>

Vuonna 1986 pidettyä TAIKO:n Suomi haaveilee-näyttelyä leimasi kuvataiteeseen suuntautuminen: "Raja-aitojen hämärtyminen maalauksen, kuvanveiston ja grafiikan välillä on nähty myös taidekäsityön ja taideteollisuuden alueilla. Taidekäsityö on lähentynyt kuvataiteita, funktionaaliset käsitykset ovat salattuja tai jätetään vanhemman polven käsiin." Taidekäsityöläisen kerrottiin kokeilevan visuaalisen taiteilijan keinoin. Hän laajensi kuvanveistäjän tapaa työskennellä, pakotti materiaalin noudattamaan uusia lakeja ja väritti työnsä samoin kuin taidemaalari. Hänen töilleen voi olla tyypillistä surrealismi, minimalismi, arte povera, värimaalaus, naivismi ja realismi. Taidekäsityöläisen työt olivat veistoksia, installaatioita, maalauksia, niillä oli uusia dimensioita, ne kantoivat uutta sanomaa, mutta niiden materiaali kuitenkin paljasti ne.<sup>585</sup>

Tästä taiteellistumiskehityksestä seurasi, että voitiin kirjoittaa olevan vaikeaa vetää rajaa puhtaan ja sovelletun taiteen välille.<sup>586</sup> Keraamikko Maaria Wirkkala kertoi oman työskentelynsä tilanteesta vuonna 1983, että se oli tullut taideteollisuuden ja kuvataiteiden linjalla jonnekin välille.<sup>587</sup> Muotoilija Olli Tamminen kuvasi samoin tilannettaan vuonna 1983: "En ole korusuunnittelija samalla tavoin kuin hopea tai kultasepät. Minulle korut ovat kokeellinen kenttä, mahdollisuus kokeilla muotoja ja rakenteita, jotka pohjautuvat materiaalin ominaisuuksille, samaa kuin veistokseni ovat suuremmissa mittakaavassa."<sup>588</sup>

Ilmaisutavoista paperitaide on hyvä esimerkki rajojen ylityksestä uuden materiaalin tullessa käyttöön ja ravistaessa vanhoja materiaalien pohjalta rakennettuja rajoja. Paperitaide tuli sekä tekstiilitaiteilijoiden että kuvataiteilijoiden yhteiseksi areenaksi. Myös koruntekijöistä löytyi paperin käyttäjiä. Perinteiset ammattikuntajaot murenivat tällä tavoin.

Taidekäsityön kentällä suhde taiteellistumiseen koettiin eri ilmaisutavoissa eri tavoin. Keramiikan tekijät totesivat suomalaisen keraamisen veistosperinteen lyhyeksi, joten savellamuotoajia ei helposti kelpuutettu kuvanveistäjien joukkoon. Outi Leinonen totesi, että keraamista veistotaidetta tunnettiin huonosti ja siihen suhtauduttiin ennakkoluuloisesti, vaikka materiaalisidonnaiseen ja tiukkaan ammattikunta-ajatteluun pohjautuva taidekäsitys oli aikoja sitten heitetty yli laidan.<sup>589</sup> Ritva Tulonen näki keramiikkataiteessa raja-alueelle sijoittumisen ongelmat: "Miksi teemme työtämme? Mitä oikein olemme? Taiteilijoita, kuvanveistäjiä emme ole. Käsittelemehän väärää materiaalia. Muotoilijoitakaan emme ole, eihän töillämme lähes-

kään aina ole funktionaalista lähtökohtaa. Usein tosin annetaan ymmärtää, että kyllä oikean taidekäsityöläisen töillä on selkeä käyttöarvo. Täytyykö pystyttää akateemisia raja-aitoja? Mitä pyhää suojellaan? Onko tarkoitus rajata jokin tekemisen alue ulos?"<sup>590</sup>

Metallitaiteen osalta kiinnostava esimerkki oli Eila Minkkinen, hopeaseppä ja kuvanveistäjä. Hänen todettiin olevan sekä taidekäsityöläinen että kuvataiteilija, vaikka Suomessa ei ollut tavallista että taiteilija kuului jäsenenä sekä kuvataiteen että taideteollisuuden ammattijärjestykseen. Tähän yhdistelmään kuului positiivisesti arvioiden se, että hän hallitsi materiaalinsa ja tekniikkansa niin kuin perusteellisesti harjaantunut käsityöläinen, mutta hän hallitsi myös sanottavansa.<sup>591</sup>

Erik Kruuskopf ihmetteli 1980-luvun lopussa sen menettelyn oikeutusta, että taidetekstiili luettiin taideteollisuuden alle. Hän näki ryijyllä ja sen perinteellä puhtaana käyttöesineenä olevan osuutensa tähän, koska se oli tuote, joka Suomessa valtasi kuvakudosten osan. Ryijyt säilyttivät uutenakin kukoistuskautenaan taideteollisen leimansa esimerkiksi siinä, että ne olivat usein muiden kuin suunnittelijan itsensä kutomia ja niitä saatettiin valmistaa monina kappaleina.<sup>592</sup>

Tekstiilitaiteen vapautumista kuvataiteen ja vapaamman ilmaisuuden suuntaan 70-luvulta 1980-luvun alkuun tutkinut Tiina Veräjänkorva olisi irroittanut jo modernin tekstiilitaiteen taideteollisuuden alaisuudesta. Pyrkimys taiteelliseen itseilmaisuun tekstiilimateriaalien keinoin johti hänen mielestään 80-luvun alussa korkeatasoiseen taiteelliseen ilmaisuun. Töille oli ominaista irtautuminen kudottujen tekstiilien perinteisistä rajoituksista kohti vapaamuotoista taidetekstiiliä ilman käyttöfunktioita. Modernin taidetekstiilin kuvataiteeksi hyväksyntää tukeva seikka oli taidetekstiilin rinnastaminen kuvataiteisiin julkista tilaa rakennettaessa.<sup>593</sup> Tekstiilitaiteesta voitiinkin 1990-luvun alussa kirjoittaa, että taideteollisuuden aloista se oli saavuttanut suurten julkisiin tiloihin sijoitettujen tekstiiliteosten ansiosta eniten kuvataiteisiin verrattavan aseman.<sup>594</sup>

Tekstiiliteoksista puhuttiin jo 80-luvulla taideteoksina.<sup>595</sup> Ne olivat usein kuvataiteen tapaan veistoksia, tilateoksia ja installaatioita. Tekstiilitaiteen tunnetuksi tekeminen osana kuvataidetta oli alueen merkittävälle puolestapuhujalle Kirsti Rantaselle itsestäänselvyys.<sup>596</sup> Taidetekstiili



koettiin kuvataiteeksi, mutta sen omilla keinoilla ja materiaaleilla toteuttaminen oli tekijöille olennaista ja se erotti tekstiilitaiteen muusta kuvataiteesta.<sup>597</sup>

Taidetekstiilin asemasta kuvataiteena löytyi eniten kirjattua keskustelua *Muoto ja Form Function Finland* -lehdissä. Viisi suomalaista tekstiilitaiteilijaa -näyttely vuonna 1983 herätti pohdiskelua taiteiden välisistä raja-aidoista eli kysymyksestä, olivatko veistokselliset tekstiilit veistoksia vai tekstiilejä vaiko jotain muuta?<sup>598</sup> Nuoresta, kaupungissa kasvaneesta tekstiilitaiteilijapolvesta todettiin sen liikkuvan vapautuneesti kuvataiteen kentässä. Heille oli vain yhteinen, kaikille mahdollisuuksille avoin taide.<sup>599</sup> Kuten niin monien taidekäsityön alueiden edustajien, todettiin tekstiilitaiteilijoiden työskentelevän ei kenekään maalla, mutta se ei tuntunut haittaavan heitä.<sup>600</sup> Yhä kuitenkin epäiltiin tekstiilin mahdollisuuksia täysivaltaisena taidemuotona ainakin monien kuvataiteilijoiden piirissä. Tekstiilitaiteen kannalta nähtynä tuntui siltä, että raja haluttiin pitää terävänä ja selkeänä niin koulutuksessa, ammattiorganisaatioissa kuin näyttelytoiminnassakin.<sup>601</sup>

Koska tekstiilitaide oli naisvaltainen alue, nousi keskusteluissa esiin myös naisten alueeksi katsotun tekemisen arvostus. Kysyttiin esimerkiksi sitä, voiko naisvaltaisuus olla syy siihen, että tekstiilitaiteella ei ollut sitä arvonantoa Suomessa, jonka se ansaitsi.<sup>602</sup> Tai voitiin ihmetellä kuka sääti, että ompelukoneen avulla koottu tekstiili oli pelkkä käsityö, ei taidetta?<sup>603</sup> Kaiken kaikkiaan todettiin käsityöläisten työtapoihin liittyvän vielä paljon vaatimattomuutta ja toivottiin ammatti-ihmisten ryhdistäytyvän entistä rohkeammiksi sekä ylpeämmiksi työtaidoistaan kuten muut kuvataiteilijat. Tässä asennoitumisessa pidettiin ongelmana juuri tekstiilitaiteen naisvaltaisuutta.<sup>604</sup> Naisvaltaisuuden merkitystä tuotiin esiin yleisemminkin taidekäsityön arvonnousun estäjänä. Mutta se voitiin esittää myös vain osatekijänä kuten *Artisaanin* 10-vuotisjuhlanäyttelyn yhteydessä, jolloin todettiin, että pelkästään naisten suuri osuus ei selittänyt sitä, miksi taidekäsityö yhä poti kunnioituksen ja palkkioiden pulaa, jotka se muiden taiteen alueiden tavoin ansaitsi.<sup>605</sup>

Taidekäsityön taiteellistumiskehityksestä aiheutunutta yleistä keskustelua kuvastavat *TAIKO:n* *Suomi Haaveilee* -näyttelystä vuonna 1986 esitetyt eri päivälehtien kommentit. Näyttelyllä todettiin haluttavan osoittaa, miten käsityö voi välittää todellisia taiteellisia elämyksiä

ttelyssä  
 käsityön  
 tason

aista  
 nevät  
 uloksena  
 ri linja,

syttiin,  
 utta  
 livat vain  
 lähinnä  
 ekästä

leinen  
 luokkaan  
 . Hän  
 ia fyysisi-  
 vat  
 nteinä.<sup>608</sup>  
 i ja osa  
 merkiksi

stelun  
 nmärtänyt

kuvataiteen ja taideteollisuuden eroa. Toisaalta hän kuitenkin myönsi kantaneensa pahaa omaatuntoa siitä, että teki työnsä välittämättä tuotteiden käytännöllisestä tehtävästä.<sup>610</sup> Taideteollisuutta kutsuttiin perinteisesti hyötytaiteeksi. Eroa vapaaseen taiteeseen voi kuvata esimerkiksi siten, että vapaa taide ei saanut palvella hyötynäkökohtia vaan sen tuli täyttää vain esteettistä tehtäväänsä: ilmaista itseään värin ja muodon avulla.<sup>611</sup>

Kaj Franck kiteytti taiteen ja taideteollisuuden vielä 1980-luvulla vaikuttaneen eron vuoden 1967 kirjoituksessaan aineesta ja aineettomuudesta: "Taiteilija ottaa materiaalista kaiken irti. Taiteessa voimme hyväksyä liioittelun. Muotoilija sitävastoin taltuttaa sen siksi, että hän ennen kaikkea ottaa huomioon käyttöesineen alkuperäisen palvelevan luonteen."<sup>612</sup> Taidekäsityön kuvataiteen suuntaan pyrkimisessä olivat materiaalin ja taidon kunnioittaminen perustavanlaatuisia vastuksia. Koulutustaustansa perusteella taideteollisuuden piirissä toimiva taiteilija saattoi kiinnittää enemmän huomiota teoksen tekniseen toteuttamiseen, kun taas kuvataiteilijakoulutuksen saanut taiteilija ajatteli ennen kaikkea sisältöä.<sup>613</sup> Erik Kruskopf esitti kuitenkin, että oli taiteen määrittelykysymys, mitä sen piirissä haluttiin arvioida. Yksittäisellä käyttöesineellä voi ilmaisuvoiman sijaan olla funktionaalista kauneutta ja abstraktia kauneutta. Kuvataideteos perustui pääasiassa kuvan ilmaisuvoimaan. Sen abstrakti kauneusarvo voi kuitenkin nostaa sen ilmaisua ja oli siksi tärkeä ainesosa. Mitään käyttöarvoa kuvataiteella ei sen sijaan tarvinnut olla. Taistelu kuvataiteilijoiden ja muotoilijoiden välillä tapahtui siis abstraktin kauneuden taistelukentällä. Kuitenkin käyttöesineet voivat saada uusia laatuja, joilla ei ollut tekemistä vain tuotteen käytännöllisen kauneuden kanssa. Ne voivat saada ilmaisuvoimaa, jota voidaan kuvata taiteelliseksi sanomaksi. Näin tuli myös käyttöesineestä tietyissä tilanteissa, tietyin edellytyksin taidetta, joten oli vaikea löytää syytä ensisijassa alentaa tätä kategoriaa alempaan kastiin.<sup>614</sup>

Form Function Finland -lehdessä julkaistiinkin vuonna 1986 semiootikko Henri Bromsin artikkeli, joka käsitteli eroa käsityön ja kuvataiteen välillä. Hän samaisti sen populaarikulttuurin ja eliittikulttuurin väliseen eroon. Käsityön voi nähdä taiteellisena undergroundina. Yksilöllisemmät muodit taiteessa saavat siitä energiansa.<sup>615</sup> Käsityö ja taide olivat ikuisia goetheläisiä vastavoimia. Tämän konfliktin dynamiikka oli perusta kummankin kehittymiselle. Jos käsityö oli kieli yleisesti ja taide oli se mitä sanottiin, niin käsityössä ei ollut väärinym-

märrettyjä neroja tai erityisen yksilöllisiä lausuntoja. Ne eliminoitiin, koska yleinen kieli oli voimakkaampi kuin yksilöllinen ajattelu.<sup>616</sup>

Taidekäsityön näkökulmasta tällaiset perinnesidonnaiset sijoittelut johtivat 1980-luvulla vastustukseen. Taidekäsityön asemaa kuvataiteita vastaavana ilmiönä esitteleviä perusteluja aiheutti erityisesti käsityöläisen verotus. Tämän tutkimuksen kannalta verotuksen synnyttämä keskusutelu on erityisen mielenkiintoinen kannanottoineen, jotka koskevat juuri taidekäsityön määrittelyä ja määrittelyoikeutta.

Taiteen verovapaus oli määritelty LVL 27§:ään sisältyvässä verottomien tavaroiden luettelossa. Vaikka luettelo oli lyhyt, rajanveto verollisten ja verottomien tavaroiden välillä aiheutti hankalia tulkintatilanteita, koska verottomuus ei koskenut ensisijaisesti käyttöesineiksi tarkoitettuja taide-esineitä, kuten taidekäsitöitä ja taideteollisuuden tuotteita.<sup>617</sup> Verotuskäytäntö koettiin käsityöläisten puolelta aliarvostuksena, koska taidekäsityöläinen voitiin heistä rinnastaa taiteilijaan. Verottajan olisi joko pitänyt poistaa liikevaihtovero taidekäsityöläisiltä tai sen olisi pitänyt rinnastaa taidekäsityö taiteisiin. Koska verottajan oli ymmärrettävästi vaikea tulkita, mikä oli taidetta ja mikä ei, taidekäsityöläiset esittivät, että voitaisiin luoda eräänlainen jyrä käsityöläisten ja verottajan väliin. Sen olisi tietysti pitänyt nauttia kummankin osapuolen luottamista. Korkeatasoisen taiteen ja kulttuurin synnyttäminen nähtiin uhrauksia, tukea ja mesenaatteja vaativana toimintana.<sup>618</sup>

Taideteoksen katsottiin vaativan aina erillistä taiteellista luomistyötä eikä sellainen toiminta tapahtunut liiketoiminnan muodossa. Verotuskäytännössä taide-esineeltä kuitenkin edellytettiin, että sitä oli normaalin käyttötarkoituksensa ja -arvonsa puolesta pidettävä yksinomaan taide-esineenä. Esineellä oleva käyttöarvo teki siitä liikevaihtoverollisen riippumatta siitä, oliko valmistus tapahtunut yksittäiskappaleena. Vaikka koriste-esineet eivät olleet hyödylliseen käyttöön tarkoitettuja, varsinaisia käyttöesineitä, niin niitä ei kuitenkaan pidetty verotuksessa yksilöllisinä pääasiassa taiteellisen luomistyön tuotteina edes yksittäiskappaleena valmistettuina. Koska taide-esineen verollisuus ratkaistiin esinekohtaisesti, voi samalla valmistajalla olla tuotteina sekä taide-esineitä että muita. Erityistä kriittisyyttä herätti se, että verotuskäytännössä taide-esineinä helpommin pidettiin sellaisia kuvataiteen tuotteita, joiden valmistus oli perinteistä

kuvataiteen aluetta kuten esimerkiksi maalaus. Perinteisesti käyttöesineitä valmistavien käsityöläisten valmistustekniikkaa hyväksi käyttäen luotuja taide-esineitä ei helposti tulkittu taiteeksi. Huomiota ei tunnuttu kiinnitettävän siihen, kuinka paljon suunnittelu- ja luomistyötä esineen valmistus oli vaatinut. Raja muodostui näin tulkinnanvaraiseksi.<sup>619</sup>

Tuotteiden arvottamisessa taiteeksi oltiin veropoliittisesti arvioimassa asiaa, jota taiteen filosofit ja esteetikotkaan eivät olleet pystyneet ratkaisemaan, eli kysymystä mitä taide on? Polemiikki, jota asian tiimoilta käytiin paljastaa kuitenkin jotain hyvin merkittävää yleisissä arvostuksissa, joissa taide ja sen tekeminen katsottiin henkisesti teknistä toteutusta, arkista itsensä elinkeinolla elättämistä ja käyttöarvoa arvokkaammaksi. Siten se muodostui myös taidekäsityöläiselle havittelemisen arvoiseksi nimikkeeksi. Koriste-esine tai käyttötuote oli halpa-arvoinen ja arkinen taide-esineeseen verrattuna. Asiassa vallitsi hierarkkinen käsitys, jota verotuskäytäntö tuki.

Taidekäsityöstä kirjoitettiin myös, että sovellettu taide, joka lähestyi vapaita taiteita, pyrki toimimaan sen menetelmillä ja keinoilla.<sup>620</sup> Esimerkiksi näyttelykorvausvaatimuksessa taidekäsityöläiset lähentyivät kuvataiteilijoiden toimintaperiaatteita.<sup>621</sup> Niitä olosuhteita, joiden tulisi olla samoin suhteessa taidekäsityöhön kuin mitä ne olivat kuvataiteessa luetteli Markku Kosonen jo 1970-luvun lopussa. Käsityöläiseltä kysyttiin hänen mukaansa sitä, mihin tuotteet kelpasivat ja mihin niitä käytettiin. Kuvataiteilijalta ei hänestä tällaista tiedusteltu eikä työn hintaakaan pidetty yleensä kohtuuttomana. Taidekäsityöläinen kitui vähien kilpailujen ja kalliiden yksityisnäyttelyiden varassa. Julkisten tilojen taidehankinnat menivät kuvataiteilijoille, vaikka taidekäsityökin tarjosi niihin mahdollisuuksia. Kehittyvät taiteilijapalkka- ja apurahajärjestelmät eivät tulleet korvaamaan sitä tukea, jota mielekkäät työtehtävät ja tilaukset merkitsivät. Säännöllisten taidekäsityönäyttelyiden puute vaikutti ammatin arvostukseen ja kehitykseen samoin julkaistoiminnan heikkous. Kososesta taidekäsityöläiset eivät olisi halunneet toimia yksin yhteiskunnan tuella vaan he tahtoivat että työ tunnustettaisiin osaksi kulttuurin kokonaisuutta ja sille suotaisiin samat toimintaedellytykset kuin muillekin kulttuurin aloille.<sup>622</sup>

Julkisten tilojen taidehankintoihin liittyvät vaatimukset tuovat esiin kysymyksen taidekäsityön suhteesta arkkitehtuuriin. Arkkitehtuuri ei nouse esiin kansainvälisessä keskustelussa, kuten se

esiintyy Suomessa, jossa sen merkitys taidekäsityön osalta kytkeytyy arvostukseen ja elinkeinonharjoittamiseen liittyviin työtilaisuuksiin. Kiinnostus arkkitehtuurin hyväksyntää kohtaan tulee esiin sellaisissa Muoto-lehden artikkeleissa, joissa käsitellään taidehankintoja julkisiin tiloihin.<sup>623</sup> Taidekäsityöläiset arvioivat usein Markku Kososen tapaan työnsä sopivuutta julkisiin tiloihin. Ritva Tulonen esimerkiksi totesi vapaan keramiikkataiteen sopivan hyvin arkkitehtuuriin.<sup>624</sup> Taidetekstiilin merkitystä julkisten tilojen taidehankinnoissa voitiin perustella sen lämpimyydellä ja rikkaudella, joilla ominaisuuksilla se voisi parantaa köyhtynyttä elementtirakenteista ympäristöä.<sup>625</sup>

Taidekäsityön yleisestä hyväksynnästä kuvataiteen rinnalle julkisten taideteosten valinnassa kertoo se, että 1980-luvun alussa Valtion taideteostoimikuntaan otettiin mukaan taideteollisuuden edustaja. Tehtävää hoitivat tekstiilitaiteilijat ja keramiikkataiteilijat. Arkkitehti-lehti huomioi taidekäsityön olemassaolon joidenkin artikkelien ja kuvien muodossa 1980-luvulla. Kuitenkin kuvataideartikkelit veivät siinä huomattavasti enemmän palstatilaa.<sup>626</sup>

Rajojen liukenemista voitiin nähdä myös kuvataiteen taholla sen ilmaisumuotojen laajetessa.<sup>627</sup> Taidekäsityöläisten ja kuvataiteilijoiden yhteinen työskentely näyttelyissä voitiin nähdä ilmentämässä kasvavaa avoimuutta ottaa vastaan vaikutteita ja kokeilla uusia ilmaisumuotoja, joka 70-luvun puolivälin jälkeen oli luonteenomaista taiteen koko kentälle.<sup>628</sup> Kuvataiteen näkökulmasta voidaan kuitenkin todeta konkreettisesti esimerkiksi Taide-lehden osoittama selkeä mielenkiinnon puute taidekäsityötä kohtaan. Taidekäsityö ei esiinny muutamaa tekstiilitaiteen esimerkkiä ja Käsien tehty II -kirjan lyhyttä esittelyä lukuunottamatta Taide-lehdessä 1980-luvulla.<sup>629</sup> Asiasta voi tehdä kaksi johtopäätöstä, joko taidekäsityötä ei pidetty kuvataiteen alueena tai sitten taideteollisuuden lehtien nähtiin kattavan sen esittelyn tarpeen. Sama ilmiö esiintyi kuitenkin myös 1980-luvun suomalaista taidetta esittelevässä Koko hajanainen kuva -teoksessa. Taideteollisuuden osalta on poikkitaiteellisuudesta ja rajojen rikkomisista huolimatta mainittu vain Metaxis-näyttely.<sup>630</sup>

Taiteilija Hannu Väisänen totesikin, että Suomessa muotoilu ja taide erottuivat kahdeksi itsenäiseksi maailmaksi ja sen lisäksi kaikki uusi sai aggressiivisen vastaanoton.<sup>631</sup> Maaria

Wirkkala kuvasi kuvataiteilijoiden suhtautumista taidekäsityöhön 1980-luvun alussa kirjoittamalla: "Kuvantekijä, helpota hetkeksi kyynistä ilmettäsi."<sup>632</sup>

Suomessa kuvataiteen puolelta löytyi vain muutama taiteilija, jotka kurottautuivat taideteollisuuden puolelle. Kain Tapper esimerkiksi opiskeli Taideteollisessa korkeakoulussa Tapio Wirkkalan alaisuudessa.<sup>633</sup> Kain Tapperin työskentelyä ei voi kuitenkaan pitää kansainvälisen taidemaailma-analyysin tapaan esimerkkinä kuvataiteen vapaasta taidekäsityön ilmaisukeinojen käytöstä ja hän pysyi selvästi kuvanveistäjä-nimikkeen alla. Form Function Finland-lehdessä esiteltiin 1980-luvun aikana kuvataiteilijoita, jotka tutkijan näkemyksen mukaan työskentelivät kuvataiteellista taidekäsityötä primitiivisluonteisessa estetiikassaan muistuttavia teoksia tuottaen: Matti Aiha, Tero Laaksonen, Matti Peltokangas, Kimmo Pyykkö, Ahti Susiluoto. Kaikki nämä kuvataiteilijat olivat miehiä. Näihin taiteilijoihin ja heidän teoksiinsa liitettiin kuvataiteenomainen teksti: ilmaisu oli tärkeintä, materiaalin käsittely palveli ensisijaisesti sitä ja sitten vasta esteettisiä, kompositioon liittyviä ominaisuuksia. Materiaali ja sen työstäminen eivät sinällään olleet tärkeiksi nostettuja tekijöitä tuottamisessa.<sup>634</sup>

Kuvataiteilija Hannu Väisänen pohti käsityön mahdollisuutta olla taidetta puheenvuorossaan Kuopion käsityöläisseminaarissa vuonna 1990. Soveltavien taiteiden edustajat esittivät hänen mielestään kuvataiteilijoille kysymyksiä kuvataiteen ja käsityön rajasta sekä siitä, oliko kuvataiteilija käsityöläinen? Paras vastaus Hannu Väisäsestä olisi ollut kysyä, oliko käsityöläinen taiteilija. Hänestä rajaa ei tietenkään ollut olemassa, minkä tiesivät kaikki tekevät ihmiset. Hannu Väisänen ei itse ollut piittaamaton käsityön osuudesta työssään. Hänen hyveenä pitämänsä uteliaisuus ilmeni erilaisten materiaalien tutkimisessa. Ilmaista tai olla ilmaisevinaan jotain henkistä ei estänyt käsityön näkökulmaa taiteilijan työssä. Traditionaalisen kuvataiteen näkökulmasta taiteilija kenties pyysi enemmän huomiota materiaalissa ilmeneville pyrkimyksilleen kuin materiaalille itselleen, kuten käsityössä oli usein asian laita.<sup>635</sup>

Väisänen kuitenkin ihmetteli oliko käsityön pyrkimyksessä kuvataiteen alueelle kyse identiteettikriisistä, kun käsien taidon hallinta ei tuntunut riittävän. Pyrkimyksen vilpittömyyteen ja hyvyyteen voi hänestä myös suhtautua kriittisesti. Siihen liittyvä opportunismi ei ollut omiaan aikaansaamaan kuvataiteiden arvostusta. He eivät olleet tässä kysymyksessä lopullisia

tuomareita, mutta oikeutettuja reagoimaan, kun pyrkimys tapahtui kuvataiteisiin päin. Hannu Väisäsestä oli kokonaan toinen asia, jos taiteilijat ja käsityöläiset hakivat menetettyä historiallista yhteyttään.<sup>636</sup>

Suomalaisen kuvataiteen alueen suhtautuminen taideteollisuudesta sinne pyrkiviin taiteilijoihin näkyi muutoin taideteollisuuden parissa kuuluisuutta niittäneiden vanhojen mestareiden kuten Timo Sarpanevan, Björn Weckströmin tai Tapio Wirkkalan asemassa. Heitä ei Suomessa helposti hyväksytty kuvataiteilijoiden joukkoon kuvataiteen kaltaista tuotantoa tehdessään, huolimatta heidän saavuttamastaan kansainvälisestä maineesta.<sup>637</sup> Taidekäsityöläisistä Maaria Wirkkala liikkui voimakkaasti kuvataiteen suuntaan tekemällä esimerkiksi installaatioita ja tiloja. Siinä mielessä hän eteni pitemmälle kuin tekstiilitaiteilijat, että hän hylkäsi jopa oman keramiikkamateriaalinsa, toisin kuin useimmat muut taidekäsityöläiset. Hänet hyväksyttiin myös kuvataiteilijana.<sup>638</sup> Samoin oli hopeaseppä Eila Minkkisen mahdollista siirtyä myös kuvataiteen kenttään. Siirtymä näyttää olleen helpompi nuoren polven uuden taidekäsityön edustajille kuin taideteollisuuden traditioon kiinteämmin kuuluville vanhan polven edustajille.

Vuoden 1988 Taidehallin Kosketus-näyttelyn idea oli kaventaa rakoa visuaalisen taiteen ja taidekäsityön välillä sekä poistaa niitä rajoitteita, joita ero tuotti Suomessa taiteeseen.<sup>639</sup>

Näyttely oli osallistumiskutsun vastaanottaneiden seitsemän kuvataiteilijan ja seitsemän taidekäsityöläisen yhteinen esiintyminen, jossa Taidehalli halusi tähdentää taiteen rajojen yli käytävän keskustelun merkitystä, muodostamalla taiteilijoista seitsemän paria.<sup>640</sup> Mielenkiintoista oli se, että näyttelyyn kutsutuista kuvataiteilijoista kaikki olivat miehiä ja tekstiili- sekä keramiikkataiteilijoista kaikki naisia.<sup>641</sup>

Keinotekoisen rajan häivyttämisen nimissä Erik Kruuskopf kirjoitti näyttelyn yhteydessä, että ainoat millä oli merkitystä katsojalle, olivat ne teokset, jotka hän kohtasi ja se, millä tapaa nämä teokset hänelle esiteltiin. Tekijä tai materiaali olivat merkityksettömiä. Eri materiaalit edellyttivät erilaista käsittelytapaa ja taitoa, mutta niiden kyky puhua katsojalle oli tietenkin yhtä suuri. Ratkaisevaa oli, miten näitä materiaaleja oli käytetty. Näyttelyn kautta voitiin kuitenkin pohtia, oliko taiteilijan tottumuksella käsitellä tiettyä materiaalia merkitystä hänen



puhuttelutavalleen. Samoin voitiin pohtia, oliko taito jollakin alalla mahdollisena esteenä puhutella toisella alalla.<sup>642</sup>

Tekstiilitaiteilija Kristiina Hänninen kritisoi näyttelyä taidekäsitteetermin ontuvasta ja määrittelemättömästä käytöstä. Muualla tällainen oli hänestä jo mennyttä keskustelua eikä kuvataiteen ja tämän näyttelyn järjestäjien näkemyksen mukaan vanhanaikaisesti tulkitun taidekäsitteön välisiä kosketteluhetkiä enää tarvittu. Moni odotti näkevänsä näyttelyssä kuvataiteen ja taidekäsitteönä toteutettujen esineiden vuoropuhelun, jota siinä hänestä ei ollut. Näyttely esitteli sen sijaan monipuolisesti kuvataiteita.<sup>643</sup>

Myös taidekäsitteön kentän yhteydet kuvataiteen suuntaan kertovat vuorovaikutuksesta ja mahdollisesta hyväksynnästä. Ornamo oli ammattijärjestönä mukana ja lausunnonantajana monessa taiteita yleisesti käsittelevissä instituutioissa. Ornamon edustus oli esimerkiksi Taiteen puolesta -työryhmässä ja Forum Artisissa. Taidekäsitteön vähittäistä vakiintumista hyväksytyksi taiteen alueeksi kuvasti se, miten paljon eri taidemuseot ja taidegalleria toimivat 1980-luvulla taidekäsitteön näyttelytiloina. (Liite 3) Taideteollisuuden neuvottelupäivillä asiaa kommentoitiin niin, että taideteollisuusnäyttelyt eivät enää alentaneet museoiden tai gallerioiden arvoa.<sup>644</sup> Näyttelyiden lisäksi yhteistyömuotona toimi myös koulutus. Taidekäsitteöläiset saivat teknistä ja ilmaisullista koulutusta johon osallistui myös kuvataiteilijoita.<sup>645</sup> Kuvanveistäjille järjestettiin esimerkiksi keramiikkakoulutusta Taideakatemian toimesta. Arabian museon galleriassa pidetyn näyttelyn yhteydessä kirjoitettiin, että se oli vaikuttava näyttö nuorilta taiteilijoilta siitä, että keramiikkataide tarvitsi vapaan, yksilöllisen näkemyksen kehittyäkseen. Sen mikä oli uutta, nähtiin nousevan jännitteestä vanhojen muotojen ja tuoreiden näkemysten välillä.<sup>646</sup>

Taideteollisuuden näkökulmasta taidekäsitteön taiteeksi arvottamisen ongelman ratkaisuksi esitettiin seuraavia 1980-luvun alkupuolella kirjoitettua käsi- ja taideteollisuusalan suunniteluoppaaseen kirjattuja ajatuksia: "Tieteen, tekniikan ja yhteiskunnan kehityksen myötä on syntynyt useita uusia kuvataiteen muotoja. Taidetta ei pitäisikään rajata perinteisten tekniikkojen mukaan vaan ilmaisun sisällön ja laadun tulisi olla ratkaisevia sanottaessa mikä on taidetta."<sup>647</sup>

1.5.4 Taidekäsityön suhde käsityöhön, kotiteollisuuteen sekä käsi- ja taideteollisuuteen  
 Koko taidekäsityökeskustelussa esillä ollutta aluetta kattamaan on koulutuksen hallinnossa käytetty myös nimikettä käsi- ja taideteollisuusalat. Sitä käytettiin esimerkiksi vuoden 1977 opetussuunitelmatoimikunnan mietinnössä merkitsemään hyvinkin laajasti koti-, käsi- ja taideteollisuusalaa sekä kuvallisen viestinnän ja kuvataiteen aloja. Käsi- ja taideteollisuusalan koulutukseen kuuluivat siis tuote- ja ympäristösuunnittelu ja tuotteiden valmistus, kuvallinen viestintä ja kuvataidekasvatus.<sup>648</sup> Käsi- ja taideteollisuusnimike siirtyi kuitenkin käytännössä käyttöön 1980-luvun kuluessa koko entiseen kotiteollisuuden koulutukseen ja järjestötoimintaan.

Käsiteollisuutta tai kotiteollisuutta käytettiin Suomessa nimikkeenä käsityömäiselle tuotannolle, jossa perinteiset työtavat ja mallit olivat tärkeitä. Tuotteita kuitenkin kehitettiin yksilöllisiksi, omaleimaisiksi ja kullekin alueelle tyypillisiksi. Myös sopivan raaka-aineen valinta, muodon käyttökelpoinen ratkaisu ja huolellinen viimeistely olivat käsiteollisuustuotteisiin liitettyjä ominaisuuksia. Tuotteet oli yleensä tehty käytännöllisen elämän tarpeita varten. Kotiteollisuuden perusta oli kansanomaisessa käsityötaidossa.<sup>649</sup> Kotiteollisuus on ollut asemassa, joka perinteisen kansanomaisen käsityön osalta menee päällekkäin taideteollisuuden alueen kanssa yllä esitettyjen määritelmien mukaan. Kuitenkin sillä on ollut Suomessa oma järjestöllinen ja koulutuksellinen organisaationsa. Käsi- ja taideteollisuusnimikkeen käyttöönottamisella sitä on pyritty saamaan paremmin saman sateenvarjon alle taideteollisuuden kanssa.

Aatteellisesti kotiteollisuus ja taideteollisuus ponnistivat samasta hyvän esineympäristön yhteiskunnallis-esteettisen merkityksen korostamisesta.<sup>650</sup> Koti-, käsi- ja taideteollisuudella voitiin nähdä esineen kannalta katsottuna erityistarpeiden tyydyttämisen tehtävä, perinteitä vaaliva tehtävä ja myös uutta luova tehtävä. Erityistarpeiden tyydyttämisessä korostuivat erot massatuotannon alaisiin tuotteisiin, perinteiden vaalimisessa näkyi kunnioitus luonnonmateriaalien hallittua käyttöä kohtaan ja uuden luomisessa ajan vaatimusten, suunnittelun ja muotoilun merkitys.<sup>651</sup>

Kotiteollisuutta tuotiin esiin käsitteenä, joka liittyi maatalousvaltaiseen yhteiskuntaan ja elämänmuotoon, taideteollisuutta taas kaupunkimaisena käsitteenä. Niitä ei kuitenkaan nähty vastakkaisina käsitteinä vaan rinnakkaisina ja toisiaan hedelmöittävinä.<sup>652</sup> Kummassakin oli

kyse muodon tai hahmon antamisesta, tapahtuipa se sitten millaisella tuotantomenetelmällä tahansa. Aste-erot eivät esimerkiksi Markku Kososen mielestä olleet ongelmallisia: oli kyse kokonaan uuden muodon antamisesta kuten taideteollisuudessa tai vanhan kehittämisestä kuten kotiteollisuudessa, pyrkimys oli kuitenkin laatua kohti.<sup>653</sup>

Kaj Kalin esitti käsityölle seuraavaa jakoa: perinnekäsityö, taitokäsityö ja taidekäsityö.<sup>654</sup> Tällöin voisi ajatella, että perinnekäsityön alue oli taideteollisuudelle ja kotiteollisuudelle yhteinen, taitokäsityö oli kotiteollisuutta ja taidekäsityö oli taideteollisuutta. Taideteollisuusyhdistyksen, Ornamon ja valtion taideteollisuustoimikunnan yhdessä järjestämässä Käden jälki esineessä -näyttelyhankeessa 1970-luvun lopulla tämä näkyi siten, että näille taideteollisuuden järjestöille käsityö esiintyi vain perinnekäsityönä ja taidekäsityönä.<sup>655</sup> Toisin päin tämä jako näkyi siinä, että Kotiteollisuus-lehti ei esitellyt 1980-luvulla tuotteita taidekäsityö-nimikkeellä.<sup>656</sup> Kuitenkin on huomattava, että kotiteollisuuden näyttelypaikat taas esittelivät erityisesti Helsinginseudun ulkopuolella myös taidekäsityötä. (Liite 3)

Taideteollisuuteen kytkeytynyt taidekäsityö korosti kuitenkin myös laadukkaan, taidokkaasti valmistetun käsityön merkitystä. Ullamaria Pallasmaa kirjoitti TAIKO:n jo kuvataidepainotteisesta Suomi haaveilee -näyttelystä kommentteja taidon väärinymmärryksestä. Näyttelyssä oli haluttu painottaa sanaa taide, riippumatta siitä oliko tuotteet tarkoitettu käytännölliseen käyttöön vai taideteoksiksi. Pallasmaa esitti, että taide sanan etymologia ei viittannut pelkästään taiteeseen vaan myös taitoon, mikä menneinä vuosisatoina oli itsestään selvää. Taito vain kytkettiin hänestä hyödyllisyyteen ja siksi sille ei tajuttu antaa sen ansaitsemaa arvoa.<sup>657</sup>

Käsityön ja taidekäsityön välisenä erona Tapio Periäinen näki sen, että käsityö toisti samaa mallia tavoitteenaan korkea käsityötaito ja sen säilyttäminen. Taidekäsityön pyrkimyksenä oli luoda yksilöllisiä, ainutkertaisia teoksia.<sup>658</sup> Asia voitiin esittää myös niin, että käsityöstä taidekäsityön erottivat tekijöiden taiteelliset tavoitteet.<sup>659</sup> Taiteellinen, yksilöllinen teos oli läpi tekemisen jatkuvan luomisprosessin tulosta, jossa tekijän persoonallisella panoksella oli merkittävä osuus. Käsityömäinen työskentely suunniteltiin joko kokonaan etukäteen tai muutoksia tehtiin työprosessin aikana. Mallin kehittyminen tapahtui vähitellen, useita tuotteita

puhuttelutavalleen. Samoin voitiin pohtia, oliko taito jollakin alalla mahdollisena esteenä puhutella toisella alalla.<sup>642</sup>

Tekstiilitaiteilija Kristiina Hänninen kritisoi näyttelyä taidekäsityötermin ontuvasta ja määrittelemättömästä käytöstä. Muualla tällainen oli hänestä jo mennyttä keskustelua eikä kuvataiteen ja tämän näyttelyn järjestäjien näkemyksen mukaan vanhanaikaisesti tulkitun taidekäsityön välisiä kosketteluhetkiä enää tarvittu. Moni odotti näkevänsä näyttelyssä kuvataiteen ja taidekäsityönä toteutettujen esineiden vuoropuhelun, jota siinä hänestä ei ollut. Näyttely esitteli sen sijaan monipuolisesti kuvataiteita.<sup>643</sup>

Myös taidekäsityön kentän yhteydet kuvataiteen suuntaan kertovat vuorovaikutuksesta ja mahdollisesta hyväksynnästä. Ornamo oli ammattijärjestönä mukana ja lausunnonantajana monessa taiteita yleisesti käsittelevissä instituutioissa. Ornamon edustus oli esimerkiksi Taiteen puolesta -työryhmässä ja Forum Artisissa. Taidekäsityön vähittäistä vakiintumista hyväksytyksi taiteen alueeksi kuvasti se, miten paljon eri taidemuseot ja taidegalleria toimivat 1980-luvulla taidekäsityön näyttelytiloina. (Liite 3) Taideteollisuuden neuvottelupäivillä asiaa kommentoitiin niin, että taideteollisuusnäyttelyt eivät enää alentaneet museoiden tai gallerioiden arvoa.<sup>644</sup> Näyttelyiden lisäksi yhteistyömuotona toimi myös koulutus. Taidekäsityöläiset saivat teknistä ja ilmaisullista koulutusta johon osallistui myös kuvataiteilijoita.<sup>645</sup> Kuvanveistäjille järjestettiin esimerkiksi keramiikkakoulutusta Taideakatemian toimesta. Arabian museon galleriassa pidetyn näyttelyn yhteydessä kirjoitettiin, että se oli vaikuttava näyttö nuorilta taiteilijoilta siitä, että keramiikkataide tarvitsi vapaan, yksilöllisen näkemyksen kehittyäkseen. Sen mikä oli uutta, nähtiin nousevan jännitteestä vanhojen muotojen ja tuoreiden näkemysten välillä.<sup>646</sup>

Yhteenvetona tähän taidekäsityön taiteena arvottamista koskeneeseen keskusteluun voidaan esittää 1980-luvun alkupuolella kirjoitettuun käsi- ja taideteollisuusalan suunnitteluoppaaseen kirjatut, taideteollisuuden näkökulmasta esitetyt ajatukset: "Tieteen, tekniikan ja yhteiskunnan kehityksen myötä on syntynyt useita uusia kuvataiteen muotoja. Taidetta ei pitäisikään rajata perinteisten tekniikkojen mukaan vaan ilmaisun sisällön ja laadun tulisi olla ratkaisevia sanottaessa mikä on taidetta."<sup>647</sup>

1.5.4 Taidekäsityön suhde käsityöhön, kotiteollisuuteen sekä käsi- ja taideteollisuuteen  
 Koko taidekäsityökeskustelussa esillä olutta aluetta kattamaan on koulutuksen hallinnossa käytetty myös nimikettä käsi- ja taideteollisuusalat. Sitä käytettiin esimerkiksi vuoden 1977 opetussuunitelmatoimikunnan mietinnössä merkitsemään hyvinkin laajasti koti-, käsi- ja taideteollisuusalaa sekä kuvallisen viestinnän ja kuvataiteen aloja. Käsi- ja taideteollisuusalan koulutukseen kuuluivat siis tuote- ja ympäristösuunnittelu ja tuotteiden valmistus, kuvallinen viestintä ja kuvataidekasvatus.<sup>648</sup> Käsi- ja taideteollisuusnimike siirtyi kuitenkin käytännössä käyttöön 1980-luvun kuluessa koko entiseen kotiteollisuuden koulutukseen ja järjestötoimintaan.

Käsiteollisuutta tai kotiteollisuutta käytettiin Suomessa nimikkeenä käsityömäiselle tuotannolle, jossa perinteiset työtavat ja mallit olivat tärkeitä. Tuotteita kuitenkin kehitettiin yksilöllisiksi, omaleimaisiksi ja kullekin alueelle tyypillisiksi. Myös sopivan raaka-aineen valinta, muodon käyttökelpoinen ratkaisu ja huolellinen viimeistely olivat käsiteollisuustuotteisiin liitettyjä ominaisuuksia. Tuotteet oli yleensä tehty käytännöllisen elämän tarpeita varten. Kotiteollisuuden perusta oli kansanomaisessa käsityötaidossa.<sup>649</sup> Kotiteollisuus on ollut asemassa, joka perinteisen kansanomaisen käsityön osalta menee päällekkäin taideteollisuuden alueen kanssa yllä esitettyjen määritelmien mukaan. Kuitenkin sillä on ollut Suomessa oma järjestöllinen ja koulutuksellinen organisaationsa. Käsi- ja taideteollisuusnimikeen käyttöönottamisella sitä on pyritty saamaan paremmin saman sateenvarjon alle taideteollisuuden kanssa.

Aatteellisesti kotiteollisuus ja taideteollisuus ponnistivat samasta hyvän esineympäristön yhteiskunnallis-esteettisen merkityksen korostamisesta.<sup>650</sup> Koti-, käsi- ja taideteollisuudella voitiin nähdä esineen kannalta katsottuna erityistarpeiden tyydyttämisen tehtävä, perinteitä vaaliva tehtävä ja myös uutta luova tehtävä. Erityistarpeiden tyydyttämisessä korostuivat erot massatuotannon alaisiin tuotteisiin, perinteiden vaalimisessa näkyi kunnioitus luonnonmateriaalien hallittua käyttöä kohtaan ja uuden luomisessa ajan vaatimusten, suunnittelun ja muotoilun merkitys.<sup>651</sup>

Kotiteollisuutta tuotiin esiin käsitteenä, joka liittyi maatalousvaltaiseen yhteiskuntaan ja elämänmuotoon, taideteollisuutta taas kaupunkimaisena käsitteenä. Niitä ei kuitenkaan nähty

vastakkaisina käsitteinä vaan rinnakkaisina ja toisiaan hedelmöittävinä.<sup>652</sup> Kummassakin oli kyse muodon tai hahmon antamisesta, tapahtuipa se sitten millaisella tuotantomenetelmällä tahansa. Aste-erot eivät esimerkiksi Markku Kososen mielestä olleet ongelmallisia: oli paitsi kyse kokonaan uuden muodon antamisesta kuten taideteollisuudessa tai vanhan kehittämisestä kuten kotiteollisuudessa, pyrkimys oli kuitenkin laatua kohti.<sup>653</sup>

Kaj Kalin esitti käsityölle seuraavaa jakoa: perinnekäsityö, taitokäsityö ja taidekäsityö.<sup>654</sup> Tällöin voisi ajatella, että perinnekäsityön alue oli taideteollisuudelle ja kotiteollisuudelle yhteinen, taitokäsityö oli kotiteollisuutta ja taidekäsityö oli taideteollisuutta. Taideteollisuusyhdistyksen, Ornamon ja valtion taideteollisuustoimikunnan yhdessä järjestämässä Käden jälki esineessä -näyttelyhankeessa 1970-luvun lopulla tämä näkyi siten, että näille taideteollisuuden järjestöille käsityö esiintyi vain perinnekäsityönä ja taidekäsityönä.<sup>655</sup> Toisin päin tämä jako näkyi siinä, että Kotiteollisuus-lehti ei esitellyt 1980-luvulla tuotteita taidekäsityö-nimikkeellä.<sup>656</sup> Kuitenkin on huomattava, että kotiteollisuuden näyttelypaikat taas esittelivät erityisesti Helsinginseudun ulkopuolella myös taidekäsityötä. (Liite 3)

Taideteollisuuteen kytkeytynyt taidekäsityö korosti kuitenkin myös laadukkaan, taidokkaasti valmistetun käsityön merkitystä. Ullamaria Pallasmaa kirjoitti TAIKO:n jo kuvataidepainotteisesta Suomi haaveilee -näyttelystä kommentteja taidon väärinymmärryksestä. Näyttelyssä oli haluttu painottaa sanaa taide, riippumatta siitä oliko tuotteet tarkoitettu käytännölliseen käyttöön vai taideteoksiksi. Taide sanan etymologia ei kuitenkaan viittannut pelkästään taiteeseen vaan myös taitoon, mikä menneinä vuosisatoina oli itsestään selvää. Taito vain kytkettiin hänestä hyödyllisyyteen ja siksi sille ei tajuttu antaa sen ansaitsemaa arvoa.<sup>657</sup>

Käsityön ja taidekäsityön välisenä erona Tapio Periäinen näki sen, että käsityö toisti samaa mallia tavoitteenaan korkea käsityötaito ja sen säilyttäminen. Taidekäsityön pyrkimyksenä oli luoda yksilöllisiä, ainutkertaisia teoksia.<sup>658</sup> Asia voitiin esittää myös niin, että käsityöstä taidekäsityön erottivat tekijöiden taiteelliset tavoitteet.<sup>659</sup> Taiteellinen, yksilöllinen teos oli läpi tekemisen jatkuvan luomisprosessin tulosta, jossa tekijän persoonallisella panoksella oli merkittävä osuus. Käsityömäinen työskentely suunniteltiin joko kokonaan etukäteen tai muutoksia tehtiin työprosessin aikana. Mallin kehittäminen tapahtui vähitellen, useita tuotteita

valmistaen ja parannellen.<sup>660</sup> Tällaista määrittelyä tarkasteltaessa on todettava, että rajanveto taide- ja taitokäsityön välillä saattoi näillä perusteilla olla rajatapauksissa hyvin vaikeaa.

Käsityö koettiin ideologisesti merkittäväksi perustekijäksi taideteollisessa tuottamisessa. Kaj Fanckin sanoin: "Kätevä ihminen hankkii ympäristöstään soveliaan raaka-aineen, luonnonvoimia ja fysiikan peruseriaatteita hyväksi käyttäen hän TEKEE esineen, jonka MUOTO ja KÄYTTÖominaisuudet vastaavat tarvetta. Tämä sisältää kaikki ne tekijät, jotka suunnittelijan tulee ottaa huomioon: tarve, aine, teko, muoto, käyttö."<sup>661</sup> Käsityötaitoja pidettiin muotoilun luomisvaiheelle välttämättömänä ammattitaitona.<sup>662</sup> Taideteollisten tuotteiden suunnittelu-prosessissa käsiteolliset menetelmät tarjosivat perustan mallien kehittämistyölle.<sup>663</sup> Käsityön menetelmiä voitiin soveltaa pienteollisiin ja teollisiin menetelmiin.<sup>664</sup>

Koska käsityö koettiin ideologisesti tärkeäksi, niin kotiteollisuuden suhtauduttiin taideteollisten suunnittelijoiden puolelta usein Bertel Gardbergin tavoin, joka edistääkseen kiinnostusta käsityöläisyyttä kohtaan suunnitteli malleja kotiteollisuusyhdistykselle.<sup>665</sup> Erityisesti tekstiilitaiteilijat toimivat kotiteollisuusyhdistysten ja alan yritysten suunnittelijoina ja olivat mukana erilaisissa käsityöläisyyttä edistävissä projekteissa sekä kotiteollisuuskoulujen opettajina.<sup>666</sup> Kotiteollisuuskoulutuksen saaneet käsityöläiset taas toimivat taideteollisten suunnittelijoiden, usein juuri tekstiilitaiteilijoiden, suunnitelmien toteuttajina. Taidekäsityöläisillä oli usein jäsenyyksiä erilaisissa käsityöalan järjestöissä. (Liite 2)

Käsityön asema rahanjaossa osoitti kuitenkin sitä, että se ei enää ollut erityisen arvostettavaa. Koti- käsi- ja taidekäsityötä käsittelevän mietinnön haastatteluissa tuli palautetta, jossa toivottiin apurahasysteemin kehittämistä myös käsityön alalle, koska niin sanottu taide vei valtaosan apurahoista.<sup>667</sup> Vielä 1980-luvun alussa taideteollisuuden valtiollisten palkintojen saajissa oli perinteisiä käsityöläisiä, mutta tämä käytäntö hiipui huolimatta siitä, että käsityön katsottiin kuuluvan valtion taideteollisuustoimikunnan vastualueeseen.<sup>668</sup>

Markku Kosonen pohti 1970-luvun lopussa taidekäsityön eroa verrattuna koti- ja käsiteollisuuden ja käsityöhön. Kärjistettynä asia ilmaistiin hänestä taideteollisuuden näkökulmasta usein siten, että taideteollisen koulutuksen saaneet suunnittelivat ja kotiteollisuuskoulutuksen

saaneet valmistivat tuotteet. Erojen tekeminen oli hänestä vaikeaa ja tarpeetontakin. Kuitenkin taidehallinnossa, koulutuksessa ja lainsäädännössä käsitteille ja niiden merkityksille olisi hänestä pitänyt saada kyllin selvät erot. Perinne hänestä oli sekä yhdistävä tekijä kotiteollisuuden ja taidekäsityön välillä että toisaalta periaatteellisesti erottava. Perinnettä käytettiin hänestä helposti väärin ja rajoittavana tekijänä, jos suunnittelullista näkemystä ei ollut. Kotiteollisuus ja taidekäsityö olivat kumpikin joutuneet teollisessa yhteiskunnassa suuntaamaan toimintaansa suunnitteluun ja erilaisuuden löytämiseen massatuotantoon verrattuna. Markku Kosonen näkikin taidekäsityöläisten ja kotiteollisuusväen kesken paljon yhteistä käsityön aseman puolustamisessa ja kansallisen muoto- ja esinekulttuurin puolesta toimimisessa.<sup>669</sup> Tekstiilitaiteilija Immi Halsti puolusti myös yhteistyön merkitystä toteamalla, että ammattikunta eli aikaa, jolloin perinnettä hylkivät uuden suunnittelun keinot eivät riittäneet, vaan tekstiilikulttuuri oli nähtävä osana kaupungistuvan yhteiskunnan kehitystä ja sitä tuli tehdä rakentavassa yhteistyössä kaikkien niiden ammattiryhmien välillä, jotka suunnittelivat inhimillistä rakennettua ympäristöä.<sup>670</sup>

Taidekäsityöläisellä voitiin nähdä raskas taakka kannettavanaan: popularisoitunut käsitys käsityön olemuksesta, käsitys, jossa oletettiin sen olevan veistämistä, dreijaamista, neulomista tai nypläämistä. Käsityö oli näin suurella vaivalla tuotettuja esineitä, joiden valmistaminen käsin oli tietoista samaistumista topeliaaniseen Suomi-kuvaan, jossa käsityö ei ollut valinta vaan välttämättömyys. TAIKO:n julkaisussa 1980-luvun lopulla Martin Relander näki käsityön muuttumisen ihmisen ja materian väliseksi kontemplaatioksi erottautumirytyksenä tästä käsityöperinteestä.<sup>671</sup> Hopeaseppä Juhani Heikkilä koki käsityön roolin muuttuneen teollisessa yhteiskunnassa. Pelkkä käsityötaito johti taidolliseen keikarointiin, jossa työn motiivi ja sisältö katosivat. Hän näki oman työprosessinsa erilaiseksi kuin perinteisessä käsityössä. "Työskentele niin kuin muovaisin savea, muuttaen, hajoittaen, lisäten ja myös hyläten työn kokonaan aloittakseni taas alusta."<sup>672</sup>

Antti Ainamon taidekäsityöläisselvityksessä 1980-luvun lopulla tekijät korostivatkin taiteilijamaista, sisältä kumpuavaa luomisvoimaa. Heistä kotiteollisuusyhdistysten harjoittama taidekäsityön "teollistaminen" vei alan kehitystä taaksepäin. Kotiteollisuusyhdistysten tuotanto olikin "vähemmän taiteellista" ja käyttöesineet olivat siellä listalla ensimmäisenä. Kotiteollisuusyhdistysten toimintatapana oli jättää suunnittelu siihen koulutetulle henkilölle.<sup>673</sup>



Kotiteollisuuden sisältö ja määrittely kokivat kuitenkin muutoksen 1980-luvun kuluessa. Erityisesti käsi- ja taideteollisuusalan tuottamien tuotteiden suunnittelu ja valmistus irtaantuivat yhä enemmän traditioon pitäytymisestä ja pyrkivät luovaan ilmaisuun, uusiin sovellutuksiin ja korkeaan osaamiseen perustuvaan tuotesuunnitteluun. Tämä kehitys koski myös käsityötä yleensä.<sup>674</sup> Käsityö voitiinkin nähdä voimakkaasti perinnettä uudistavana, kädentaitoja ja kätevyyttä esteettisesti korostavana sekä uudet materiaalit ja työtavat hyväksyvänä toimintana. Sen laadun arviointi muuttui esteettisen laadun suuntaan.<sup>675</sup> Tällaiset näkökulmat veivät käsi- ja taideteollisuusalaa sekä yleisemmin käsityötä lähemmäksi taidekäsityötä. Tapio Periäinen totesikin vuonna 1986 kirjoittamassaan muotoiluanalyysissä osan uutta luovasta koti- ja käsiteollisuudesta kuuluvan taidekäsityöhön ja osan taidekäsityöksi nimitetystä tuotannosta koti- ja käsiteollisuuteen.<sup>676</sup> Käsi- ja taideteollisuus jopa joskus samaistettiin nimikkeenä taidekäsityön kanssa.<sup>677</sup>

Seppo Väkevä suhtautui kriittisesti näihin käsityötä taideteollisuuteen lähentäviin pyrkimyksiin Kuopion käsityöläispäivillä pitämässään esityksessä vuonna 1990. Kotiteollisuusväki, siis uusi käsi- ja taideteollisuusala, oli hänestä täysin eksyksissä muotoilun maailmassa. Koska "design mafia" kielsi ornamentin, alan oli pakko toistaa kone-estetiikkaa teollisen tuotesuunnittelun ulkopuolisilla alueilla. Uudistumisen paineessa tapahtunut uusien arvojen omaksuminen oli hänestä vienyt kotiteollisuuden liian kauaksi omista lähtökohdistaan ja johtanut hengettömään ulkopuolisten vaikutteiden kopioimiseen. Agraariyhteiskunnan perinnöstä oli hänestä paha rakentaa uskottavaa kaupunkikulttuuria. Tärkeää oli sen vähän käsityötaidon säilyttäminen, mitä vielä oli jäljellä: esteettisen silmän, varman käden ja selkeän järjen. Mikään ei korvaisi elinikäistä kokemusta materiaalien muokkaamisessa. Käsityöläiset tuntuivat hänestä olevan romanttisen taiteilijamyytin riivaamia, mutta rikkaiden kulttuurikerrostumien säilyttämiseksi olisi hänestä ollut syytä myös tekemälläkin säilyttää vanhaa.<sup>678</sup>

Muutoksesta esitettiin kriittisiä kommentteja koko 1980-luvun ajan. Tyypillistä oli sellainen taidekäsityön määrittelyäkin koskeva ajattelu, jossa todettiin käsi- ja taideteollisuuden rajan hämärtyvän.<sup>679</sup> Vielä vuonna 1990 Kotiteollisuuden keskusliiton muuttaessa nimensä käsi- ja taideteollisuusliitoksi kysyi Ornamon puheenjohtaja Tetta Kannel: "Kokeeko sanapari teollisuustaide ja taideteollisuus inflaation? Ornamon jäsenet ovat teollisuustaiteilijoita, mutta

myös taidekäsityöläisiä eivätkä vähiten muotoilijoita. Kun ympäri käydään ja yhteen tullaan kotiteollisesti ja käsityömäisesti valmistettavat tuotteet luokitellaan ainakin suuren yleisön mielessä "taideteollisuudeksi". Tetta Kannel pohtikin saatiinko kotiteollisuuden piirissä aikaan uutta elinkeinotoimintaa, parempia tuotteita, laadukkaampia esineitä tai ostopotentiaalia taideteollisuusviittaan kietoutumalla. Ornamolle hän mietti nimenmuutosta Muotoilijoiden liitoksi?<sup>680</sup>

Keskustelu käsi- ja taideteollisuusalan asemasta suhteessa taideteollisuusalaan ja samalla sen siipien suojassa toimivaan taidekäsityöhön kulminoitui 1970-1980-luvuilla koulutuskiistaan. Se pohjautui vuoden 1974 Pappisen komitean ja vuoden 1977 käsi- ja taideteollisuusalojen koulutuskomitean työhön. Näiden komiteoiden mietinnöissä todettiin, että kotiteollisuusalan koulutuksessa ei sen työtekniikoiden painottumisen takia ollut riittävästi tuotesuunnittelun ja yleissivistävien aineiden opetusta. Tuotesuunnittelun ja taideaineiden sekä yleissivistävien aineiden osuutta päätettiin lisätä.<sup>681</sup>

Tuotesuunnittelun ja taidekäsityön opetusta koskevia ajatuksia esitettiin jo tämän kehityksen vuoksi vuoden 1977 Ornamon taidekäsityöjulkaisussa. Taidekäsityön opetuksen alueilla nähtiin Taideteollisessa korkeakoulussa pitkät perinteet. Sen koulutuskeskuksen iltalinjojen kurssimuotoa arveltiin kuitenkin riittämättömäksi hyvän ammattitaidon hallintaan. Tästä syystä suunnitteilla oli 1970-luvun lopussa uusi linja: yleinen käsityötutkinto, joka antaisi valmiudet kovien materiaalien eli metallin, puun ja muovin käsityömäiseen käsittelyyn. Samalla oli aloitettu neuvottelut Kultaseppäkoulun kanssa koko jalometallialan suunnittelijakoulutuksen järjestelyistä tulevaisuudessa. Käsityötutkintoa suunniteltiin omaksi osastokseen yleisen linjan puitteisiin, jota uudistettaisiin käsittämään konservointi, taideterapia, taidekäsityö ja yleinen osasto.<sup>682</sup> Nämä uudistamissuunnitelmat liittyivät myös siihen, että pelättiin käsityökoulutuksen luisumista kotiteollisuuskouluille. Vaarana pidettiin, että käsityöammattien yhteys perinteisiin taideammattihin kuten arkkitehtuuriin ja kuvaamataidonopetukseen menetettäisiin.<sup>683</sup> Markku Kososen 1970-luvun lopun käsityksen mukaan kuitenkin varsinainen Taideteollisen korkeakoulun hallinnassa ollut taidekäsityökoulutus oli kulkemassa kohti loppuaan. Ainoastaan tekstiilissä ja keramiikassa hän näki vielä jotain toivoa. Käsityön opetus näytti hänestä paremmin hoidetulta kotiteollisuuskouluissa.<sup>684</sup>

Ornamolaiset suhtautuivat kriittisesti keskiasteen koulutusuudistukseen, joka koski myös taideteollisten alojen suunnittelijakoulutusta. Kritiikki kohdistui erityisesti siihen, että opistotasoinen suunnittelijakoulutuksen määrää lisättiin merkittävästi 1980-luvulla, jolloin työpaikkojen riittävyys nähtiin kyseenalaisena.<sup>685</sup> Markku Kosonen ei nähnyt suunnitteluopetuksen lisäämisessä ammattitaidon vähenemisen vaaraa.<sup>686</sup> Muita kommentteja tähän suuntaan kyllä esitettiin. Kirsti Rantanen esimerkiksi totesi tekemisen taidon ja tason olleen keskusteluissa sivuseikkoja.<sup>687</sup> Suunnittelusta puhuttiin ja yhä uusia "toisen luokan" suunnittelijoita valmistui.<sup>688</sup> Sisustusarkkitehti Kari Asikainen totesi kuitenkin Suomen erityisesti tarvitsevan sellaisia huippuluokan käsityöläisiä, joilla oli myös taiteellinen peruskoulutus.<sup>689</sup>

Kotiteollisuuskoulutukseen lisätty suunnittelijakoulutus hajautettiin eri puolille Suomea, jolloin taideteollisuuden näkökulmasta pidettiin koulutuksen ja kouluttajien tasoa vaikeana valvoa. Hakumenettely ei myöskään välttämättä sisältänyt tarpeelliseksi katsottuja soveltuvuustestejä, jolloin pyrkijöiden taiteellista lahjakkuutta tai luovuutta ei kontrolloitu.<sup>690</sup> Kari Asikainen kritisoi tilannetta vielä 1980-luvun lopussa kirjoittamalla, että valtiolta oli suuressa viisaudessaan "taikonut" entisistä kotiteollisuuskouluista käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksia. Todellisuudessa hän ei nähnyt muutosta tapahtuneen kuin koulujen nimissä. Ongelmina hän näki pätevien opettajien puutteen. Taide- ja taideteollisuuskoulutusta eivät hänestä olleet päteviä antamaan entiset kotiteollisuusopettajat.<sup>691</sup>

Seppo Väkevä näki vielä 1990-luvun alussa muotoilun maailman muodostuneen henkilöistä, joita harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta yhdisti valmistuminen Taideteollisesta korkeakoulusta. Käsi- ja taideteollisen alan oppilaitosten suuresta lukumäärästä huolimatta Helsingistä valmistuneet suunnittelijat ja taiteilijat olivat Väkevän mukaan, eittämättä korkean pätevyytensä nojalla, pitäneet yksin hallussaan suomalaisen muotoilun maailmaa ja sen avainjärjestöjä. Vahvan taideakatemian pienessä maassa nauttima erikoisasema oli hänestä hyvin ymmärrettävä, etenkin kun piti mielessä sen, että 80-luvun alkuun saakka pääosa muista oppilaitoksista oli yhä voimakkaasti orientoitunut oman kulttuuriperintönsä, kotiteollisuusaatteen, vaalimiseen.<sup>692</sup>

Monet tekstiilitaiteilijat toimivat kotiteollisuuskouluissa opettajina ja jo 1980-luvun alussa Immi Halsti totesikin, että tuotesuunnittelun opetus näissä oppilaitoksissa voisi olla pohjana, mikäli opiskelija halusi jatkaa itsenäiseksi tekstiilisuunnittelijaksi alan korkeakoulussa.<sup>693</sup> Myös TAIKO:n jäsentiedoista oli havaittavissa, että Ornamon taidekäsityöjärjestöön kuuluvat tekijät toimivat usein käsi- ja taideteollisuusoppilaitosten opettajina. Koulutustilanteen tasoittumisesta kertookin 1980-luvun lopussa se, että taideteollisuuden neuvottelupäivien yhteydessä käsi- ja taideteollisuusalan koulutus esitettiin nuorisoasteen koulutuksena ja alan korkeakouluksi nimettiin Taideteollinen korkeakoulu.<sup>694</sup> Taideteollinen korkeakoulu suunnitteli myös 1990-luvun alussa alkaneen käsi- ja taideteollisuusalan koulutusohjelman, johon tultiin opiskelemaan käsi- ja taideteollisuusopistojen koulutuksen jälkeen tavoitteena taiteen kandidaatin tutkinto. Kaikesta tästä kehityksestä seurasi 1990-luvun alussa tilanne, jossa TAIKO:n jäsenkehityksestä voi huomata käsi- ja taideteollisuusalan koulutettujen muodostavan osan myös taideteollisuuskentän ammatillisesti hyväksytyistä taidekäsityöläisistä.<sup>695</sup> Vuoden 1994 opetusministeriön taiteilijoiden sosio-ekonomista tilannetta tutkivan toimikunnan kyselyn tekivät taidekäsityöläisten osalta yhteistyössä TAIKO ry ja Käsi- ja taideteolliset suunnittelijat ARTENO ry., joiden jäsenistöissä siis katsottiin Suomen taidekäsityöläisten olevan.<sup>696</sup>

### 1.5.5 Taidekäsityön suhde muuhun ympäristöön

Yhteiskunnallisesta näkökulmasta taidekäsityö muun käsityömäisen valmistuksen ohella nähtiin erityisesti elinkeinon harjoittamisena: pienimuotoisena yrittäjyytenä tai sivuelinkeinona, jopa usein keinona luoda työpaikkoja.<sup>697</sup> Tämä näkökulma oli selvässä ristiriidassa taidekäsityöläisen oman elämäntapaan sitoutuneen tavan kanssa ajatella itseään kuvataiteilijaan verrattavana, yksilöllisten, sisäisestä pakosta syntyneiden esineiden tuottajana, jolla ei ollut tekemistä elinkeinonharjoittajan tai yrittäjän roolin kanssa sanan taloustieteellisessä painotuksessa.<sup>698</sup> Tekstiilitaiteilija Leena Ketola-Jokinen kritisoikin kauppa- ja teollisuusministeriön komitean mietintöä liiasta virkamiesmäisyydestä, koska siinä käsityöläistä pidettiin keskenkasvuisena, jota täytyi isällisesti opastaa vallitsevien olosuhteiden hyväksymiseen.<sup>699</sup> Taidekäsityöläisten ja hallinnon erilaiset näkemykset taidekäsityön määrittelystä kulminoituvat taidekäsityön verotuksesta käydyssä keskustelussa.<sup>700</sup>

Taideteollisuuden asema ilmeni myös taiteen keskustoimikunnan toiminta- ja taloussuunnitelmasta, jossa todettiin, että taideteollisuus oli ammattitaiteilijoiden osalta kolmanneksi suurin taiteen ala heti musiikin ja näyttämötaiteen jälkeen. Vuoden 1990 valtion budjetti kertoi arvostuksesta toista: luvassa oli vain 0,6% taiteen edistämiseen varatuista määrärahoista.<sup>701</sup> Tähän samaan tilanteeseen liittyvät myös taidekäsityöläisten kommentit kuvataiteen palkkioiden suuruudesta verrattuna taidekäsityöhön.

Taidekäsityön suhdetta ympäröivään yhteiskuntaan ja siinä toimiviin ammatillisen kentän ulkopuolisiin henkilöihin värittää ideologian sisältö. Taidekäsityöläiset tuntuivat haluavan leimautua vastakulttuuriseksi ilmiöksi kulutusyhteiskunnassa, joten suhde yhteiskuntaan muodostui tätä kautta ristiriitaiseksi. Suhde käsityön harrastajiin näkyi ideologisesti tietenkin myönteisenä siinä mielessä, että käsityön merkityksen korostusta pidettiin tärkeänä. Tämä sisälsi myös halun pitää käsityöharrastus elävänä. Makukasvatusteema ideologiassa sisältää kuitenkin myös sen ajatuksen, että ammatillisen kentän ulkopuolisilla henkilöillä ei ollut ymmärrystä oikeaa makua kohtaan. Sen oikean maun oli juuri kulutusyhteiskunta pilannut.

Analyysissä käytetystä aineistosta löytyikin ammatillisesta näkökulmasta esitettyjä mielipiteitä, joissa harrastajatuotteita arvotettiin ammatillisia huonnommiksi. Esimerkiksi polttavassa liikevaihtoverokysymyksessä todettiin, että liikevaihtovero pitäisi poistaa ammatikseen taidekäsityötä harjoittavilta mutta ei harrastajilta.<sup>702</sup> Monet työtavat todettiin tutuiksi harrastajilekin, mutta vasta ammattityössä niillä voitiin päästä taiteellisesti korkeatasoiisiin tuloksiin.<sup>703</sup>

Kriittisin kirjoitus suhteessa harrastajakenttään löytyi tekstiilitaiteilija Kirsti Rantaselta, joka piti negatiivisena taidekäsityösanana käyttöä patalappujen ja muiden harrastetekstiilien yhteydessä. Tällaiseen nimittämiseen johtava harrastajamytologia kasvoi hänestä sitä kautta, että naistenlehtijutuissa kuka vain voi olla tekstiilitaiteilija. Hän pitikin itsekritiikin ja koulutuksen tarvetta polttavana. Tyypillisesti taidekäsityön ideologiaan liittyvinä seikkoina hän korosti tavallisen ihmisen ongelmia maun suhteen nykyisenkaltaisessa kulutushysteriassa. Hän penäsi harrastajapiirien ohjaajille taiteellisen lahjakkuuden testauksia ja harrastajakentän haravointia. Hän totesi tällaisten piirien tuottaneen sentään ennen hyviä käyttötekstiilejä. Rantasesta olisi tarvittu vastuuta harrastajien ohjaamisessa hyvien käyttötuotteiden valmistukseen sen sijaan,

että he tekivät taidetekstiilejä, joilla ei ollut taiteellista arvoa. Lapsille suunnattu koristeaskartelu tuotti hänestä samaa asiaa. Käden taito oli vakavassa vaarassa jäädä muiden ihanteiden jyräämäksi.<sup>704</sup>

Keraamikko Heikki Rahikainen esitti samoja ongelmia suhteessa harrastajiin, jotka pyrkivät ammatinharjoittajiksi. Käsityössä järjestettiin pikakoulutusta. Hallinto, elinkeinoelämä sekä matkailu lähestyivät käsityöläistä ehdotuksineen ja idyllisiä käsityöläiskyliä perustettiin, mutta ei kysytty, millaisia tuotteita tekijät tuottivat. Hän totesikin valtaosan Suomessa toimivista savipajoista syntyneen harrastajapohjalta. Ennen ammattikoulutus kesti useita vuosia ja käsityöläisten tuotteet olivat taidokkaasti tehtyjä, hyvin toimivia ja kauniita. Nyt tuotteet taas olivat hänestä usein rihkamaa. Jos tällaista toimintaa tuettiin, piti sille hänestä antaa uusi nimi ja merkitys, koska vain myyttiä käsityöstä elätettiin.<sup>705</sup>

## 2 ARVOTTAMISEN KÄYTÄNTEET

### 2.1 Taidekäsityön ammatilliset arvottamisorganisaatiot

Eri lähteisiin on luokiteltu eri tavoin taidekäsityöhön liittyviä organisaatioita. Organisaatiot kokivat muutoksia 1980-luvun aikana, erityisesti paikallinen toiminta muuallakin kuin Helsingin seudulla voimistui. Tässä esityksessä ei ole tarkasteltu tätä muutosta vaan on pyritty mainitsemaan muutamia tärkeimpiä taidekäsityön arvottamista suorittaneita valtakunnallisia organisaatioita 1980-luvulla.<sup>706</sup>

Taidekäsityö kuului 1980-luvun alussa taideteollisuuden ja muotoilun piiriin. Näiden organisaatorakenteessa Tapio Periäisen näkemyksen mukaan kattoivat Taideteollinen korkeakoulu, Taideteollisuusyhdistys Taideteollisuusmuseoineen ja Teollisuustaitteen Liitto Ornamo sekä organisatorisesti että toiminnallisesti muotoilun koko kentän. Periäinen näki ne toiminnassaan itsenäisinä, keskenään tasavertaisina ja tehtäväjaoltaan johdonmukaisina. Omalla tavallaan ne toteuttivat yhteistä tavoitetta: hyvän muotoilun edistämistä.<sup>707</sup> Vuoden 1968 taidehallinnon uudistamisen jälkeen nousi valtion asema huomattavan suureksi näiden organisaatioiden toiminnassa, koska se oli niiden pääasiallinen rahoittaja.<sup>708</sup>

Taideteollisuuden asema ilmeni myös taiteen keskustoimikunnan toiminta- ja taloussuunnitelmasta, jossa todettiin, että taideteollisuus oli ammattitaiteilijoiden osalta kolmanneksi suurin taiteen ala heti musiikin ja näyttämötaiteen jälkeen. Vuoden 1990 valtion budjetti kertoi arvostuksesta toista: luvassa oli vain 0,6% taiteen edistämiseen varatuista määrärahoista.<sup>701</sup> Tähän samaan tilanteeseen liittyvät myös taidekäsityöläisten kommentit kuvataiteen palkkioiden suuruudesta verrattuna taidekäsityöhön.

Taidekäsityön suhdetta ympäröivään yhteiskuntaan ja siinä toimiviin ammatillisen kentän ulkopuolisiin henkilöihin värittää ideologian sisältö. Taidekäsityöläiset tuntuivat haluavan leimautua vastakulttuuriseksi ilmiöksi kulutusyhteiskunnassa, joten suhde yhteiskuntaan muodostui tätä kautta ristiriitaiseksi. Suhde käsityön harrastajiin näkyi ideologisesti tietenkin myönteisenä siinä mielessä, että käsityön merkityksen korostusta pidettiin tärkeänä. Tämä sisälsi myös halun pitää käsityöharrastus elävänä. Makukasvatusteema ideologiassa sisältää kuitenkin myös sen ajatuksen, että ammatillisen kentän ulkopuolisilla henkilöillä ei ollut ymmärrystä oikeaa makua kohtaan. Sen oikean maun oli juuri kulutusyhteiskunta pilannut.

Aineistosta löytyikin juuri ammatillisesta näkemyksestä käsin harrastajatuotteita ammatillisia huonommaksi arvottavia mielipiteitä. Esimerkiksi polttavassa liikevaihtoverokysymyksessä todettiin, että liikevaihtovero pitäisi poistaa ammatikseen taidekäsityötä harjoittavilta mutta ei harrastajilta.<sup>702</sup> Monet työtävät todettiin tutuiksi harrastajillekin, mutta vasta ammattityössä niillä voitiin päästä taiteellisesti korkeatasoisiin tuloksiin.<sup>703</sup>

Kriittisin kirjoitus suhteessa harrastajakenttään löytyi tekstiilitaiteilija Kirsti Rantaselta, joka piti negatiivisena taidekäsityösanana käyttöä patalappujen ja muiden harrastetekstiilien yhteydessä. Tällaiseen nimittämiseen johtava harrastajamytologia kasvoi hänestä sitä kautta, että naistenlehtijutuissa kuka vain voi olla tekstiilitaiteilija. Hän pitikin itsekritiikin ja koulutuksen tarvetta polttavana. Tyypillisesti taidekäsityön ideologiaan liittyvinä seikkoina hän korosti tavallisen ihmisen ongelmia maun suhteen nykyisenkaltaisessa kulutushysteriassa. Hän penäsi harrastajapiirien ohjaajille taiteellisen lahjakkuuden testauksia ja harrastajakentän haravointia. Hän totesi tällaisten piirien tuottaneen sentään ennen hyviä käyttötecteillejä. Vastuuta olisi tarvittu harrastajien ohjaamisessa hyvien käyttötuotteiden valmistukseen taidetekstiilien vailla

taiteellista arvoa sijasta. Lapsille suunnattu koristeaskartelu tuotti hänestä samaa asiaa. Käden taito oli vakavassa vaarassa jäädä muiden ihanteiden jyräämäksi.<sup>704</sup>

Keraamikko Heikki Rahikainen esitti samoja ongelmia suhteessa harrastajiin, jotka pyrkivät ammatinharjoittajiksi. Käsityössä järjestettiin pikakoulutusta. Hallinto, elinkeinoelämä sekä matkailu lähestyivät käsityöläistä ehdotuksineen ja idyllisiä käsityöläsikyliä perustettiin, mutta ei kysytty, millaisia tuotteita tekijät tuottivat. Hän totesikin valtaosan Suomessa toimivista savipajoista syntyneen harrastajapohjalta. Ennen ammattikoulutus kesti useita vuosia ja käsityöläisten tuotteet olivat taidokkaasti tehtyjä, hyvin toimivia ja kauniita. Nyt tuotteet taas olivat hänestä usein rihkamaa. Jos tällaista toimintaa tuettiin, piti sille hänestä antaa uusi nimi ja merkitys, koska vain myyttiä käsityöstä elätettiin.<sup>705</sup>

## 2 ARVOTTAMISEN KÄYTÄNTEET

### 2.1 Taidekäsityön ammatilliset arvottamisorganisaatiot

Eri lähteisiin on luokiteltu eri tavoin taidekäsityöhön liittyviä organisaatioita. Organisaatiot kokivat muutoksia 1980-luvun aikana, erityisesti paikallinen toiminta muuallakin kuin Helsingin seudulla voimistui. Tässä esityksessä ei ole tarkasteltu tätä muutosta vaan on pyritty mainitsemaan muutamia tärkeimpiä taidekäsityön arvottamista suorittaneita valtakunnallisia organisaatioita 1980-luvulla.<sup>706</sup>

Taidekäsityö kuului 1980-luvun alussa taideteollisuuden ja muotoilun piiriin. Näiden organisaatorakenteessa Tapio Periäisen näkemyksen mukaan kattoivat Taideteollinen korkeakoulu, Taideteollisuusyhdistys Taideteollisuusmuseoineen ja Teollisuustaitteen Liitto Ornamo sekä organisatorisesti että toiminnallisesti muotoilun koko kentän. Periäinen näki ne toiminnassaan itsenäisinä, keskenään tasavertaisina ja tehtäväjaoiltaan johdonmukaisina. Omalla tavallaan ne toteuttivat yhteistä tavoitetta: hyvän muotoilun edistämistä.<sup>707</sup> Vuoden 1968 taidehallinnon uudistamisen jälkeen nousi valtion asema huomattavan suureksi näiden organisaatioiden toiminnassa, koska se oli niiden pääasiallinen rahoittaja.<sup>708</sup>



Yksi porras taidekäsityön ammatillista arvottamista oli koulutukseen sisäänpääsy. Ylintä taide-teollisten ammattialojen opetusta anatavaan Taideteolliseen korkeakouluun pyrittiin sen jär-jestämien soveltuvuuskokeiden kautta. Pyrkineistä vain hyvin pieni osa, alle 10%, pääsi sinne opiskelemaan. Nuorisoasteella koulutusta antavista käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksista, joita oli 1980-luvun lopulla 50, osaan pääsi opiskelemaan pelkästään aiempaan opintomenestykseen pohjautuvan yhteisvalinnan kautta tai osallistuen joidenkin oppilaitosten järjestämiin sovel-tuvuuskokeisiin. Soveltuvuuskokeet olivat tavallisia opistoasteisissa käsi- ja taideteollisuusalan oppilaitoksissa.

Esimerkkinä Taideteollisen korkeakoulun jo ammatissa toimiville suunnatusta taidekäsityökou-lutuksesta on vuoden 1985 Taidekäsityösymposium. Se oli eri aloilla toimiville taidekäsityöläi-sille tarkoitettua koulutusta, jonka tavoitteina oli antaa virikkeitä ilmaisun uudistamiseksi käyttämällä yksinkertaisia, omista tottumuksista poikkeavia tekniikoita ja materiaaleja vuorovaikutuksessa ympäristön ja eri alojen taidekäsityöläisten kanssa. Luennoitsijoina toimivat Kuutti Lavonen, Kaj Kalin ja Kaj Franck.<sup>709</sup> Samana vuonna pidetyssä taideteollisuuden laa-tuseminaarissa taas Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja Tapio Periäinen käsitteli aihetta "Miksi taidekäsityön laatu ei kelpaa?"<sup>710</sup> Koulutusteemat vastasivat ideologiassa esitettyjä ajatuksia rajojen murtamisesta ja vuorovaikutteisesta ympäristösuhteesta sekä rehellisestä ja tinkimättömästä toteutuksesta.

Taideteollisesta korkeakoulusta valmistuneet tuotesuunnittelijat olivat järjestäytyneet ammatillisesti Teollisuustaitteen Liitto Ornamon alaisuuteen. Jo sen perustamisen syyt vuonna 1911 pohjasivat asemansa tiedostavaan ammattikuntahenkeen.<sup>711</sup> Ornamo oli taideteollisuusalan suunnittelijoiden ja taidekäsityöläisten ammatillinen keskusjärjestö. Sen tarkoituksena oli kehittä, tukea ja tehdä tunnetuksi suomalaista taideteollisuutta ja taidekäsityötä sekä ajaa jäsentensä yhteisiä etuja. Liitto järjesti näyttelyitä, seminaareja ja kilpailuja sekä teki alan edistämiseksi aloitteita ja antoi lausuntoja sekä julkaisi muotoilun ja taidekäsityön kysymyksiä käsittelevää aikakausilehteä *Muoto*. Suomen Muotoiluraati ja vuonna 1987 perustettu Muotoilun tiedotus-keskus Design Forum olivat Ornamon ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen yhteisiä toi-mintayksiköitä. *Muoto*-lehdessä asiaa kuvattiin jopa niin, että Taideteollisuusyhdistyksen ja

Ornamon toiminta kulki käsi kädessä valtion taideteollisuustoimikunnassa ja Muotoiluradissa.<sup>712</sup>

Antti Ainamon taidekäsityöläisselvityksessä Suomen Taideteollisuusyhdistyksen jäsenet toivoivat juuri Ornamon määrittelevän jyrättämällä, mitä taidekäsityö oli, koska alue todettiin ristiriitaiseksi ja vaikeaksi. Yleisessä tekemisen tasossa ja tekijöiden esteettisessä koulutuksessa nähtiin puutteita.<sup>713</sup> Näin juuri Ornamo leimautui Ainamon tutkimuksen valossa siksi taidekäsityön keskuksiksi, josta käsin oikea taidekäsityö voi määrittyä. Tällainen suhde arvottamiseen oli nähtävissä jo vuoden 1977 Ornamon taidekäsityöjulkaisussa. Siinä todettiin, että Taide-teollisesta korkeakoulusta valmistuneet taidekäsityöläiset, keraamikot, lasi- metalli- ja tekstiilitaiteilijat, kuuluvat Ornamon jäsenyhdistykseen ja jos kuluttaja tarvitsi taidekäsityöläisten palveluja, niin oikean tekijän hän löytäisi Ornamon jäsenkunnasta.<sup>714</sup>

TAIKO ja Ornamon muut jäsenjärjestöt, joissa toimi taidekäsityöläisiä arvottivat erityisesti jäsenekspääsyn kautta oikeaa taidekäsityötä. Teolliset muotoilijat TKO:hon hyväksyttiin jäseniksi suoraan Taideteollisen korkeakoulun loppututkinnon suorittaneet henkilöt ja sen lisäksi työnäytteiden perusteella ne alalla toimivat, jotka yhdistyksen hallitus katsoi muutoin vastaavan ammattitaidon hallitseviksi. Tekstiilitaiteilijat TEXO:oon voitiin hyväksyä henkilö, joka oli suorittanut Taideteollisen korkeakoulun loppututkinnon pääaineenaan tekstiilisuunnittelu sekä henkilö, joka muutoin oli saavuttanut vastaavan ammattipätevyyden ja haki jäsenyyttä. Ammatillisen järjestötoiminnan sulkemisstrategioista kertoi se erityismaininta, että TEXO:n jäsenet käyttivät ammattinimikkeensä jäljessä merkintää TEXO osoituksena yhdistykseen kuulumisesta ja erotuksena tekstiilitaiteilijoina esiintyvistä henkilöistä, joilta puuttui esimerkiksi alan taiteellinen pohjakoulutus.<sup>715</sup>

Jäsenjärjestöistä Taidekäsityöläiset TAIKO oli erityisesti taidekäsityön edistämistä ja tunnetuksi tekemistä varten. Sen tehtäviin kuului myös harjoittaa näyttely- ja julkaisu-toimintaa. TAIKO:n perustavassa kokouksessa vuonna 1983 jäsenyyden ehdoiksi oli kirjattu Taideteollisen korkeakoulun tai vastaavan ulkomaisen tutkinnon suorittaminen, osallistuminen kolmeen jyrätettyyn näyttelyyn tai kuuluminen ennestään johonkin Ornamon jäsenjärjestöön. Vuonna 1985 esitettiin muutetut kriteerit, joihin oli lisätty, että jäseneksi voitiin hakemuksesta hyväksyä

myös henkilö, jolla oli muutoin vastaava ammattipätevyys. Hakijalla tuli olla siitä osoituksena kolme seuraavista ansioista: osallistuminen huomattavaan kotimaiseen tai kansainväliseen näyttelyyn, vähintään lunastuksen tai tunnustuspalkinnon saaminen korkeatasoisessa kotimaisessa tai kansainvälisessä kilpailussa, valtion tai läänin taidetoimikunnan myöntämä taiteilija-apuraha, jokin taideteollisen oppilaitoksen opistotasaisen loppututkinnon suorittaminen ja Suomen Kuvanveistäjäliitto ry:n, Suomen Taidegraafikot ry:n tai Suomen Taidemaalariilitto ry:n jäsenyys. TAIKO:n hallitus käsitteli nämä jäsenhakemukset. Hallitus voi myös yksimielisellä päätöksellä kutsua jäseneksi henkilön, joka muutoin oli hankkinut vastaavan ammattipätevyyden.<sup>716</sup>

Ammatilliseen arvottamiseen kuului myös julkaisuissa esille pääsy taidekäsityöläisenä. TEXO ja TKO laativat yhteistyössä vuonna 1981 julkaistun *Käsin tehty I* teoksen, johon sisältyi yleis-tietoa taidekäsityöstä ja matrikkeliosa. Siihen oli osallistumismahdollisuus ammattimaisesti taidekäsityötuotteita valmistavilla TEXO:n ja TKO:n jäsenillä.<sup>717</sup> *Käsin tehty II* ilmestyi vuonna 1989 TAIKO:n julkaisemana ja siihen oli kutsuttu mukaan kaikki halukkaat taidekäsityön tekijät Ornamosta.<sup>718</sup> TEXO teki samoina vuosina erilliset julkaisut, joissa järjestön tekstiilintekijät pääsivät esiin.<sup>719</sup>

Suomen Taideteollisuusyhdistyksen tarkoitus oli tukea ja kehittää suomalaista muotoilua, taideteollisuutta, teollista muotoilua, ympäristösuunnittelua sekä taidekäsityötä ja järjestää näiden tiimoilta näyttelyitä sekä tiedotus- ja julkaisutoimintaa. Yhdistyksen alaisuudessa toimivat Taideteollisuusmuseo ja Suomen Muotoiluraati. Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon yhteinen toimintaelin oli Design Forum, joka keskittyi teolliseen tuotesuunnitteluun; Taideteollisuusyhdistyksen toiminta taas painottui taideteollisuuden ja taidekäsityön edistämiseen.

Taideteollisuusyhdistyksen Suomen Muotoiluraadissa oli 12 jäsentä, joista 3 edusti Ornamoa, 3 Taideteollisuusyhdistystä, 1 graafikkoja, 1 Taideteollisuusmuseota ja 4 edusti yhteiskuntatieteitä, kuvataiteita, teollisuutta ja liike-elämää. Lisäksi valinnassa oli mukana kunkin muotoilualan erityisiä asiantuntijoita, jotka olivat Ornamon edustajia. Muotoiluraadin jäsenten toimikausi kesti kolme vuotta, eli joka vuosi 1/3 uusiutui.<sup>720</sup> Muotoiluraadin tehtäväksi voitiin

kuvata kokonaisvaltaisen laadun ymmärtäminen.<sup>721</sup> Suomen Muotoiluraati jakoi teollisesti valmistetuille muotoilutuotteille Hyvää muotoilua -laatumerkkiä, joka oli vastaava kuin Kotiteollisuuden keskusliiton kotiteollisuuden laatumerkki. Koska Hyvää muotoilua -merkki oli tarkoitettu vain teollisille tuotteille, keskusteltiin TAIKO:n hallituksen kokouksessa siitä, olisiko käsityönä ja rajoitettuna sarjoina valmistetuille tuotteille tarpeellista saada merkin käyttöoikeus. Hallitus katsoi kuitenkin, että käsityötuotteet puhuivat puolestaan ilman merkkiäkin.<sup>722</sup> Kotiteollisuuden laatumerkistä ei oltu kiinnostuneita.

Opetusministeriön alaisuudessa toimivista taiteen asiantuntijatoimikunnista Valtion taideteollisuuslaitos oli taidekäsityöasioiden käsittelypaikka. Lisäksi taideteollisuuden edustusta oli myös joissain läänien taidetoimikunnissa. Kun puhutaan asiantuntijatoimikunnista, nimi jo kertoo, että arvottamisessa ja palkkioiden jaossa, jota toimikunnat suorittivat, oli kyse niin sanotusta vertaisarvioinnista eli sopivaksi katsottujen kentän omien edustajien suorittamasta arvottamisesta. Valtion taideteollisuuslaitoksen asettamisessa oli huolehdittava siitä, että taiteen eri lajit tulivat edustetuiksi niissä ja että myös alueelliset ja kielelliset näkökohdat otettiin huomioon. Jäsenten tuli olla asianomaisen alan ansioituneita harjoittajia tai tuntiopettajia.<sup>723</sup> Jäseninä olivat 1980-luvulla etupäässä Ornamon, Taideteollisuusyhdistyksen ja Taideteollisen korkeakoulun edustajat.

Valtion taideteollisuuslaitoksen arvottavat toiminnot liittyivät erityisesti apurahojen ja valtionpalkintojen käsittelyyn. Merkinä taidekäsityön aseman noususta voi pitää sitä, että taidekäsityöläiset saivat apurahoja.<sup>724</sup> Varsinainen taidekäsityölle tarkoitettu apurahajärjestelmä oli taidekäsityön laatutuki, jota alettiin järjestää jo vuonna 1983. Tämä apuraha koski tukea valmistukselle ja markkinoinnille ja sitä pidettiin taidekäsityöläisten aseman parantamista koskevana toimenpiteenä.<sup>725</sup>

Erillinen tukimuoto perustui siihen, että taideteollisuuden alueella teollisuuteen suuntautunut suunnittelu oli teollisuuden kustannettavaa. Taidekäsityön laatuvaatimusten kasvaessa ja alueen laajetessa nähtiin taidekäsityöläiset taloudellisissa vaikeuksissa, koska itse maksettavia olivat koneet, laitteet ja työvälineet sekä työtilojen kustannukset ja tuotteiden markkinointi. Laatutuki suunniteltiin koskemaan taidekäsityöläisryhmiä, jotka olivat organisoineet työskentelynsä ja

tuotantonsa ja joilla oli riittävän korkeatasoiset ja selkeät taiteelliset tavoitteet.<sup>726</sup> Arvioinnin kriteerit ehdottivat toimikunnan pystyvän määrittämään sitä kuka oli riittävän korkeatasoinen ja taiteellisesti pystyvä. Kriteerit jäivät kuitenkin tässä tapauksessa täysin avoimeksi kulloistenkin asiantuntijatoimikuntien näkemyksille. Laatutukea jaettiin ensimmäisen kerran vuonna 1986. Taidekäsityöläiset saivat osansa myös taideteollisuuden kohdeapurahoista, jotka kohdentuivat lähinnä taiteelliseen työskentelyyn, ja taideteollisuuden valtionpalkinnoista, jotka olivat tunnustuspalkintoja arvostetulle toiminnalle.

Palkkioissa oli näkyvässä selvä eri taideteollisuuden alojen ja taidekäsityön alojen tasapuolisen palkitsemisen periaate. Esimerkiksi vuodelle 1989 myönnetyt taideteollisuuden edustajien avustukset jakautuivat melko tasaisesti muotoilijoiden ja taidekäsityöläisten kesken. Taidekäsityön laatutuen saajista voi päätellä valtion taideteollisuustoimikunnan määritelmää taidekäsityöstä. Taidekäsityön laatutuki kohdistui 1980-luvulla 17 kertaa tekstiilintekijälle, 16 kertaa keraamikolle, 8 kertaa korujen ja metalliesineiden tekijälle, puutuotteiden tekijöille 2 kertaa, samoin kivituuotteiden valmistajille. Jako vastaa ornamolaisten ammatillista jakautumista ja tekijöiden määrää varsin hyvin. Huomattavaa on, että taidekäsityön laatutukea saivat myös jotkin protyyppien valmistukseen pyrkivät projektit sekä mallisarjanvalmistus.<sup>727</sup>

Kaiken kaikkiaan valtion taideteollisuustoimikunnan ehdottamissa palkituissa näkyi perinteinen materiaalityyppijako. Kaikkien materiaalien edustajat saivat palkkioita. Taidekäsityötä ei tulkittu yhtenäiseksi alueeksi vaan kukin materiaali tuotti oman tuloksensa ja yhdistyi taideteollisuuden kentässä sen materiaalialueen teolliseen suunnitteluun. Samoin oli arvottamisen ja arvioinnin asiantuntijuuden laita. Tällöin on todettava, että teollista muotoilua esimerkiksi TKO:n nimissä edustaneet henkilöt olivat samalla metalli-, puu-, tai lasimuotoilun edustajia.

Vaikka valtion jakamat palkkiot koituivat vain muutamien ammatinharjoittajien eduksi ja muiden taiteenlajien koettiin saavan suhteessa enemmän, niistä keskusteltiin varsin paljon. Niiden merkitys taidekäsityölle nähtiin mahdollisuutena syventyä tekemiseen pitkäjänteisesti, niin kuin omaperäisen taiteellisen tuloksen aikaansaamiseksi oli välttämätöntä.<sup>728</sup> Rahoitus antoi apurahan saajalle mahdollisuuksia toteuttaa omia ajatuksiaan ilman taloudellista ja henkistä

painolastia.<sup>729</sup> Palkinnon saaminen saattoi vaikuttaa myös työtilaisuuksiin, mikä oli vapaalle taiteilijalle tärkeä asia.<sup>730</sup>

Palkkioiden saamisen merkitys nähtiin myös siinä, että niiden jakaminen koettiin taidekäsityön arvostuksen merkinä.<sup>731</sup> Taidekäsityön merkityksen nousua voikin tarkastella myös siten, että 1980-luvulla sen palkkiot olivat taideteollisuuden kokonaisuudessa huomattavat. Edellä esitettyjen pienien apurahojen lisäksi esimerkkeinä voi mainita Bertel Gardbergin vuoden 1983 alusta saaman akateemikon arvon, Maija Lavosen 15-vuotisen apurahan vuonna 1982 ja Kirsti Rantasen viisivuotisen taiteilijaprofessorin vuonna 1983.

## 2.2 Näyttelypalkkiot

Näyttelyjärjestelmästä voitiin esittää sellaisia ajatuksia kuten Erik Kruskopf kirjoittaessaan Kosketus-näyttelyn yhteydessä taiteessa nähtävissä olevasta siirtymästä esineistä toimintaan. Taiteeksi koettujen esineiden ilmaisuvoima voitiin nähdä siinä, että ne olivat tietoisien toimenpiteiden tuloksia. Modernismin muutoksia voitiin pitää toimintana, jossa kumous oli yhtä arvokas kuin sen aikaansaamat tulokset. Muotoa uudistavat toimenpiteet johtivat vähitellen tiettyyn inflaatioon, jonka uhriksi joutui itse muoto. Oli yhä vaikeampaa tuottaa sellaisia uusia muotoja, jotka olisi koettu arvoa ja ilmaisua itsessään kantaviksi. Näyttelyistä tuli siten suunniteltuja ja järjestettyjä tapauksia, joissa näyttelynjärjestäjä oli suuntaa luova taiteilija. Näyttelyt määrittivät taide-elämän trendit ja suuressa määrin myös sen millaisia teoksia taiteilijoiden kannatti valmistaa.<sup>732</sup>

Taidekäsityön kaltaisessa toiminnassa näyttelyt muodostivatkin merkittävän palkkiojärjestelmän ja arvostukseen liittyvän mekanismin. Koska näyttelyorganisaatiot ja -paikat olisivat yhden tutkimuksen arvoinen kohde sinänsä, esitetään tässä vain esimerkinomaisesti muutamia näyttelyjärjestelmiä, jotka ovat osaltaan vaikuttaneet taidekäsityön arvottamiseen 1980-luvulla.

Taideteollisuusmuseon uudelleen aukaiseminen vuonna 1979 merkitsi yhden uuden ja merkittävän esittelypaikan avautumista taidekäsityölle. Taideteollisuusmuseon taidekäsityönäyttelyt olivat 1980-luvulla vaihtelevia sekä teemoiltaan että esillepääsytavassaan. Taidekäsityön

osalta kuvataiteellistuminen aukaisi myös monia muita, vain kuvataiteelle aiemmin avoinna olleita näyttelymahdollisuuksia. Myös omia taideteollisuusgallerioita ja pelkästään taidekäsityögallerioita avattiin 1980-luvun kuluessa. (Liite 3).

Suomen taideteollisuusyhdistys järjesti Suomi muotoilee -näyttelyiden sarjan, johon Suomen Muotoiluraati valitsi tuotteet. Sitä esiteltiin valtakunnallisena ja merkittävänä taidekäsityöstä ja teollisesta suunnittelua koskevana katselmuksena. Näyttelyitä ehti 80-luvun kuluessa olla seitsemän. Tapio Periäinen kirjoitti Suomi muotoilee 1-5 -näyttelyistä, että niiden tarkoituksena oli antaa mahdollisimman laaja-alainen kuva muotoilun senhetkisestä tasosta ja tavoitteista. Niiden sisältö kattoi muotoilun koko kentän eli kaikki perinteiset taideteollisuudeksi katsotut alat kuten lasin, keramiikan, tekstiilit ja sisustukset sekä lisäksi kotiteollisuuden, käyttögraafikan ja teollisen muotoilun.<sup>733</sup> Tyypillistä oli, että puolet tuotannosta kuului taidekäsityön piiriin. Suomi muotoilee -näyttelyt edustivat Suomessa tavanomaista käytäntöä, jossa taidekäsityö esiintyi rinta rinnan teollisen suunnittelun kanssa ja myös jyritys tapahtui kummankin osalta samojen henkilöiden toimesta.

Näiden näyttelyiden valintojen perusteluista on syytä mainita muutamia seikkoja. Muotoiluraadilla oli alunperin vuonna 1979 laaditut kriteerit, joihin tuotteiden arvioinnin katsottiin pohjautuvan. (Liite 4) Sovelletuista kriteereistä tärkeimpiä olivat omaperäisyys ja esteettinen taso muiden, kuten toimivuuden, kestävyuden ja taloudellisuuden, ohella. Toisaalta näyttelyyn valinnan tarkoituksena oli löytää erilaisia muotoiluesimerkkejä. Näyttelyn tarkoitus oli antaa yleisölle kuvaa siitä, mitä asiantuntijaraati piti hyvänä ja kauniina muotoiluna.<sup>734</sup> Vertaisarvioinnilla siis katsottiin saatavan esiin se, mitä ammatillinen hyvä tuote oli.

Muotoilija Veikko Kamunen kirjoitti vuonna 1980 Muotoiluraadin aloitettua työnsä, että taidekäsityö alueena, jolla taideteollisuus läheisimmin kytkeytyi kuvataiteeseen, oli kriteerien soveltamisen koetinkivi. Taidekäsityöläinen perusti hänestä työnsä paitsi tietoonsa ja taitoon myös intuition ja vapaaseen kokeiluun. Taidekäsityön arvioinnin tuli hänestä ensisijaisesti pohjautua taideteoriaan ja perustua vankalle teoreettiselle ja käytännölliselle alan tuntemukselle. Tämän vuoksi oli tärkeää saada raatiin keskeisten taidekäsityöalojen edustajat.<sup>735</sup>

Näyttelyiden suhteista Ornamoon kertoo Muotoiluraadin puheenjohtajana toimineen Tapio Periäisen kirjoitus Ornamon jäsentiedotteessa vuonna 1988. Näyttelyt jatkoivat hänen mielestään perinteistä Ornamon ja yhdistyksen yhteistä hanketta, jossa Ornamo-enemmistöinen jyry hyväksyi esitettävät tuotteet ja yhdistys hoiti käytännön järjestelyt. Osa Ornamon jäsenistä ja jäsenryhmistä halusi hänestä vastustaa näyttelyä, osa oli välinpitämättömän passiivista, osa lähetti arvioitavaksi jotain, muttei parasta, osa vaati henkilökohtaista kutsumista, osa unohti näyttelyn ja osa piti sitä tarpeettomana. Kuitenkin Suomi muotoilee -näyttely oli Periäisestä ainoa, jossa havainnollisella tavalla sai kuvan koko taideteollisuuden tilanteesta, eri alueiden ja niiden kehityksen välisistä suhteista.<sup>736</sup>

Taidekäsityöläiset TAIKO:n perustamisen jälkeen jäsenjärjestö organisoi vuosittain erilaisia näyttelyitä. Nämä näyttelyt olivat yleensä avoinna kaikille ornamolasille, joten taidekäsityön määrittelyssä tehtiin se oletus, että sitä oli mahdollista tehdä taideteollisuuden eri ammattialoilta käsin. TAIKO:n ensimmäisestä näyttelystä mainittiin vuonna 1983 tavoitteiksi esitellä uutta, korkeatasoista taidekäsityötä, painottaa luovan ilmaisun mahdollisuuksia metalli-, keramiikka-, tekstiili- ja lasitaiteessa sekä korostaa näkemyksellisyyttä ja yhteyksiä muihin kuvataiteisiin. Tarkoitus oli myös rohkaista tutkimaan rajoja ja muuttamaan käsityksiä taidekäsityöstä, hakea uusia lähtökohtia taide- ja muotoilukeskusteluun, etsiä omaperäisiä suuntaviivoja tulevaisuuden traditioksi sekä tuoda esille taiteellisia kokonaisuuksia.<sup>737</sup> Tavoitteet ovat hyvin samoja kuin taidekäsityön ideologian analyysissä esille nousseet teemat taidekäsityön aatemaailmasta. Näyttelyn tavoitteiden mukaan siis oletettiin, että hyvät taidekäsityötteet, joita kannattaisi esitellä, olisivat yllä esitettyjä ajatuksia vastaavia. Ensimmäinen näyttely oli avoin vain TAIKO:n jäsenille ja sen jyrytykseen osallistuttiin nimimerkillä. Rajoituksena oli mainittu, että teokset eivät saaneet olla teollisessa sarjavalmistuksessa.<sup>738</sup>

Suomi haaveilee -näyttely vuodelta 1986 oli jo avoin kaikille ornamolaisille. Töiden tuli edustaa taidekäsityötä, olla uusia, uniikkeja tai käsin tehtyjä pieniä sarjoja.<sup>739</sup> Näyttelyn teemana oli idean kehittyminen valmiiksi työksi sekä sen elämyksellinen tausta. Toivomuksena oli kuitenkin, että teemaa käsiteltäisiin mahdollisimman laajasti eikä rajoittavana tekijä. Teema ja sen muunnelmia olisi voinut olla esimerkiksi työn ja taiteilijan suhde tulevaisuuteen, suhde tulevaisuuden materiaaleihin, suhde ympäristöön, suhde tilaan, sekä poikkitaiteellisuus.<sup>740</sup>



Näyttelyn tavoitteet ja sinne mahdollisesti hyvänä taidekäsityönä valittavat tuotteet vastaavat yllä esitetyn mukaan siis yhä voimakkaammin taiteellisen itseilmaisun periaatteiden mukaista, taidekäsityön ideologiassa 1980-luvun aikana voimistunutta suuntaa.

Vastapainona itseilmaisulle TAIKO järjesti kuitenkin vuonna 1987 uusia käyttöesineitä esittelevän Etsimme aarteita -näyttelyn. Tarkoituksena oli haastaa tekijät uusiutumaan ja valmistamaan mielenkiintoisia, tekemisen arvoisia käyttöesineitä sekä herättää keskustelua taidekäsityön suhteesta teolliseen tuotantoon. Töiden tuli olla käyttöesineitä, jotka edustivat taidekäsityötä: uusia uniikkeja esineitä tai pieniä sarjoja astioita, huonekaluja, koruja, kankaita, leluja, vaatteita tai työkaluja.<sup>741</sup>

Tekstiilitaiteilijat TEXO:n merkitys taidetekstiiliä kuvataiteenkaltaisena tuoteena esiintuovana järjestönä korostui sen vilkkaan näyttelytoiminnan kautta, jota se harjoitti 1980-luvulla. Erityisesti taidetekstiili oli se taidekäsityön piiriin kuuluva teosryhmä, joka pääsi parhaiten esiin kuvataiteen gallerioissa ja museoissa. TEXO:n minitekstiilinäyttelyt oli järjestetty juuri taiteellista tuotantoa silmälläpitäen. Koska töiden koko oli rajattu 20x20 cm:iin, tällaisen näyttelymuodon koettiin antavan edullisuudessaan erityisen mahdollisuuden taiteelliselle kokeilulle.<sup>742</sup> 1980-luvulla oli myös TEXO:n 25-vuotisjuhlanäyttely ja 30-vuotisjuhlanäyttely, jotka lisäsivät näyttelymahdollisuuksia.

Pohjoismainen tekstiilitriennaali oli myös näyttelyinstituutio, jonka toiminta jatkui yli koko 1980-luvun. Yhteispohjoismainen jyry välitsi sen työt. Pohjoismainen yhteistyö ja muu kansainvälinen näyttelytoiminta, joissa tapahtui yhteisjyrytyksiä antoi tietenkin vaikutteita arvottamisesta myös toisten kulttuurien ja järjestelmien näkökulmasta avartaen siten kansallista näkökulmaa. Pohjoismainen tekstiilitriennaali oli avoinna kaikille pohjoismaisille tekstiilitaiteilijoille. Sen näyttelyartikkeli taidetekstiili oli määritelty seuraavasti: uniikki tekstiilimateriaalin toteutettu taideteos seinälle tai tilaan.<sup>743</sup> Suomen järjestelyosuus ja jyryjen edustus kuului TEXO:lle.

Kansainvälisiin taidekäsityönäyttelyihin pääsi Suomesta osallistumaan osaksi Worlds Crafts Councilin kautta. Counciliin kuului Suomesta 1980-luvulla Ornamon edustus, eikä kotiteolli-

suutta. Tilanne kuitenkin muuttui 1990-luvun alussa. Toiminta organisoitui 1980-luvulla siis kuitenkin vielä Ornamon kautta, joka päätti siitä, miten ja kuka sai osallistua sen näyttelytoimintaan.<sup>744</sup> Myös Taideteollisuusyhdistys ja Taideteollisuusmuseo järjestivät kansainvälistä toimintaa.

Julkisuutta saaneet näyttelyt ja näyttelypaikat olivat keskittyneet varsin paljon Helsingin seudulle. 1980-luvun lopulla oli nähtävissä kuitenkin läänien taidetoimikuntien ja paikallisesti vilkastuneen järjestötoiminnan vuoksi aluenäyttelyiden nousu. (Liite 1). Aluenäyttelyistä kuitenkin voitiin todeta Helsingin Sanomien näyttelyartikkelin tapaan, että niiden ongelma oli kiintoisien tekijöiden puuttuminen ja rohkeiden rajanylitysten harvinaisuus.<sup>745</sup> Yrjö Sotamaa totesikin valtion taideteollisuustoimikunnan puheenjohtajana, että taideteollisuudelle tuli luoda alueellinen näyttelyjärjestelmä, joka toisi julkisesti arvioitavaksi maan eri alueiden teollisen tuotannon ja taidekäsityön tuotteet.<sup>746</sup>

Yleisissä taideteollisuusnäyttelyissä taidekäsityön esittelyä yhdessä teollisten tuotteiden kanssa pidettiin taidekäsityön näkökulmasta sekä hyvänä että huonona. TAIKO:n hallitus oli laatinut kirjeen Suomi Muotoilee -näyttelyistä Taideteollisuusyhdistyksen hallitukselle, jossa todettiin kyseisiä näyttelyitä olevan vain harvoin, joten ne eivät saisi muodostua Ornamon jäsenjärjestöjen esittelyiksi. Esiteltävien alojen vuorottelu antaisi yksipuolisen kuvan taideteollisuudesta. Määrävuosin koottavan muotoilunäyttelyn tuli olla taideteollisuuden koko senhetkisen kehityksen kuvastaja. Keskeiseksi piti nostaa alan kokonaisuus ja sen vaikutus ympäristöllisen ja esineellisen kulttuurin jatkumossa.<sup>747</sup>

Yleisiä taideteollisuusnäyttelyitä kritisoitiin esimerkiksi siitä, että teollisuuslaitokset kustansivat teollisuustuotteet ja taidekäsityöläisten tuli kustantaa työnsä ja osallistumisensa itse.<sup>748</sup> Muotoilu- ja taideteollisuusnäyttelyiden ei koettu riittävän ainoana vaihtoehtona.<sup>749</sup> Tekstiilitaitteen osalta esitettiin myös käytännön tilaongelmia esteeksi kunnolliselle esittäytymiselle. Samoin esitettiin kritiikkiä siitä, että tekstiilitaideteokset otettiin mukaan teollisen suunnittelun pehmittäjiksi.<sup>750</sup>

tiikkiä. Niiden kautta voitiin kasvattaa yleisöä suhtautumaan objektiivisesti alan ilmiöihin.<sup>759</sup> Kokeilujen tulokset voitiin esitellä näyttelyssä edelleen oppimista varten, mutta niistä ei ollut näyttelyesineinä tuotannollista vaaraa.<sup>760</sup> Yleisesti ottaen vilkkaan näyttelytoiminnan koettiin kohottavan työn arvostusta.<sup>761</sup>

Erilaiset näyttelyt ja niihin sisäänpääsy olivat yksi merkittävä osa taidekäsityön arvottamisjärjestelmää. Kuvataidetta ja taidekäsityötä esitelleen Kosketus -näyttelyn yhteydessä näyttelyjärjestelmän merkitystä on kuvattu seuraavasti: "Näyttely on ennen kaikkea tilaisuus. Osallistujien valintamenettelyssä ovat kriitikot, taidebyrokraatit, museovirkailijat ja taiteilijat toimikunnissaan samanarvoisia johdattelijoita. Arvostettu, hierarkkinen näyttelyjärjestelmä karsii jyvät akanoista. Syntyy edustustaiteilijoiden joukko, jolle luonnostaan lankeaa näyttelyosallistumisien valtaosa."<sup>762</sup>

Taidekäsityön viralliseen esittelyyn valitsemisen kriteerejä voi tarkastella 1980-luvun alkupuolella toimineen Finnish Design Centerin toiminnan ehtojen esittelystä vuodelta 1983. Niiden todettiin pysyneen samoina yli 20 vuotta. Se oli avoinna kaikille suomalaisille valmistajille, suunnittelijoille ja käsityöläisille, joiden tuotteet olivat Suomessa valmistettuja, laadultaan korkeatasoisia ja täyttivät tarkoituksenmukaiselle sekä myös esteettisellä hyväksyttävälle muotoilulle asetetut vaatimukset.<sup>763</sup> Juuri tällaisissa määrittelyissä tulee esille se, että oli olemassa jokin hahmo siitä, mitä hyväksyttävyyttä sisälsi.

Näyttelyiden jyryttäjiksi kutsuttiin jo esille päässeitä tekijöitä ja instituutioiden edustajia. Jyrytettyä yhteisnäyttelyä voitiin pitää vertailutilanteena, jossa pääsi arvioimaan omaa paikaansa kyseisellä visuaalisen taiteen kentällä.<sup>764</sup> Usein toistuvien yhteisnäyttelyiden voitiin nähdä tervehdyttävän jyrytyksen vinoutumia demokraattiseen suuntaan. Yhden näyttelyn arvostelun vaikutus saattoi näyttelyiden vähyyden takia olla kohtuuton. Voitiin ajatella, että jokainen jyry teki vain oman näyttelynsä, osan totuutta.<sup>765</sup> Ongelmana jyrytyksissä voitiin nähdä myös se, että monet jyrytykset tapahtuivat kuvien perusteella, vaikka kuvat suhteessa taideolosuhteisiin todettiin valheellisiksi.<sup>766</sup>

TAIKO:n näyttelyissä jyryttäjinä toimivat eri näyttelyihin erikseen kutsutut raadin jäsenet, joissa huomattavaa oli taidekäsityöläisten TAIKO:n itsensä osuus ja kuvataiteen sekä muotoilun edustus. Myös järjestelyissä TAIKO:n lisäksi toimineiden instituutioiden edustus oli mukana. (Liite 1). Taidekäsityön kentän ammatillisten kriteerien lisäksi näyttelyynpääsyyn vaikuttivat siis sekä kuvataiteen ja teollisen tuotesuunnittelun ammatillinen näkemys että järjestävän instituution pyrkimykset.

Samantapaisella yhdistelmällä toiminut Turun ja Porin läänin aluenäyttelyn jyry työskenteli vuonna 1990 niin, että se jaotteli tarjonnan ensin harrastus-, taito- ja taidekäsityöksi. Monet esineet olivat irtaantuneet käyttötarkoituksesta, mutta eivät täyttäneet jyryn näkemyksen mukaan taide- tai koriste-esineelle asetettuja vaatimuksia. Töiden reputtamisen syiksi mainittiin esteettisen lopputuloksen riittämättömyys, uskömpelyys ja vaihteleva teknisen osaamisen taso tai toisaalta ylityöstäminen. Taidekäsityöllekin teki raadin mielestä hyvää niukkuus ja luova pelkistys.<sup>767</sup>

TEXO:n 30-vuotisjuhlanäyttelyn jyrytyksestä on kerrottu, että omalla subjektiivisella tavalla siinä pyrittiin objektiivisuuteen. Tarkoitus oli pitää kiinni anonymiteetistä, unohtaa ystävät ja kalavelat. Teoksilta ja niiden tekijöiltä vaadittiin kunnianhimoista taiteellista ilmaisua, uutta ja syvällistä ajatusta, pohdintaa ja sisältöä, ammatillista näyttöä ja osaamista. Jyry halusi arvostaa suomalaisuuden perinnettä ja ymmärtää kansainvälisten esikuvien välttämättömyyttä.<sup>768</sup>

Anonymiteetin vaatimisen ongelmana voi kuitenkin esittää jo taidekäsityön ideologiassa esille tulleen seikan, jossa todettiin oikean taidekäsityön vaativan niin persoonallista ilmaisua, että se oli teoksista tunnistettavissa.

Pohjoismaisen tekstiilitriennaalin jyrytyksessä vuonna 1985 käytiin työt läpi 4-5 kertaa. Anonymiteetti pyrittiin ottamaan huomioon mahdollisuuksien mukaan. Kriteereitä jyrytyksessä oli pohdittu niin, että tarkoitus oli pitää yllä korkeaa taiteellista ja teknillistä tasoa, sekä painottaa nimenomaan tekstiilitaiteen erikoisominaisuuksia ja ilmaisuvoimaa. Uniikille tekstiilille oli tarkoitus antaa mahdollisuus esiintyä ilman paineita käytännöllisestä käytöstä ja kaupallisuudesta. Haluttiin katsoa eteenpäin ja seurata kehitystä, tukea jopa kokeiluja, jotka omassa maassa olisivat voineet olla hyvinkin ahdasmielisesti tuomittuja. Kuitenkaan uutta ei

valittu vain uutuuden ja shokeeraamisen vuoksi. Karsiutumisen syiksi mainittiin töiden amatöörimäisyys ja tekniikan horjuminen, jotka saattoivat kaataa hyvän idean suttuisuuteen. Toteutuksessa ei ollut täsmällisyyttä tai sitä oli liikaa, niin että työ putosi siisteydessään pelkän koristeen tasolle. Töiden sisältö saattoi olla kevyt, pintapuolinen, tai idea oli vanha ja moneen kertaan kaluttu. Jyry toivoi enemmän pohdintaa, uskallusta ja oivallusta.<sup>769</sup>

Yksi käytäntö näyttelyiden järjestämisessä olivat kutsunäyttelyt. Kutsunäyttely voitiin nähdä hyvänä vaihtoehtona jyrytetyn rinnalla, koska jyrytetty näyttely oli organisatorisesti jähmeä ja siihen liittyi myös taloudellisia riskejä.<sup>770</sup> Kirsti Rantanen perusteli Pohjolan tytär -näyttelyn valintojaan sillä, että pyrkimys oli antaa monipuolinen kuva siitä, mitä juuri sillä hetkellä tapahtui. Hän halusi tuoda esille ammattitaitoa ja osaamista. Siksi henkilövalinnat olivat "varmoja", tekijöitä, joilta hän osasi odottaa valmiita, harkittuja töitä.<sup>771</sup>

Keraamikko Kristiina Riska on selvittänyt näkemystään siitä, miksi traditionaalinen keramiikka toimi niin huonosti näyttely-ympäristössä. Kaunis, koristeellinen keramiikka ärsytti hänestä katsojaa näyttelyssä, vaikka se ei aiheuttanut mitään konfliktia kirjahyllyssä. Koristeet sopivat kirjahyllyyn ja tavaratalon design osastolle, jossa hintalappu kertoi, miten rahalla voi tyydyttää halun koristeellisuuteen. Näyttelyssä taas koristeelliset tuotteet hämmensivät katsojia ja johtivat heidät etsimään merkityksiä, joita ei tuotteissa ollut.<sup>772</sup>

Näyttelyiden lopputuloksesta kerrottiinkin useimmiten niin, että ne olivat esimerkiksi varovaisia.<sup>773</sup> Tilanne voitiin nähdä siten, että askeettisuuteen pyrkivät ne, jotka valitsivat materiaalin näyttelyihin, eivät tuottajat.<sup>774</sup> Esimerkiksi keraamikko Heikki Orvola tulkitsi asiaa niin, että Suomi muotoilee -näyttelyssä oli häneltä mukana vain valkoinen astiasto, koska jyry oli kaikesti ollut taas niin ankara, että kuvioita ei hyväksytty huolimatta siitä, että ajan tarpeet tuntuivat kuluttajien näkökulmasta jo toisenlaisilta.<sup>775</sup> Näyttelyt voivat selvästi toimia vanhoillisen, normitetun arvottamisen esimerkkeinä.

Taidekäsityön osalta asia voitiin kokea kuitenkin myös niin, että näyttelyä varten sai toteuttaa hurjimmat ajatuksensa, sellaisetkin fantasiansa, joiden kauneus ei sietänyt jatkuvaa kulutusta.<sup>776</sup> Samasta asiasta kertoi se, miten taidekäsityöläinen tai teollinen tuotesuunnittelija voi palautteen

saamiseksi esittää näyttelyssä kokeiluja, joita ei kannattanut kokeilla tuotantosarjoina. Näyttelyistä muodostui erityinen taidekäsityön esittelykenttä, jossa taidekäsityötä tehtiin näyttelyitä varten. Nämä teokset koettiin täysin eri asiaksi kuin koriste-esineet.

### 2.3 Kentän ulkopuolinen lehdistöjulkisuus

Taidekäsityön palkkiojärjestelmänä voi pitää myös sitä, mitä taidekäsityöstä kirjoitettiin lehdistössä ja kuka pääsi kirjoituksissa ja kuvin esiin. Ammattilehdistöä ei tässä osuudessa käsitellä, koska taidekäsityön ammattilehdet muodostavat koko tämän analyysin ydinaineiston ja niissä esitettyjä asioita tulee esille koko analyysin ajan. Ammatillista arvottamista voi tulkita kuitenkin myös kentän ulkopuolisten kirjoitusten sisältöjen kautta ja sen kautta, miten ammatilliset suhtautuivat niihin.

Kimmo Jokinen on vuonna 1988 ilmestyneessä Suomen Arvostelijain Liiton jäsentutkimuksessa todennut, että valtakunnalliset lehdet keskittyivät selvästi ammatillaiskulttuurin esittelyyn. Näin julkinen sana asetti ammatillisuuden korkeampaan asemaan kuin harrastajakulttuurin. Ammatillaisten töistä tehtyjä kritiikkejä arvostettiin kriitikoiden keskuudessa enemmän. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja rakennustaiteen kriitikoista 98% totesi arvostelevansa pääasiassa korkeakulttuuria.<sup>777</sup>

Jokisen tutkimuksessa taidekäsityön kritiikkiä oli käsitelty kuvataiteen arvostelijoiden yhteydessä. Haastatteluvastauksissa kritisoitiin jonkin verran kuvataiteen, taideteollisuuden ja rakennustaiteen niputtamista yhteen. Suurin osa tuntui kuitenkin hyväksyneen luokittelun. Tästä kuvataiteen luokasta ei voi vetää johtopäätöksiä taidekäsityön suhteen, koska arvostelutyö oli yhdistettynä. SARV:n jäsenet ilmoittavat lähes poikkeuksetta toimivansa useammalla kuin yhdellä taiteen alalla.<sup>778</sup>

Taideteollisuuskritiikkiin erikoistunut Päivi Tahkokallio esittelikin suomalaisen taideteollisuuskritiikin tilaa siten, että päivälehtien kulttuuriosastot julkaisivat muotoilua ja taidekäsityötä koskevaa kritiikkiä satunnaisesti ja alan ammattilehdet olivat harvassa. Vain maan suurimmalla päivälehdellä, Helsingin Sanomilla, oli toimittaja, joka jo 20 vuotta oli keskittynyt tämän

kentän asioihin, tosin arkkitehtuurilla laajennettuna. Hufvudstadsbladetilla oli lisäksi avustaja, muissa päivälehdissä alasta kirjoitettiin satunnaisesti. Näyttelykriitikkejä tekivät usein kuvataidekriitikot, omasta kontekstistaan käsin. Päivälehdet tukivat Tahkokallion mukaan omalla tavallaan taideteollisuuden heikkoa arvostusta.<sup>779</sup>

Taideteollisuuden tekijät kommentoivat usein sitä lehtikritiikkiä, jota julkaistiin. Sisustusarkkitehtiopiskelija Martin Relander näki konsensusvaltakunnan ilmapiiriin kuuluvan patoutumia kasvattavaa sovinnaisuutta. Unelias tietämättömyys veran alla tapahtuvasta ilmapiirin muutoksesta julkisen sanan muotoilukritiikissä oli hänestä umpioinut myös teollisuuspiirit ja hallinnon siihen käsitykseen, että muotoilu oli vain keino kohentaa kansallista itsetuntoa ja tuottaa valtiavieraille lahjaesineitä. Muotoilukritiikin olisi hänestä pitänyt paneutua muotoilijoiden ja teollisuuden väliseen suhteeseen sekä tuotteiden käyttäjien tarpeisiin ja arvomaailman muutokseen. Tilanne suomalaisessa julkisessa sanassa oli hänestä jo pitkään ollut kiusallisen jälkijättöistä nimien kumartelua. Auktoriteettimielikuvillaan julkinen sana oli hänestä onnistunut pönkittämään sitä käsitystä, että aikoinaan saavutettu maailmanlaajuinen menestys olisi pätevä mittapuu vielä 80-luvun muotoilua arvioitaessa.<sup>780</sup>

Yleisesti voitiin todeta, että Suomi muotoilumaana ei kantanut huolta kriitikkokunnan puuttumisesta, rakentavan kritiikin kehittämisestä, kriitikkojen kouluttamisesta puhumattakaan. Tieteen, taiteen ja kirjallisuuden tuotteita arvioitiin, mutta ympärillä olevat esineet ja ympäristö saivat olla mitä olivat.<sup>781</sup> Taidekäsityön osalta koettiin, että olisi esimerkiksi ollut hyvä, jos tekstiilitaidetta tutkittaisiin yhtä purevan analyttisesti kuin teatterin nykytilaa tai jos alan kansainvälisiä ilmiöitä tuotaisiin esille.<sup>782</sup> Ajattelua tuntui vaivaavan sama vakiintuneiden kuvioiden yliarvostus, joka latisti taidearvostelua uudentyypisten ilmiöiden kuten maataiteen ja performansin kohdalla. Syyksi vaikenemiseen epäiltiin asiantuntemattomuutta tai pelkoa lähteä uusille urille.<sup>783</sup>

Ammattitaitoisten ja taidekäsityön promovointiin halukkaiden kriitikkojen puuttuminen sai eniten huomiota osakseen. Keraamikko Ritva Tulonen näki asian seuraavasti: "Kuvataidekriitikot eivät katso taidekäsityön kuuluvan alueeseensa. Muotoilukriitikot lähtevät meille vieraista

lähtökohdista. Kummatkaan eivät tunne riittävästi käyttämiämme tekniikoita tai materiaaliemme erityisluonnetta - mahdollisuuksia ja rajoituksia."<sup>784</sup>

Kritiikin ammattitaidottomuudessa erityisesti realismin puute sai huomiota. Juorutoimittajamo-raalia, kahvikuppimainosidyllejä ja naistenlehtien väärää kuvaa taiteilijaksi tulemisesta tai taidekäsityön nimittämistä pidettiin taidekäsityön oikeaa asemaa ja arvoa heikentävinä.<sup>785</sup>

Lehdistön vaikutusta pohdittiin jopa niin yksittäisen asian kohdalla kuin puuastioiden hygieenisyyden. Markku Kosonen totesi, että oli tärkeätä, millaisen kuvan tiedotus siitä antoi yleisölle, koska se määrittä sitä, jäikö puu vain koristeen asemaan kuten tuohi.<sup>786</sup>

Yksi kritiikin kohde oli, että kokeilulliset ja erikoiset tuotteet pääsivät esille lehden markkinointiarvon takia paremmin kuin kunnolliset käyttötuotteet. Tämä liitettiin erityisesti siihen, että kuva oli lehdistölle sama asia kuin hyvä tuote. Vaikka kuva kertoisi paljon, se ei kuitenkaan pystyisi kertomaan esineestä kaikkea: käyttöominaisuuksista, kestävyydestä tai painosta. Kuva kertoi parhaiten esteettisistä asioista, jotka olivat vain osa esineiden arvon kriteereistä. Sama esine voi olla lehdistölle hyvä mutta käyttäjälle huono, koska arvioinnin kriteerit olivat erilaiset. Toimittajilta vaadittiinkin asiantuntemusta, vastuuntuntoa ja ammattietiikkaa.<sup>787</sup>

Koska kuvataidekriitikoiden suorittamaa taideteollisuuden ja myös arkkitehtuurin arvostelua pidettiin huonona, oli ympäristösuunnittelun kriitikkokoulutuksesta puheita ja hankkeita 1980-luvulla. Esimerkiksi SARV yritti laajentaa visuaalisen alueen kritiikkiä koulutustapahtumien avulla.<sup>788</sup> Kaikissa tilaisuuksissa oli alan korkeinta asiantuntemusta edustavia alustuksia ja esitelmiä. Suunnittelijat, kouluttajat ja suunnittelijajärjestöt olivat kannustavasti mukana. Sitä kuitenkin kritisoi, että osaanottajat olivat lähes poikkeuksetta taidehistorian opiskelijoita. Toiseksi suurimman osallistujaryhmän muodostivat jo ammatissa toimivat, alansa kirjallisesta viestittämisestä kiinnostuneet suunnittelijat. Päivälehtien arvostelijoiden joukko oli ollut hyvin vähän kiinnostunut koko asiasta. Maakuntalehdistön suhteellisen lukuisa yleiskriitikoiden ryhmä ei näyttänyt lainkaan kiinnostuneen arkkitehtuurin ja tuotesuunnittelun kysymyksistä.<sup>789</sup>

Myös Muoto-lehti pyrki hoitamaan kriitikkokunnan puutetta. Lehden ilmestyttyä kolme vuotta siitä kirjoitettiin, että sen toimitustyössä oli keskitytty avustajayhteyksien luomiseen ja pyritty



löytämään pysyviä kirjoittajia sekä aloitettu taideteollisuusalueen kriitikkokunnan kasvattaminen.<sup>790</sup> Muotoilun kriitikkokunnan kouluttajaksi ehdotettiin myös Taideteollista korkeakoulua. Tämä tehtävä voitiin nähdä jopa korkeakoulun velvollisuutena ja palveluna suomalaiselle muotoilulle.<sup>791</sup> Näissä hankkeissa ei kuitenkaan otettu kantaa siihen, mitä merkitsi puolueettomalle tai analyttiselle kritiikille, jos kriitikot olisivat koulutettuja yhden instituution sisällä ja vieläpä saman instituution, joka koulutti myös kritiikin kohteita tekevät tuottajat.

Kritiikkiin suhtautumista voikin tarkastella myös toisin. Kritiikin kritiikki voi perustua siihen, että oman näkemyksen vastaisia näkökulmia ei uskallettu tarkastella avoimesti. Markku Kosonen kirjoitti Ornamon jäsentiedotteeseen puheenvuoron, joka koski Suomi Haaveilee -näyttelyn kritiikistä kuultuja kommentteja. Hän totesi tekijöiden huomauttaneen, että kritiikistä ei kannata välittää, kriitikot vain narisivat kaikesta ja olivat tyytymättömiä. Kososesta kritiikin vastaanottoilmapiiri tuntui siltä, että kriitikot satuttaessaan tekijöitä ärsyttivät, kaivellessaan töitä erehtyivät ja selittäessään luulivat etsivänsä yleistäviä malleja trendeille. Hänestä kuitenkin parempi asenne suhtautua ensimmäisen suuren taidekäsityönäyttelyn kritiikkiin oli eteenpäin sitkeästi yrittäminen ja raadollisenkin totuuden sietäminen.<sup>792</sup> Kansainvälisiltä areenoilta tulleen keraamikko Howard Smithin ajatus olikin, että taiteilijan näkemys ei kehittynyt vain ateljeessa ahertamalla, vaan myös lukemalla, mitä hänen töistään kirjoitettiin.<sup>793</sup>

### 3 ARVOTTAMISEN MUUTOS 1980-LUVULLA

#### 3.1 Ammatillinen käsitys hyvästä tuotteesta 1980-luvulla

##### 3.1.1 Taideteollisuuden hyvä tuote

Yksi koko tutkimuksen vaihtoehtoinen lähestymistapa olisi ollut koota erilaisia ammatillisia esityksiä taideteollisuuden hyvästä tuotteesta 80-luvun Suomessa.<sup>794</sup> Nämä esitykset olivat kuitenkin niin yleisluontoisia ja niissä esitetyt kriteerit taideteollisuusreformin periaatteitakin suhteellisempia että niiden avulla ei pääse käsiksi siihen, miten nämä kriteerit saivat sovelluksensa ja mihin ne perustuivat.<sup>795</sup> Tässä yhteydessä onkin syytä tarkastella sitä tutkimuksen

alussa esitettyä näkökulmaa, jossa taideteollisuuden moraalisisilla periaatteilla oikeutettiin erilaisia esteettisiä mieltymyksiä.

Makukasvatus viittaa ideologisesti siihen, että jotain hyväksyttyä, jota pyritään kasvattamaan, on olemassa suomalaisen taideteollisuuden arvottamiskäytännössä. Jos on jotain makua, jota tulee kasvattaa, tavoitteena oleva hyvä maku on myös olemassa, olipa se sitten postmodernismin hylkäämää tai ei. Suomalaisessa taideteollisuudessa on hyvin helposti löydettävissä koko 1980-luvulta vahva makukasvatusperinne. Niin sanotun tavallisen kuluttajan, joka toimii taideteollisuuden ammattikentän ulkopuolella, ei uskottu pystyvän arvostamaan laadukkaita ja oikealla estetiikalla varustettuja tuotteita ilman taideteollisuuskentän tai yhteiskunnan jakamaa valistusta. Kuluttaja sortui ylikansalliseen, kaupalliseen kitschiin.<sup>796</sup>

Taidekäsityön taideteollisuuteen kytkeytymisen vuoksi onkin syytä tarkastella lyhyesti sitä, mitkä muodostuivat suomalaisen taideteollisuuden yleisiksi hyvien tuotteiden periaatteiksi 1980-luvulla. Hyvin tavanomaisesti esitetyt suomalaisen taideteollisuuden ominaispiirteet olivat ankaraa luontosuhdetta ja perustarpeiden tyydytystä edustavan talonpoikaisperinnön ja sitä kautta kansallisen tradition ja luonnonarvojen vaaliminen; piirteisiin kuului myös luterilaisen yksinkertaisuuden moraalinen noudattaminen.<sup>797</sup> Asia voitiin ilmaista siten, että materiaallinen kulttuuri oli kuulunut siihen ruumiilliseen maailmaan, jossa kaikki turha koreilu oli koettu synnilliseksi.<sup>798</sup> Erityisesti Tapio Periäinen on kuitenkin tuonut esiin myös sitä, että itäinen vaikutus antoi suomalaiselle taideteollisuudelle myös kiihkeän koristeellisen, karelianismin tuoman vivahteen, joka vuoropuhelussa yksinkertaisuuden kanssa muodosti erityisesti suomalaisen muotoilun ominaislaadun.<sup>799</sup>

Historiallisesti suomalaisessa taideteollisuudessa voitiin nähdä taustalinjoina brittiläinen taideteollisuusreformi 1800-luvun puolivälistä, teollisen muotoilun synty ja funktionalismi sekä suomalainen kansallinen kulttuuritahto.<sup>800</sup> Suomessa kehitys pohjautui erityisesti Ruotsin kautta tulleeseen kaunis arkitavara -käsitteeseen, jossa perinteiseen käsityötaitoon nojautunut, yksinkertaisia muotoja ja luonnonmateriaaleja korostava muotoilu asetti ihmisen hyvinvoinnin tärkeimmälle sijalle. Uudet funktionalistiset ja vanhat traditionalistiset ajatukset yhdistyivät

Finnish Designin rakentuessa osin molempien, selkeälinjaisen modernismin ja ekspressiivisemmän ja luonnonläheisemmän tyylin varaan.<sup>801</sup>

Funktionaalisuus ja käytännöllisyys olivatkin piirteitä, joita 1980-luvun suomalaisesta taideteollisuudesta haluttiin tuoda esiin.<sup>802</sup> Funktionalismi liitettiin perusteluissaan suomalaiseen traditioon. Voitiin esimerkiksi muistuttaa, että funktionalismin periaate "muoto seuraa funktiota" oli sama kuin talonpoikaisesineissä.<sup>803</sup>

Kaj Franck kirjoitti vuonna 1975, että käyttötavaroiden suhteen oli varsin helppo olla yksimielinen funktionaalisesta kauneudesta. Funktionaalisesti kaunis oli luonnollista, tarkoituksenmukaista ja loogista. Se tuli kauniiksi vain, jos se täytti käyttötarkoituksensa parhaalla mahdollisella tavalla. Ei ollut kyse vain ulkonäöstä vaan materiaalivalinnasta, rakenteesta, valmistuksesta ja funktiosta. Se joka ei ollut tarpeellista, joka vähensi funktion arvoa oli tarpeetonta, usein myös rumaa. Funktionaalisesti kaunis esine oli lähellä luonnon muotoja. Pieninkin yksityiskohta oli ekonomisesti rakentunut. Funktionaalisesti kauniissa muotoilussa yhdistyi usein intuitio tarkkaan analyysiin ja viimeistelyyn.<sup>804</sup> Määriteltynä käyttöesine, joka parhaiten täytti päämääränsä oli ekologinen, ergonominen ja esteettinen. Moraalinen ajattelu toi mukaan myös eettisyyden.<sup>805</sup>

1980-luvun alussa ilmestynessä Jussi Aholan muotoiluoppaassa muistutettiin, että funktionalismin pioneerityön ansioksi oli luettava se, että löydettyään tekniikan ja käsityöperinteen yksinkertaisuuden, koristelemattomuuden ja asiallisuuden funktionalismin esitaistelijat muokkasivat esteettisiä käsityksiä, kohottivat käytännöllisyyden, toiminnallisuuden ja rakenteellisuuden suunnittelun lähtökohdiksi ja sitä kautta esteettisen arvioinnin perusteiksi. Rakenteellisuus korosti esimerkiksi sitä, että ornamentti oikein käytettynä voi olla esineen orgaaninen ja oleellinen osa, jolloin se oli jo suunniteltu esineen rakenteelliseksi osaksi.<sup>806</sup>

Yksinkertaisuus korostuikin suomalaista taideteollisuutta kuvailtaessa.<sup>807</sup> Tähän ominaisuuteen liittyviä muita ilmaisuja olivat esimerkiksi vähäeleisyys, selkeys, askeettisuus, ekonomisuus ja pelkistys.<sup>808</sup> Suomalaisesta tuotesuunnittelusta voitiin kertoa, että se operoi pienillä keinoilla ja että siinä oli sen voima.<sup>809</sup> Jopa koristeellisuutta voitiin pitää vaikuttavampana kun se ilmeni

yksittäisesti pikemminkin kuin runsaasti.<sup>810</sup> Yksinkertaistavasta abstraktiosta ja modernin estetiikan kielestä voitiin esimerkiksi todeta, että visuaalisessa taiteessa abstraktio oli pääkonsepti ja se ei tarkoittanut äärimmäistä yksinkertaistamista, vaan pikemminkin äärimmäistä muodon ja sisällön keskittymää.<sup>811</sup>

Yksinkertaiseen, abstraktiin ja vähäeleiseen estetiikkaan katsottiin liittyvän myös neutraaliutta, iättömyyttä, ajattomuutta ja jopa pysähtyneisyyttä.<sup>812</sup> Näihin ominaisuuksiin kuului myös kestävyys, joka liitettiin pikemminkin henkiseen ja visuaaliseen kestävyYTEEN kuin rakenteelliseen tai materiaaliseen kestävyYTEEN.<sup>813</sup>

Korostetusti esillä olleeseen luontokykentään kuului yhtenä ominaisuutena ekologisuus, joka ilmeni moraalisenä suhteena luontoon sekä edellä esitettyinä ajattomuuden ja yksikertaisuuden vaatimuksina.<sup>814</sup> Luonto toimi tekijöille inspiraation lähteenä, sen kanssa tuli elää sopusoinnussa ja siihen tuli olla kiinteä suhde, mikä kaikki ilmeni tuotetuissa teoksissa.<sup>815</sup>

Luonnosta nousevina piirteinä voi pitää suomalaisen taideteollisuuden kuvaamista raikkaana, keveänä tai ilmavana.<sup>816</sup> Myös tunteellisuus nousi luontoromantiikasta.<sup>817</sup> Periaatteellisesti luonnon määrittelemiksi katsottiin materiaalin kunnioittaminen ja oikea materiaalin taju.<sup>818</sup> Tähän liittyivät myös tuottamisen aitous ja puhdashenkisyys.<sup>819</sup>

Aitouteen liittyi taas rehellisyyden korostaminen.<sup>820</sup> Kestävää muotoilua voitiin katsoa syntyvän vain rehellisistä lähtökohdista eli parasta mahdollista työtä tekemällä.<sup>821</sup> Rehellisyys ilmeni sekä moraalisenä että esteettisenä ankaruutena.<sup>822</sup>

Kaikki nämä piirteet tuntuivat tuottavan syvällisyyttä ja viisautta, joka toimi halveksittavan pinnallisuuden vastavoimana.<sup>823</sup> Koska esineiden nähtiin ilmaisevan tekijänsä arvoja ja tavoitteita, taideteollisuudessa toimivan henkilön arvojen tuli olla moraalisia ja yleviä, syvällistä viisautta tuottavia.<sup>824</sup> Syvällisyys voi ilmetä myös visuaalisesti. Klassisen suomalaisen muotoilun koulukunnan kerrottiin aina pelänneen liiallista helppoutta silmälle.<sup>825</sup> Antti Nurmesniemi kuvasi osuvasti tilannetta siten, että suomalaiset sanoivat esineitä hyviksi tai huonoiksi.

Italialainen taas sanoi kaunis tai ruma. Suomessa pyrittiin hänestä olemaan edes käytännöllisiä, jopa kauneudessa.<sup>826</sup>

Kokonaisuudessaan voidaan todeta, että monet suomalaisen taideteollisuuden periaatteet 1980-luvulla olivat edelleen samoja kuin tutkimuksen alussa esitetyt Englannin 1800-luvun taideteollisuusreformin periaatteet. Mainintoja löytyi rehellisestä rakenteen ilmaisusta, rehellisestä toiminnan ilmaisusta ja materiaalin rehellisestä ilmaisusta sekä uskollisuudesta materiaalin luonteelle. Yksinkertaisuuden hyve oli esillä erittäin merkittävästi samoin kuin periaatteilla oikeutettu makukasvatus. Taidekäsityön ideologian analyysi taas toi jo aiemmin esille rehellisen ajan hengen ilmaisun tavoitteen. Näiden suomalaiseenkin ominaislaatuun liittyvien periaatteiden kautta pyrittiin selvästi selittämään erilaisia tekemisen tuloksia.

Kaikki tämä ehdottaa myös sitä, että oli olemassa jokin oikea hyvä tuote ja sillä visuaalisen hyvän maun mukainen ilmiö. Hyvän tuotteen olemassaoloon ja myös sen sääntöjen noudattamisen välttämättömyyteen liittyvät sellaiset kommentit kuin puhtaan suomalaisuuden vaatimuksista puhuminen tai esteettisesti erehtymättömien ratkaisujen olemassaolo ja se, ettei peruselementtien viitoittamalta tieltä pitäisi horjahtaa.<sup>827</sup> Ero koristetaiteeseen ilmeni esimerkiksi sellaisessa kommentissa, jossa todettiin, että ajatus todellisuudesta irtaantuneesta keskieuropalaisesta koristetaiteesta ei ollut taideteollisuudesta kotoisin ja kirkasta suomenkieltä.<sup>828</sup>

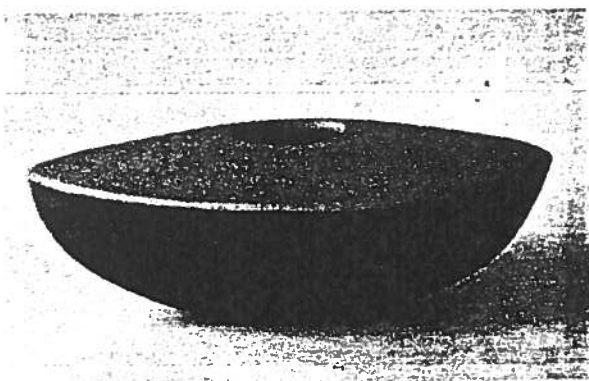
Keinotekoisilla keksinnöillä saavutettua menestystä ei pidetty pysyvänä, vaan kestäviä voivat olla vain syvät ja aidot arvot. Siksi ei ollut syytä poiketa tieltä, jonka edelliset sukupolvet olivat raivanneet. Ihmisellä tuli olla oikeus leikkiä, etsiä uusia muotoja ja ottaa vaikutteita sekä läheltä että kaukaa. Mutta silloin ei tarvinnut menettää kosketusta omaan todellisuuteensa ja sen arkipäivään. Arvoon tuli asettaa puhtaat, inhimilliset asiat, jotka vastasivat sisimpiä ihanteita.<sup>829</sup> Kokeilullisen, hyvän tuotteen tieltä horjuvan tuotannon kritiikissä voitiin muistuttaa, että Taideteollisen korkeakoulun sormuksessa luki "Pro arte utili", hyödyllisen taiteen puolesta.<sup>830</sup>

### 3.1.2 Taidekäsiyö taideteollisuuden hyvän tuotteen mukaisena

Taidekäsiyötä voitiin tulkita tämän suomalaisen taideteollisuuden periaatteiden mukaisesti. Jo ideologiassaan taidekäsiyö näyttöytyi hyvin samansuuntaisena taideteollisuuden valtavirran periaatteiden kanssa. Erityisesti makukasvatus, rehellisyys, aitous, syvällisyys, luonnon arvot ja rakenteen sekä materiaalin kunnioittaminen nousivat esiin taidekäsiyön ideologiasta. Sitä, miten näiden periaatteiden voitiin katsoa ilmenevän taidekäsiyössä, voidaan tarkastella vielä yksityiskohtaisemmin. Tällöin voidaan myös pohtia sitä tutkimuksen alussa esitettyä suhteellisuuden näkökulmaa, että taideteollisuusreformin periaatteilla voitiin oikeuttaa erilaisia asioita.

Taide- ja koriste-esineet voitiin taideteollisuuden suomalaisessa traditiossa esittää käyttöesineinä, koska kauneudellakin voitiin katsoa olevan käyttöä.<sup>831</sup> 1980-luvun kehityksessäkin oli mahdollista käytännöllisyyden hyveellä oikeuttaa taidekäsiyön ilman varsinaista käyttötarkoitusta olevat tuotteet. Tätä ilmiötä kuvastaa hyvin Tapio Periäisen Johanna Rytölän keraamisesta veistoksesta käyttämä nimike "henkinen käyttöesine".<sup>832</sup>

Yksinkertaisuuden hyve ja tekemisen moraalinen luonne esittäytyivät eri vivahteissaan varsin usein 1980-luvun kuvauksissa hyvästä taidekäsiyöstä. Designin ohjenuorina esiteltyjen ekonomisuuden ja tyylin yhteydessä esiteltiin siitä malliesimerkkinä keraamikko Ritva Tulosen veistosta Aurinkovene.<sup>833</sup>



Kuva 1. Ritva Tulosen veistos Aurinkovene, joka edusti hyvänä pidettyä suomalaista ekonomisuutta ja tyyliä.

Myös keraamikkoryhmä Seenojen metrosommitelman nähtiin omaavan kansallista ulkonäköä: tyypillisesti suomalaista taaksepäin vetäytymistä ja arvokkuutta.<sup>834</sup> Keraamikko Tapio Yli-Viikari luonnehti keramiikkaa 1980-luvun alussa puhdaslinjaiseksi, luonnonläheiseksi, karheaksi, niukaksi ja rehelliseksi ilmaisuksi.<sup>835</sup>

Suomen modernin tekstiilitaiteen kehitystä tutkineen Tiina Verajänkorvan näkemyksen mukaan sen kehitys oli Suomessa varsin maltillista, koska hurjia kokeiluja ei esiintynyt ja pikemminkin pitäydettiin perinteisiin kudontateknikoihin kolmiulotteisiakin ratkaisuja tuottaessa. Töille oli ominaista selkeys, luonnonläheisyys ja voimakkaan arkkitehtoninen luonne sekä yksinkertaisten esteettisten arvojen kunnioittaminen.<sup>836</sup> Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen kuvasi suomalaista arvosteluasteikkoa absoluuttiseksi ja tekijöitä ankariksi itseään ja toisia kohtaan. Taiteilijat pyrkivät hänestä täydelliseen lopputulokseen.<sup>837</sup> Tekstiilitaiteilijoiden ryhmän keskustelussa esiintyi samasta asiasta esteettisestä näkökulmasta kertova kommentti: "Me puritaanit emme salli mitään ja siitäkin vaadimme jättämään puolet pois".<sup>838</sup> Tekstiileissä myös uusi viestinnällisyys pystytyttiin liittämään suomalaiseen ominaislaatuun. Koska tekstiilin tekeminen oli usein sidoksissa luontoon, niin symboleilla puhuminen ei tuntunut vieraalta.<sup>839</sup>

Tapio Periäinen selitti vuonna 1990 julkaistussa *Soul in Design* -teoksessa lähes kaikki esiteltäviksi valitsemansa taidekäsitysteokset suomalaiselle periaatteistolle ominaisiksi. Huovutustyön yhteydessä hän kertoi yksinkertaiseen materiaaliin tarvittavan vain yhden yksinkertaisen taiteellisen vision. Yksinkertaisuus ei kuitenkaan ollut helppoa, vaan sen ilmaiseminen ja ymmärtäminen oli tulosta syvästä ja pitkästä kypsymisestä. Tekstiiliteoksissa oli käytetty vain erilaisia luonnonkuituja, jotta luonnon kauneus ja arvot voisivat korostua. Jopa abstrakti tekstiilityö voi hänestä osallistua luonnon säilyttämiseen ja elvyttämiseen. Pölkkytuoli demonstroi hänestä esteettistä, teknistä ja materiaalista primitiivisen yksinkertaistamisen mahdollisuutta ja rohkaisi tekemään hyödyllisiä tuotteita yksinkertaisista materiaaleista, joita löytyi luonnosta ja varastoista. Kivikoru oli hänestä herkkää primitivismiä, ja joka luonnonkivi voi muistuttaa ikuisesta kosmoksesta. Tapa käsitellä puuta henki hänestä kunnioitusta ja ymmärtämystä puun kieltä kohtaan ja antoi esimerkin siitä, miten kaikkien tulisi suhtautua luontoon ja metsään. Luonnosta kerätyistä osista koottu pähkinäsärkijä kertoi, miten yksinkertaisilla, suorilla ratkaisuilla voitiin laskematta elintaso nostaa elämisen tasoa. Kansantradi-

tiossa säilyneen, ekologisesti turvallisen tekemisen ja työvälineiden mallin voi muotoilija muuttaa tämän päivän ilmaisukieleksi. Yksinkertaisen abstrakti kuvakudos oli hänelle esimerkki nonfiguraatiivisen symbolisesta ilmaisuvoimasta ja demonstroi yksinkertaistamisen rikkautta äärimmilleen vietyinä. Lasitaiteilija Oiva Toikan huumori ja pursuava koristeellisuus oli rehellisyyttä, koska hän oli iloinen henkilö, eikä tehnyt kompromisseja tunteidensa kanssa.<sup>840</sup>

Kaikesta tästä periaatteilla ja ominaislaadulla teosten selittämisestä on huomattava se seikka, että suomalainen ominaislaatu selittää taideteollisuuskirjoituksissa hyvin paljon myös tekemisen tuloksena syntyneitä teoksen ilmiä. Kyse ei varsinaisesti näytä olevan teosten oikeuttamisesta näiden periaatteiden mukaisesti, kuten tutkimuksen alussa esiteltiin Englannin taideteollisuusreformin periaatteista. Kuitenkin tällainen oikeuttava sävy liittyy helposti hyvän tuotteen periaatteiden ja teosten ominaislaadun luonnehdinnan esiintymiseen taideteollisuuskirjoituksissa, koska niin paljon erilaista, julkisuuteen pääsystä ja siis hyväksytyä tekemistä voitiin selittää näiden periaatteiden kautta.

### 3.1.3 Taidekäsityön oma hyvä tuote

Runsas keskustelu taidekäsityöstä 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa määrittä taidekäsityötä 1980-luvulle tultaessa. Tämän keskustelun sävy liitti sitä vielä kiinteästi taideteollisuuden perimään. Seuraava suurempi keskusteluaalto oli vuoden 1983 tietämissä, jolloin alettiin merkittävämmiin puhua kuvataiteellistumisilmiöistä. Tämä taidekäsityö erosi suomalaisen taideteollisuuden periaatteista ja ominaislaadusta piirteineen, joita oli vaikea selittää taideteollisuuden hyvän tuotteen periaatteilla.

Uudet piirteet liittyvät liukumaan, jossa poistuttiin taideteollisuuden käytännöllisyyden kehästä itseilmaisun ja omaperäisyyden alueelle. Markku Kososen sanoin: "Omaperäisyyden ainainen vaatimus saattaa tuskastuttaa mutta se on vahvin päämäärä." Hän liitti omaperäisyyden vaikeuden - jopa mahdottomuuden - ongelman myös ajan postmodernistiseen henkeen, jossa suuret ajatukset olivat kuolleet, ei ollut enää heijastusteorioiden taide- ja todellisuussuhdetta, ei suuren luonnon huminaa, ei geometrian jumalaisuutta vaan kuunneltiin sitaattien suhinaa, mytologioiden vilinää ja merkkien kiertokulkua.<sup>841</sup>



Vanhan taideteollisuuden perimän ja uuden taidekäsityön kokeilullisuuden välillä seikkaileminen antoi taidekäsityön tekemiselle ja siitä kirjoitetuille teksteille kaksinaisen luonteen. Esimerkiksi taidetekstiilissä nähtiin materiaalien vallankumous, mutta kokeilusta huolimatta teoksen täytyi olla korkeatasoinen sekä taiteelliselta että tekniseltä toteutukseltaan. Keramiikassa taas vapaa taiteellinen ilmaisu yhdistyi perinteisesti hyvään ammattitaitoon, siis materiaalien tuntemukseen ja tekniikoiden hallintaan.<sup>842</sup>

Suomen Muotoiluraadin puheenjohtajan Tapio Periäisen kysellessä 1980-luvun puolivälissä sitä, miksi käsityön laatu ei kelvannut, hän kiinnitti huomiota siihen, että hyvänkin käsityöllisen idean pilasi usein teknisesti huono toteutus. Taiteellisena työskentelynä pidettiin huitaisua, jota sitten nimitettiin tuoreudeksi. Käsityössä hänestä viimeistely oli erittäin tärkeää ja juuri sille luonteenomaista. Hän liitti taidekäsityön taideteollisuuteen myös puhumalla taidekäsityön popularisoinnista. Esinettä voitiin valmistaa eri hintaluokissa ja tuotantotavoilla palvelemaan samaa tarvetta, koska esineissä tarvittiin sekä universaalista että uniikkia laatua.<sup>843</sup>

Sekä taideteollisuuden perimä taidekäsityössä että myös sen kuvataiteellistuminen oli havaittavissa TAIKO:n vuoden 1984 1-vuotisjuhlanäyttelyn esittelystä. Näyttelyn kirjoitettiin olleen varovainen ja tuotteissa oli edelleen esillä tyypillisesti suomalaisia koristeaiheita ja malleja. Silti tietty trendi kohti kansainvälisyyttä oli havaittavissa ja kuvataiteiden vaikutus oli selvä erityisesti nuorten taiteilijoiden töissä.<sup>844</sup>

Kuvataiteen vaikutusta taidekäsityön arvioimisessa voi tarkastella myös sen kautta, että taidekäsityön kuvataiteellistuminen herätti taideteollisuuskeskustelussa pohdintoja eri taiteenalojen yhteisistä lainalaisuuksista. Keraamikko Tapio Yli-Viikarin sanoin: "Taiteilijan ja suunnittelijan tulee hallita kokonaisuus ja tuntea, että lopputulos on hyvä. Taiteilijan työ perustuu tunteeseen, jossa koulutettua vaistoa käyttäen tehdään ratkaisuja."<sup>845</sup>

TAIKO:n järjestösihteeri Anne Tainio kirjoittikin vuoden 1983 koru- ja metallitaiteen näyttelystä, että töissä oli tutkittu koru- ja metallitaiteen ilmaisullisia mahdollisuuksia käyttäen materiaaleja ja työtapoja ennakkoluulottomasti. Näin oli tutkittu muodon ja mittakaavan ongelmia. Työt osoittivat hänestä korutaiteen yhteydet muihin taiteenlajeihin. Yhteistä olivat

ammattitaitoinen materiaalien käsittely ja varma mittakaavan hallinta, eheä lopputulos ja uudet ratkaisut. Työt osoittivat myös taidekorun itsenäisen taiteellisen ominaislaadun mittakaavan hallinnassa, koska visuaaliset ominaisuudet ja suhteiden hallinta eivät toistuneet automaattisesti mittakaavaa vaihdettaessa. Myös käytetyn materiaalin oman struktuurin mittakaava kokonaisuudessa oli otettava huomioon.<sup>846</sup>

Taidekäsityön ominaislaatu taideteollisuuden alueella olikin nähtävissä muodon, materiaalin ja kauneuden tutkimisessa sekä uusien näkemysten kartoittamisessa. Taidekäsityön voitiin nähdä nousevan uuteen luovaan kukoistukseen erilaisten tunnustelujen ja virtausten herkkänä tulkkina.<sup>847</sup> Yksilöllisen muotoilun tehtävänä oli tuoda esille ihmisen luomiskyvyn ääri rajoilta se, mikä vei kehitystä ja inhimillistä kulttuuria eteenpäin tutkimalla muotoja ja materiaaleja ja laajensi ihmisen elämyksien, kokemusten ja mielikuvituksen piiriä. Käsiyöläinen voisi muovata tulevaisuutta rakentamalla uusia vaihtoehtoisia malleja, joilla elämäntavan muutoksiin reagoitaisiin eheyttävästi.<sup>848</sup>

Omaperäisyyteen ja itseilmaisuuksiin liittyikin taidekäsityön hyvän tuotteen käsityksessä myös ideologiasta selkeästi esille noussut näkemyksellisyys. Esimerkiksi suomalaisen taideteollisuuden periaatteilla perustelemisesta poiketen voitiin todeta, että muotojen puhtaus ei ollut päämäärä sinänsä vaan laajemman vision elementti, josta muodostui erottuva, selkeä ja looginen oma linja.<sup>849</sup> Tapio Periäinen esitti taidekäsityön laatua koskeneessa puheenvuorossaan laadun heikkouden syyksi sen, että tuotteen ideaa ei oltu selvitetty kyllin perusteellisesti, jolloin lähtökohta oli voinut jäädä keskeneräiseksi.<sup>850</sup>

Syvällisyyteen liittyvä näkemyksellisyyden vaatimus on tietenkin esillä myös taideteollisuuden yleisissä periaatteissa. Taidekäsityössä se voi kuitenkin liittyä myös tekemiseen, joka ei muutoin selity taideteollisuuden yleisillä periaatteilla. Ajatus voitiin kokea tärkeäksi, ja sen synnyttämä teoksen sisältö oli keskeisellä sijalla. Tällöin tekniikka ja materiaalit oivallettiin ilmaisun välineiksi, joiden tehtävä oli nöyrästi palvella taiteellista päämäärää.<sup>851</sup> Teoksesta voitiin kirjoittaa, että työ oli täytetty symbolismilla, assosiaatioilla huolesta tämän päivän ihmisestä ja sen karkea toteutus korosti primitiivistä mutta samalla monidimensionaalista kieltä.<sup>852</sup>

Näin vanhat materiaalin ja teknisen taitavuuden kunnioittamisen vaatimukset eivät enää nousseetkaan ensisijalle.

Samoin voi käydä hyväksytyyn estetiikan. Veistokset saattoivat ottaa eron traditionaalisesta designin luonnonläheisyydestä ja olivat selvä hyökkäys kaikkia kirjoittamattomia estetiikan sääntöjä vastaan.<sup>853</sup> Keraamikko Ritva Tulonen taas moitti sitä taideteollisuuden traditiota, että käyttöarvo oli lähtökohta, josta käsin esineitä arvosteltiin. Se oli hänestä helposti arvostelun keskeisin näkökulma, vaikka tekijä olisi pyrkinyt materiaalilleen sopivin keinoin tavoittamaan aivan toisia, kauempana arjesta olevia arvoja.<sup>854</sup>

Jos sitten tutkimuksen ydinaineistosta tarkastellaan sitä, mitä esityksiä oli löydettävissä siitä, miten taidekäsityötä olisi arvioitava, on tulos varsin vähäinen. Taidekäsityöläinen, akateemikko Bertel Gardberg on lausunut muutamia tähän aiheeseen liittyviä asioita. Hänestä esineen sisäinen ja ulkoinen rehellisyys yhdessä valitsijan rehellisyyden kanssa ratkaisivat, oliko työ hyvä.<sup>855</sup> Yksinkertaisuuden vaatimuksen hän esitti hyvin selvästi: "Hyvä taideteos esimerkiksi koru on yksinkertainen ja selkeä kuin atomi".<sup>856</sup> Hänestä oli syytä painottaa esteettisen kokonaisuuden merkitystä. Esimerkiksi korussa kauneus oli ainoa asia, joka ratkaisi, oliko koru hyvä, ei materiaali.<sup>857</sup> Gardbergista oli myös hyvin tärkeää tietää, milloin lopettaa työskentely, koska juuri se teki tuloksesta hyvän.<sup>858</sup>

Muita tekijöiden kommenteja oli keraamikko Heikki Orvolan näkemys siitä, että työllä täytyi olla määrätty alku ja loppu. Sillä tuli hänestä olla rytmiä ja painoja, se voi olla jopa pehmeä muodoiltaan, mutta ei kuitenkaan epämääräinen.<sup>859</sup> Markku Kosonen taas kiinnitti huomiota materiaalin hallintaan käsityötuotetta arvioitaessa. Hänestä puusta valmistetuista tuotteista näkyi hyvin pian, milloin ammattitaito oli ollut riittämätöntä. Materiaali oli saattanut jäädä tuntemattomaksi. Visuaalisia ongelmia oli voitu paeta vanhoihin tyyliuntauksiin.<sup>860</sup>

Muotoilija Olli Tamminen tarkasteli taas asiaa 1980-luvun alussa laajemmasta näkökulmasta. Itseilmaisullinen käsityö oli hänestä jopa itsekästä, koska käsityö oli ympäristösuunnittelua ja vaati erikoistumisen lisäksi kokonaisuuden tajua. Ympäristösuunnittelun tuli helpottaa ja inspiroida kanssakäymistä. Käsityöläisen oli ajateltava tulevaisuutta ja hänellä oli oltava

erilaisia yhteiskunnallisia tietoja ja kannanottoja. Laajapohjaisesti ajatteleva käsityöläinen pystyi sovittamaan, saattamaan tasapainoon ja keskinäiseen järjestykseen ristiriitaiset tekijät kuten toiminnalliset, taloudelliset, teknologiset, ergonomiset ja taiteelliset aspektit. Käsityöläisen tulisi työssään täydellisesti tajuta suunnittelun koko problematiikka, jossa oli kyse kansallisista ja kansainvälisistä ongelmista.<sup>861</sup>

Kaj Kalin kirjoitti TAIKO:n vuoden 1986 Suomi Haaveilee -näyttelyn yhteydessä muutamia taidekäsityön arvioimiseen liittyviä seikkoja. Perinteen hallitseminen tarkoitti hänestä käytännössä teknisiä valmiuksia kyetä konkretisoimaan haaveensa. Kritiikkinä suomalaista taidekäsityötä kohtaan hän totesi sen usein luvattoman huonon teknisen tason. Rumuus kielteisenä arvostelukriteerinä tuntui hänestä ympäristötuhojen ja atomiaseiden aikaudella luvattoman naivilta.<sup>862</sup> Kalinin aiemman näkemyksen mukaan muotoilun tuloksena syntynyt muoto oli jakamaton kokonaisuus, josta ei voinut lohkaista irti käyttötarkoituksen käsitettä, koska muoto ja funktio eivät olleet irrallisina helisytettäviä abstraktioita. Muotoilu oli ajattelua aineessa ja valmis muoto on vastaus. Esitetyn kysymyksen ja vastauksen väliin mahtui luovuuden salaisuus.<sup>863</sup>

Arviointia pohtivat kommentit taidekäsityöaineistossa liittyivät joko yleisiin taideteollisuuden hyvän tuotteen periaatteisiin tai taidekäsityön uudempaan ideologiaan. Se mikä ei ehkä liittynyt selkeästi näihin oli hyvän teknisen toteutuksen vaatimus hyvässä taidekäsityötuotteessa. Toisaalta taidon ja taitavan valmistamisen arvostaminen tuotti ongelmia. Vanhassa taideteollisuusperinteessä oli Suomessa tyypillistä, että taitavat käsityöläismestarit toteuttivat taiteilijan suunnitelman. Taitava valmistus oli tällä tavoin taattu ja sen vaatimuksen perimä oli edelleen mukana taidekäsityössä, vaikka tilanne oli selvästi siirtynyt siihen suuntaan, että tuotteet toteutettiin itse. Taidokkaan valmistuksen laadusta suhteessa ideaan nousi arvokeskustelua. Toisaalta liiallinen taitokeskeisyys tuomittiin ylityöstönä ja toisaalta taidekäsityöltä vaadittiin käsityöammatillisesti korkeatasoista toteutusta, jolloin kritiikkiä saattoi kohdistua esimerkiksi vapaata taidetta lähenevää kokeilua kohtaan.

Erik Kruuskopfin taidetta ja käyttötaidetta käsittelevässä artikkelissa kauneuteen voitiin yhdistää kolme käsitettä. Yksi liittyi käytännöllisyyteen ja funktioon ja toinen visuaaliseen esteettisyy-

teen, jossa vaikuttivat esimerkiksi värit ja muoto. Kolmas kauneuden olomuoto liittyi sisältöön.<sup>864</sup> Käytännöllisyys ja visuaalinen esteettisyys edustivat taideteollisuuteen liityvää taidekäsityön perinnettä ja arvointia. Uusi taidekäsityö pyrki taas myös sisällölliseen ilmaisuun, mietiskelyn ja syventymisen mahdollistavaan käsitteellisyyteen. Sitä siis tuli arvioida myös tästä näkökulmasta. Lisäksi arvioinneissa liikkui mukana myös taitokäsityön tekninen osaaminen. Ongelma oli selvästi se väliinpuotoajan osa, jossa, voisi sanoa pahimmassa tapauksessa, katsottiin välttämättömäksi, että taidekäsityö täytti kaikkien näiden kohtien vaatimukset, kun taas käsityön, taideteollisuuden tai kuvataiteen tuli täyttää vain niille ominaiset laadut. Yleisesti ottaen tärkeäksi nousivat näkemyksellisyys ja kokonaisuuden hallinnan olennaisuus hyvää tuotetta valmistettaessa. Hyvän tuotteen periaatteet näyttäytyivät tässä tarkastelussa kaiken kaikkiaan hyvin samoina kuin ideologinen aines.

### 3.2 Ajan hengen muutosvoimat 1980-luvulla

#### 3.2.1 Ajan hengen muutosvoimien esittely Suomessa

Koska tässä taidekäsityön arvottamisen analyysissä on kyse 1980-luvun tilanteesta, on ajan henkeen liittyvää taideteollista arvokriteeristöä ja sen mahdollisia muutoksia syytä tarkastella kansainvälisessä aineistossa esitettyjen näkökohtien lisäksi myös suomalaisittain. Jo taidekäsityön ideologinen ja arvioimisen analyysi osoittivat ajan hengen tärkeän merkityksen taidekäsityötä arvotettaessa ja arvioidessa. Myös taidekäsityölle esitetyt näkemyksellisyyden ja herkkävaistaisen elämäntavan muutoksen havainnoinnin vaatimukset korostivat ajassa liikkuvien ajatusten merkitystä tekemiselle. 1980-luvun filosofiset taideteollisuuskeskustelut luovat ajan hengen kontekstia taidekäsityön arvottamiselle.

Ajan henki ja muutospaineet liittyivät suomalaisittainkin enimmäkseen postmodernismista kumpuavaan keskusteluun. Tämän keskustelun sisällöissä yksi tärkeä aihe oli funktionalistis-pohjaisen arvottamisen kritiikki, joka yhtenä teemana puuttui siihen, ettei niin epämääräistä mittaria kuin hyvä maku voitu hyväksyä taideteollisuuden arvioinnissa.<sup>865</sup> Suomessakin käydyssä keskustelussa arvojen moninaistuminen ja vanhojen funktionalististen arvojen kriisi

sekä hyvän tuotteen tai maun epäily nostettiin esiin, vaikka nämä seikat saatettiin todeta myös arviointeja vaikeuttaviksi.<sup>866</sup>

Postmodernismin ajatusten nähtiin tuoneen esteettistä vapautta ja sitoutumatonta kulttuuriasennetta. Kaikki oli luvallista, myös koristeellisuus, muistot, fantasia, vertauskuvat, mielikuvat ja tunnistettavat hahmot.<sup>867</sup> Kokonaisuudessaan puhuttiin pehmeiden psykologisten tarpeiden huomioon ottamisesta, runollisesta ilmauksellisuudesta, elämyksellisyydestä ja irrationaalisesta, aisteihin vetoavasta tekemisestä, jossa tunteet, aistit ja elämänilo pääsivät esiin.<sup>868</sup> Nousevan naiskulttuurin vaikutukset olivat nähtävissä esineellisen kielen herkkyydessä ja esineiden sensuellissa olemuksessa. Esineiden oli kyettävä käymään vuoropuhelua kaikkien ihmismielen tiedostettujen ja tiedostamattomien tasojen kanssa, ei pelkästään vastattava fyysisiin tarpeisiin. Postmodernismin jälkeisessä tilanteessa voikin tiedustella, oliko kysessä tuote vai sittenkin runo?<sup>869</sup>

Suvaitsevaisuuden, spontaanin omatoimisuuden ja inhimillisyyden voitiin nähdä elpyvän.<sup>870</sup> Näin alettiin myös keskustella siitä, miten luovuudessa oli välttämätöntä, että arvot uudistuivat taiteiden normien rikkomisen kautta.<sup>871</sup> Funktionalismi alistui muille arvoille kuten esimerkiksi rituaaliarvolle.<sup>872</sup> Taiteessa ja taideteollisuudessa uudelleenarvioimisen ja uusiutumisen täytyi olla vapaaehtoista ja sisältä, omasta alasta ja tiedostamisesta lähtevää, ei viime hädässä ulkopuolisten tekijöiden edessä pakosta suoritettavaa.<sup>873</sup>

Muutoksen voitiin nähdä hyvin selkeästi kytkeytyneen myös tuotteiden arviointiin. Katsottiin tarpeelliseksi, että arvostelijat ottaisivat huomioon voimakkaan ympäristön muutosprosessin, koska muuttuvaan ympäristöön oli suunniteltava uudenlaisia tuotteita. Vanhojen totuttujen arvostelukriteerien soveltaminen sellaisenaan uudessa tilanteessa ei voinut olla oikein.<sup>874</sup>

Postmodernismin muutoksen voitiin nähdä luovan keinoja, joiden avulla sietää saavutettua tilaa. Se tuotti joustavuutta ja sopeutumista vastakohtien avulla.<sup>875</sup> Romanttisuuden ja pehmeän fisonomian vastapainona toimivat koomiset piirteet ja ironia.<sup>876</sup> Vanhaan palaamisessa oli mukana myös vasta-aineksia. Se ei ollut puhdasta romantiikkaa.<sup>877</sup>

Arvovapauden lisäksi esitetyistä, postmodernismin esiin tuomista teemoista suomalaisessa keskustelussa tärkeitä olivat tuotteen viestinnällisyys ja merkitysarvot, jotka saivat lisävoimaa semiotiikasta ja tuotesemantiikasta kiinnostuneesta taideteollisesta tutkimuksesta. Esineisiin katsottiin liittyvän sanoista ja mielikuvista rakennettu aineeton rinnakkaistodellisuus.<sup>878</sup> Taideteollisuuden olemassaolon oikeutusta voitiin perustella sillä, että ne, jotka laativat esineille ulkomuodon laativat keinotekoisesti kielen, jota kaikkien oli kuunneltava. Mikäli siis koristetaiteilijaa luultiin vähäpätöiseksi raukaksi, erehdyttiin. Juuri hän muotoili mahtavat merkit, joita seurattiin ja joiden puolesta uhrattiin henki.<sup>879</sup> Kommunikointi ja tuotteiden monitulkintaisuus sekä puhuttelevan esineen olemassaolon mahdollisuus kasvattivat tuotteiden tavoitteita.<sup>880</sup> Feminiinisen kulttuurin nousu liittyi myös kommunikaation merkityksen nousuun. Vaikutusvalta ei pohjautunut enää voimaan vaan sosiaaliseen, emotionaaliseen ja intellektuaaliseen suostutteluun.<sup>881</sup>

Postmodernismin kansainvälisissä ajatuksissa liikkui eri taiteenhaarojen tasavertaisuuden ajatuksia sekä niiden välisen vuorovaikutuksen ja menetelmien ristikkäisen käytön mahdollisuus.<sup>882</sup> Uusi, monimuotoinen kuvataide näytti moniarvoisuudessaan ja moni-ilmauksellisuudessaan tälle tietä. Uusi esine voitiinkin nähdä käsitetaiteena, koska se oli muutoksen väline pikemminkin kuin valmis tuote.<sup>883</sup> Esineellistettyjen ideoiden voitiin ajatella huolella suunniteltuina, vaikkakin tavallaan turhina suorittavan itseisarvoista, esineillä tapahtuvaa taideteollisen alan käsitteenmäärittelyä. Turha ja tarpeellinen eivät välttämättä olleet toistensa vastakohtia. Turha oli tarpeellista, koska sen avulla oli mahdollisuus määrittellä, mitä oli tarpeellisuus.<sup>884</sup> Turhan tarkoituksenmukaisuus voitiin nähdä myös siinä, että turha oli unohdettu onnellisuustekijä.<sup>885</sup> Tarkoituksensa kätkevien kulttuurituotteiden voitiin nähdä alitajuisine unelmineen ja fantasioineen tulevan todeksi tulevaisuudessa ja siten myös niitä sisältävät esineet muuttuisivat käyttökelpoisiksi.<sup>886</sup>

Uudet tuulet ilmenivät myös vastakulttuurina, kulutusyhteiskunnalle vaihtoehtoja luovana voimana.<sup>887</sup> Ne oli suunnattu henkistä köyhyyttä ja standardisoitua maailmaa vastaan.<sup>888</sup> Luova yksilöllisyys ja yksilöllinen mielikuviutus nähtiin voimina, jotka voittivat joukon kurin.<sup>889</sup> Arvoitukseellisuus, mystisyys ja idän filosofiat antoivat taustaa tälle yksilöllisyydelle.<sup>890</sup> Herkkä vaistoisten ihmisten voitiin nähdä etsivän pakoreittejä vallitsevasta tilanteesta. Heillä oli halu

murtautua ulos totuttujen tapojen muodostamasta noidankehästä. Tämän avantgarden tehtäväksi voitiin nähdä satuttavana ja kiusallisena kivenä hiertää hyvinvoideltua yhteiskuntakoneistoa.<sup>891</sup>

Erityisesti Kaj Kalinilta julkaistiin 80-luvun aikana kirjoituksia, jotka pohtivat tulevaisuuden ihmiskäsitystä ja siten myös muotoilua. Näissä kirjoituksissa oltiin jo menossa kohti 21. vuosituhatta, jolloin virtaava, toden ja illuusion rajaa hämärtävä mediamaailma ja huipputeknologia toivat muotoilulle omia vaatimuksia.<sup>892</sup> Tulevaisuuden suunnittelija muuttui käytännöllisen yhteiskuntasuunnittelun ammattilaiseksi, mutta myös syvälliseksi ihmiskäsitystä pohtivaksi filosofiksi. Arvovapaus ja moninaiset inhimilliset tarpeet näyttäytyivät tässä visiossa olennaisina. Filosofisista lähtökohdista voitiin luoda uutta ja itsenäistä, ulkoisen ja sisäisen hyvinvoinnin yhdistävää estetiikkaa, jossa ei luotu vain tavaroita vaan rakennettiin yksilöiden olemassaoloja.<sup>893</sup>

Postmodernismin jälkeisestä tilasta kirjoitettiin jo 1980-luvun lopulla taloudellisen laman alkaessa vaikuttaa. Edelleen kuulutettiin vastakulttuurin rohkeaa voimaa, pieniä tuottajia ja pienyhteisöjä sekä suvaitsevaisuutta, mutta postmodernismista poiketen hyvin eettisessä merkityksessä, joka ei enää ollut kaiken mahdollisen sallimista vaan tärkeimmän ja oleellisimman etsintää. Tämä merkitsi esimerkiksi parhaimman etsimistä eri taiteenlajeista, joiden rajoja ei enää ollut.<sup>894</sup> Omantunnon voimaa korostettiin pröystäilyn sijaan. Laskusuhdanteessa etsittiin pysyvämpiä ja aidompia arvoja, turvaa perusarvoista ja esinekulttuurin klassikoista.<sup>895</sup> Aisteihin kohdistuvalta pommitukselta suojautumiseksi oli syytä jälleen yksinkertaistaa tuotteita. Postmodernismin ironiasta oli enää lyhyt matka jaloön yksinkertaisuuteen.<sup>896</sup>

Ekologia-aate ilmeni jopa taiteessakin esimerkiksi romuveistoksissa, jätemateriaaleista tehdyissä taideteollisuustuotteissa, jotka oli löydetty jo postmodernismin vapauden ja muistojen kunnioituksen myötä.<sup>897</sup> Luonnon säästäminen merkitsi myös kestävyys ja materiaalien säästöjen korostamista.<sup>898</sup> Materiaalin sisäisten laatuojen kunnioittamisen voitiin taas katsoa nousevan arvoon. Luovan ihmisen täytyi tuntea, että hän oli yhtä ympäristönsä kanssa hyvin konkreettisella ja fyysisellä tavalla.<sup>899</sup> Nämä ajatukset puhuvat tietystä paluusta taideteollisuuse-formin ja suomalaisen muotoilun periaatteiden helmaan.



### 3.2.2 Postmodernismi ja ajan muut muutosvoimat Suomen taideteollisuudessa

Suomessa postmodernismista kirjoitettiin varsin runsaasti, mutta käytäntö näytti pitävän vanhan tradition puolta. 1980-luvun alkupuolella kommentoijat totesivat, että postmodernismi oli vain vähän vaikuttanut muotoiluumme, se ei pystynyt juurtumaan suomalaiseen maaperään tai siihen ei tekijöillä ollut rohkeutta.<sup>900</sup> Form Function Finland -lehti järjesti vuonna 1983 Bauhaus-näyttelyn yhteydessä gallupin taideteollisuuden vaikuttajille siitä, oliko modernismi suuri myytti vai uskottiinko siihen yhä muotoilun pohjana. Useimmat vastaajat näkivät modernismin perinteen säilyttämisen tärkeäksi. Kuitenkin osa ajatteli perinteen olevan muuntumiskykyistä ja postmodernismin ajatusten voivan liittyä siihen. Vain harvat vastaajat kokivat funktionalismin jo menneeksi suuntaukseksi ja epäilivät kriisiä siinä, että uutta ei kyetty ottamaan vastaan.<sup>901</sup>

Postmodernismi voitiin negatiivisessa mielessä nähdä jopa sairautena, jossa tuotteet menettivät uskottavuutensa ja sielunsa.<sup>902</sup> Se oli liioiteltua paikallisuutta, kaupallisuutta ja uutuusarvoa hakevaa omituisuutta.<sup>903</sup> Tämä esillepääsyyn pyrkivä kokeilullisuus vaaransi taideteollisuuden merkityksen hyvien käyttötavaroiden suunnittelussa.<sup>904</sup> Postmoderni maailma oli kylmä, terävä, töykeä, kaukainen, synkkä, keinotekoinen ja narsistinen. Se ehdotti oikotietä, joka kysyi, miksi etsiä hitaasti ja tuskallisesti totuutta kun lainatut ideat veivät sinut kauas ja lujaa.<sup>905</sup> Korostetusti negatiivinen asenne vapautta julistavaa ajattelua kohtaan tuli esiin teollisen muotoilun ja teollisen tuotesuunnittelun edustajien taholta.

Muotoilija Kaj Franck esitti kritiikkinsä postmodernismia kohtaan orgaanisen perinteen kehityksen nimissä. Kaupallista tyyliä hänestä tuotettiin teollisesti ja levitettiin joukkotiedotuksen ja -jakelun avulla. Näin eri kulttuurikerrokset omaksuivat toisiltaan asioita sivusuunnassa ja edestakaisin. Kun historiallista jatkuvuutta tai hierarkista arvoskaalaa ei seurattu, katkon jälkeen perinnön elvyttämiseen uuteen käyttöön, uuteen materiaaliin tai tekniikkaan oli epäilyttävää. Oli usein ylivoimaista saada se elämään uudestaan.<sup>906</sup>

Postmodernismi voitiin kuitenkin esittää myös luonnolliseksi kehityskulukuksi ja funktionalismin perinteen jatkoksi. Kun ergonomiasta ja ympäristön huomioon ottamisesta tuli itsestäänselviä asioita, muotoilijat pystyivät muuntamaan periaatteen "muoto seuraa funktiota" periaatteeksi "muoto seuraa funktiota ja fantasiaa".<sup>907</sup> 1970-luku syvensi funktionalismia ekologisen ja

ergonomisen näkökulman avulla ja 1980-luku teki saman esteettisen funktion vahvistamisella.<sup>908</sup> Vaikka postmodernismin malli ei sopinut, jos haluttiin pitää kiinni suomalaisen muotoilun keskeisistä käytännöllisyyden periaatteista, niin sen voitiin nähdä toimivan mallina osoittaessaan ihmisen ja esineen henkisen kytkennän välttämättömyyden.<sup>909</sup>

Taideteollisuuden antamaa kuvaa tutkinut muotoilija Vuokko Takala esitti näkemyksensä Suomi muotoilee -näyttelyiden yhteydessä esitetyistä kirjoituksista, että postmodernismiin suhtauduttiin aluksi positiivisen odottavasti. Positiivisuus kääntyi kuitenkin vastustukseksi, kun se havaittiin soveltumattomaksi suomalaisten myyttiseen kertomukseen, joka oli rakennettu funktionalismin pohjalle ja jossa muotoilu selitettiin erityisen suomalaiseksi ennen muuta funktionalismin määreillä.<sup>910</sup> Erityisen mielenkiintoista suhteessa tämän tutkimuksen alussa esitettyyn ammatillisilla periaatteilla perustelemisen traditioon onkin se, että postmodernismin muutoksen tuomat ajatukset olivat selitettävissä myös suomalaisen taideteollisuuden hyvän tuotteen periaatteiden mukaisiksi.

Muutos voitiin liittää kiinteäksi osaksi suomalaisen taideteollisuuden ominaislaadun ja periaatteiden kudosta. Omattessaan enemmän kuin käyttöarvon esineet omasivat humanin sanoman ihmiseltä ihmiselle, laajennuksen muistiimme, kertoivat historiasta ja juurista ja tuottivat käyttäytymisen mallia. Tämä oli mahdollista myös uudelle esineelle, jos siinä oli aitoutta ja tuttuja elementtejä. Tällaista eivät kaupalliset käyttötyylit voineet saavuttaa.<sup>911</sup> Puhtaassa geometriassa voitiin nähdä pysyvä laatu, koska se oli abstraktia ja näytti siltä ettei se viitannut mihinkään ja kuitenkin se kutsui alitajuisiin arkkityypisiin tulkintoihin. Sillä oli siis dynaaminen kyky viitata syviin elämän merkkeihin.<sup>912</sup>

Postmodernismin nähtiin räjäyttäneen funktionalismin ahtaan kauneuskäsityksen, josta vain pitkälle kouliintuneet pystyivät todella nauttimaan. Seurauksena ei kuitenkaan tavoiteltu postmodernismia vaan muunnettua funktionalismia, johon sisältyi fyysisen käytännöllisyyden lisäksi henkisten tarpeiden tyydyttäminen: psyykkiset, sosiaaliset, filosofiset, metafysiset ja myyttiset tasot, jotka vaikuttivat voimakkaasti elämässä.<sup>913</sup> Piirteet, jotka perustuvat paikallisuuteen ja yksilöllisyyteen ja toisaalta universaalit arkkityypit voitiin yhdistää.<sup>914</sup> Jopa siitä muistutettiin, että ekspressivisyys ja fantasia olivat olleet mukana alkuperäisessä

modernismissä, mutta abstraktion ylivallan kautta ne oli hylätty.<sup>915</sup> Suomalainen muotoilu nähtiin kaiken kaikkiaan humanina ja ekspressiivisyyttä säilyttäneenä, joten sen ei tarvinnut näitä asioita korostavien muutospainoiden edessä muuttua. Bourdielaisittain tarkasteltuna kentän vallassaolijat pyrkivät pitämään yllä vanhat toiminnan periaatteet ja intressit.

Kiinnostavaa Suomessa oli kuitenkin se, että nimenomaan taideteollisuuden instituutioista löytyi tukivoimia postmodernismin tulolle. Taideteollisen korkeakoulun vararehtori ja sittemmin rehtori Yrjö Sotamaa esimerkiksi puhui uusien virtausten puolesta useaan otteeseen 1980-luvun kuluessa.<sup>916</sup> Muutoksen merkittävimpänä johtohahmona on kuitenkin pidettävä Taideteollisuusmuseon museolehtori, myöhemmin apulaisintendentti Kaj Kalinia, joka esimerkiksi esitellessään Mirja Sassin *Modernismi murtuu* -kirjaa totesi suomalaisen ankaran dogmaattisuuden sen muutosprosesseihin ja utopioihin vertautuessaan tuntuvan historialliselta kuriositeetilta. Hänestä teos ennakoi suursiivousta suomalaisenkin konstruktivismin lastenkamariisissa.<sup>917</sup>

Asia voitiin nähdä siten, että yhteiskunnalliseen vastuuseen koulutettu sukupolvi ei kyennyt omaksumaan 80-luvun tyyllisiä, heidän kannaltaan pinnallisia haasteita.<sup>918</sup> Taideteollisuusmuseo ryhtyikin 1980-luvun edetessä ja funktionalismin kritiikin voimistuessa antamaan sijaa nuoren polven pyrkimyksille. *Metaxis*-näyttely oli ensimmäinen nuorten suunnittelijoiden yhteinen voimannäyttö. Kaj Kalin kuvasikin näyttelyä vastavetona itsesensuurille ja riman liian korkealle asettamiselle. Luovuus ei voinut tunnustaa mitään valmista ja taide, joka muuttui instituutioksi, oli pelkkää viihdyttävää ornamenttiikkaa. Näyttely esitti hänestä, mitä "suomalaisen disainatun konsensus-demokratia-fasadin takana ja sukupolvenvaihdoksessa tapahtui".<sup>919</sup>

*Metaxis*-näyttely näyttäytyikin ilmiönä, joka pursusi postmodernismin ja myös sen jälkeisen vaiheen tuomia haasteita, ajakohtaisuuksia ja vanhojen periaatteiden kritiikkiä.<sup>920</sup> Sen taideteollisuuden vanhojen periaatteiden vastaisuudessa voi kuitenkin havaita suhteellisen vapauden käsitteen. Nyt vapautta oli kaikki se, mitä ei voinut liittää vanhaan. Vapaudessa voi myös havaita sellaisia traditioon liittyviä sävyjä kuin todellisuuspakaisuuden ja ylimitoituksen vaarasta puhumisen individualismin ilmapiirin eristäessä yksilön.<sup>921</sup> Näin tässäkin vapaudessa oli tietty taideteollisuudelle ominainen yhteiskunnallisen vastuun ja palvelun sävy.

Näyttelystä, joka oli tuotesuunnittelijoiden näyttely eikä taidenäyttely, kirjoitettiin, että sen tekijät pyrkivät luomaan taide-esineitä eivätkä käyttöesineitä. Tekijät etsivät omaa toteutustaan vapaasta taiteesta.<sup>922</sup> Positiivisesti tämän voi katsoa osoittaneen, että nuoret jaksoivat uskoa johonkin, vaikkapa taiteeseen. Semiootikko Henri Broms näki taideteollisuustuotteiden arvioinnissa mahdolliseksi soveltaa ilmiselviä ja selkeitä kauneuden periaatteita, Bauhausin ikuisia lakeja. Toinen lähestymistapa hänestä oli sanoa, että oli väärin kuvitella kenenkään tietävän estetiikan säännöt tai sen, mikä oli hyväksi ihmiselle ja siksi tuli seurata kuluttajan tai markkinoijan makua. Broms näki Metaxis-näyttelyn osallistujien taistelevan kumpaakin vastaan, kolmannenlaisen muotoilun puolesta, jonka tarkoitusta ei vielä tiedetty ja jolla ei ollut tunnettua koodia.<sup>923</sup>

### 3.2.3 Ajan henki ja taidekäsityö

Taidekäsityö osoitti kykenevänsä vastaamaan sille asetettuun ajan hengen ja tulevaisuuden herkkään tunnusteluun. Sen ideologiassa oli paljon piirteitä, jotka olivat yhtä postmodernismin keskusteluteemojen kanssa ja jotka eivät enää vastanneet funktionalismin normeihin. Kyse oli ehkä siitä, kytkeettiinkö piirteet tai selitettiinkö niitä funktionalismin normien mukaisesti vain ajan hengessä liikkuvien ajatusten mukaan. Kumpikin osoittautui mahdolliseksi.

Taidekäsityöläiset voitiin aatteellisesti tulkita Suomen taideteollisuuden postmodernisteiksi. Koko taidekäsityön vastakulttuurinen ja elämäntapaa koskeva ideologia suuntautui henkistä köyhyyttä ja standardisoitua maailmaa vastaan. Taidekäsityön itseilmaisullisuudessa korostui esineiden ja materiaalien inhimillisesti viestinnällinen voima ja yksilöllisyyden ääni. Luonnonmateriaalit, jätteen käyttö, primitivismi ja myyttisyys voitiin suomalaisen luontomytologian sijaan selittää postmodernismin psykologisten tarpeiden tyydyttämiseksi. 1980-luvun ammatillisessa aineistossa oli usein kommentteja, jotka kytkevät juuri taidekäsityön uusiin ajatuksiin.<sup>924</sup> Painopisteen vaihtuminen tuotteesta tekemisen prosessiin voidaan myös tulkita taidekäsityössä vanhoille taideteollisuuden perinteille ja teolliselle tuotesuunnittelulle vastaiseksi suuntaukseksi. Se voisi kuvastaa postmodernismissä tapahtunutta siirtymistä tuotannon etiikasta elämisen etiikkaan.

Ajan hengen kontekstia tarkasteltaessa on myös tarpeellista huomioida taidekäsityön suhde kansainväliseen vuorovaikutukseen. Sen suora, kansainvälisiä, uusia virtauksia Suomeen tuova vaikutus koettiin usein ristiriitaiseksi. Toisaalta haluttiin saada uuteen inspiroivaan, universaaliin teosten kieleen johtavaa kansainvälistä vaikutusta ja vuoropuhelua.<sup>925</sup> Taidekäsityön osalta tämä merkitsi erityisesti yhdysvaltalaisia vaikutteita ja pohjoismaista yhteistyötä, jossa korostui taidekäsityön arvostuksen muuttuminen ja kuvataiteellistuminen.<sup>926</sup>

Toisaalta todettiin esimerkiksi Yhdysvalloissa tuottaminen ja estetiikka vapaammaksi ja jopa pelättiin kansainvälisten ajatusten saastuttavan suomalaista, syrjäisen aseman aiemmin suojelmaa identiteettiä vääränlaisilla vaikutteilla.<sup>927</sup> Tämä kritiikki nousi selvästi esiin juuri postmodernismin kohdalla. Taidekäsityössä se näyttäytyi ongelmallisena, koska puhdas suomalainen muotoilu haluttiin esittää käytännöllisenä ja palvelevana sekä selkeyttä ja yksinkertaisuutta rakastavana. Nämä piirteet eivät sopineet kuvataiteellistuvan, näyttelyesineitä tuottavan taidekäsityön malliin.

Yhdysvalloista Suomeen muuttanut keraamikko Howard Smith esimerkiksi totesi, että sanaa dekoratiivinen käytettiin Suomessa väheksyvässä mielessä. Hänestä kukaan ei kuitenkaan maksaisi maalauksesta tuhansia dollareita ripustaakseen sitä seinälleen, ellei se olisi hänestä dekoratiivinen, kaunistaisi huonetta. Teoksia hankittiin, koska ne olivat hyvin tehtyjä, vaikuttavia tai kauniita.<sup>928</sup>

Taidekäsityön moninainen luonne tuleekin esiin asioista, jotka eivät olleet liitettävissä uusiin tuuliin. Sen lisäksi mitä taideteollisuuden hyvän tuotteen kohdalla on esitetty taidekäsityön kiinteästä suhteesta ja sen perustelemisen mahdollisuudesta taideteollisuuden vanhojen periaatteiden mukaisesti myös muutama muu seikka erotti taidekäsityötä postmodernismin virtauksista. Esimerkiksi italialainen muotoilija Alessandro Mendini toi esiin ajatuksen kaupallisesta realismista.<sup>929</sup> Tästä suomalainen taidekäsityö oli kaupallisuudenvastaisuudessaan hyvin kaukana. Koska monet paljon esille pääseet taidekäsityön ideologit olivat vanhemman polven edustajia, myös heidän näkemyksissään oli havaittavissa vanhaan traditioon liittymisen painotuksia. Esimerkiksi Bertel Gardberg kritisoi sitä, että esineistä on tullut yhä enemmän

vertauskuvia ja kyseenalaisia edustusesineitä kuin kaunista käyttötavaraa. Hän ei myöskään suhtautunut epäilyksettä kokeellisen käsitteeseen. Sen sijaan tuli hänestä käyttää koe-käsitettä.<sup>930</sup>

Tiedotusopin lehtori Ilkka Kahma vertasi vuonna 1987 Jorma Vennolan Hiljainen kylä -näyttelyn esineistöä Ettore Sottsassin tilateoksen tulkintaan. Hänestä Vennola uskoi yhä postmodernismin sijaan moderniin, valistuksen projektiin. Sottsassin koodi oli Marshall McLuhanin ironia ja Vennola koodi oli Immanuel Kantista alkava valistus, järjen ääni. Tuhon pelot ja toivon utopiat esittäytyivät sekä Sottsassin että Vennolan esineissä, mutta he antoivat asioille erilaiset ratkaisut: Sottsass tuhon ja Vennola toivon.<sup>931</sup> Jos modernin projekti nähtiin valistuksena, niin makukasvatuksen esillä pysyminen todistaa sen jatkuvan läsnäolon 80-luvun suomalaisessa taideteollisuuden kentässä, myös kapeasti vain taidekäsityötä tarkasteltaessa. Arvonihilismi ei ollut vapauden puheista huolimatta todella voittanut.

#### 4 AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN ONGELMAT JA NIIDEN RATKAISUT

##### 4.1 Ammatillisen arvottamisen kritiikki

Jo postmodernismin ja erityisesti Metaxis-näyttelyn yhteydessä tuli esiin vanhojen arvojen ja niihin perustuvan arvioimisen ongelma. Tämä oli asia, joka keskustelutti taideteollisuuden kentän edustajia erityisesti 1980-luvun lopussa. Nuoren polven edustaja Martin Relander esimerkiksi totesi, että suomalaisesta taideteollisuudesta oli mahdotonta puhua vakavasti, koska sitä kiersi suljettu käsitesekamelska ja muotoilu miellettiin liian konkreettiseksi. Seurauksena taideteollisuuskeskustelu oli kankeaa ja kyvytöntä. Hän moitti myös vanhojen, jo viime vuosisadan lopulla syntyneiden, ihanteiden palvomista. Itsestäänselvyyksinä pidettiin silloisen uuden tuotantotavan vaatimaa muutosta esineessä, joten suunnittelu sai selityksensä tuotantotavasta, jossa materiaalilla oli oma muotonsa ja tekniikka saneli käytettävissä olevat vaihtoehdot. Näin esineen kauneus oli koneen kauneutta, sileää ja kiiltävää, universaalia kauneutta, jossa esine on rajoitettu työkaluksi.<sup>932</sup>

Relander näki arvottamisen taustalla toimivat periaatteet verrannollisiksi rotuopillisiin harhoihin. Näin kasaantui hänen mukaansa ainutlaatuinen, ennakkoluuloista ja epäluuloista

koottu teoria, joka lähes täydellisesti vastasi ihmispsykologian alueella kehitettyä epä-älyllistä oppia temperamentin ja ruumiinpiirteiden välisestä vastaavuudesta. Hän näki taideteollisuuskeskustelun keskeisen sanaston kuin suoraan tästä tyyppiteoriasta lainatuksi. Puheet muodon puhtaudesta, selkeydestä, pelkistetyistä rakenteista ja materiaalin sekä toiminnan aidosta ilmaisemisesta olivat muotoiluhygieniaa ja -fasismia, samoin muodon ja sisällön yhdistäminen. Maailma ei ainoastaan ollut sitä, miltä se näytti, vaan se myös toimi niin kuin se näytti toimivan. Lisäksi hän totesi tämän arvottamiskäytännön myös tuottavan kaupallisesti huonosti menestyviä tuotteita.<sup>933</sup>

Muotoilija Seppo Väkevän näkemyksen mukaan muotoilun maailmassa toimivat ihmiset harvoin uskalsivat kysyä, miten ja mitä tarkoitusta varten muotoilun maailman ääneen sanomattomat sopimukset olivat syntyneet. Muotoilun maailman arvojen penkominen saattoi hänestä helposti tehdä niiden penkojasta hyvin kyynisen.<sup>934</sup>

Muotoilija Vuokko Takala pohtikin vuonna 1989 muotoilun kriisiä kuuluttamalla arvovapauden ja maun moninaisuuden mahdollisuutta. Yhteiskunnan muuttuessa pluralistiseksi makua ei hänestä pystytty eikä pitänyt ohjailta. Silti vaatimukset laadukkaista tuotteista olivat tarpeellisia. Hänestä omaa reviiriä mustasukkaisesti puolustaen yritettiin peräänkuuluttaa suomalaista kulttuuria ja muotokieltä jalkoihin jäämisen pelossa. Kuitenkin niin moneen kertaan samoin määritelty teki niin sanotusta suomalaisuudesta kuollutta ja tyhjää. Hän kritisoi Suomi muotoilee -näyttelyn yhteydessä ollutta Tunnetila-näyttelyä pyrkimyksestä hyvin voimakkaalla ja pelottavalla tavalla ohjailta ihmisten arvostuksia ja arvoja tälle suomalaiselle kulttuurille suopeaksi. Näyttelyssä oli positiiviseksi luotu suomalaisen kuulakas tila ja negatiiviseksi luotu tumma, ulkomaisia vaikutteita sisältänyt tila.<sup>935</sup>

Kaiken kaikkiaan taideteollisuuskeskustelua voitiin moittia voimakasta promovovasta asenteesta, taideteollisuuskritiikin kehittymättömyydestä, ajattelun köyhyydestä ja mielipiteiden vaihdon vähäisyydestä. Kritiikin voitiin nähdä pyörivän 50-luvulta perityssä maneerissa ymmärtämättä 80-luvun tapahtumia. Myös pyrkimystä vapaan taiteen suuntaan voitiin kuitenkin samalla moittia. Tämän transavantgardistisen kääntymisen älyllisyyttä vastaan voi tulkita saaneen kaikupohjaa taideteollisuuden heikosta itsetunnosta suhteessa kuvataiteeseen.<sup>936</sup> Erik

Kruskopf joutuikin toteamaan Suomen taideteollisuuden historiikissaan, että muotoilussa eivät hyvän ja huonon kriteerit läheskään aina olleet sopusoinnussa niiden esteettisten näkökohtien kanssa, jotka sanelivat taideteollisuuden normit.<sup>937</sup>

Muotoilua edistettäessä puhuttiin usein laajan, kaiken kattavan muotoilun käsitteen puolesta. Seppo Väkevä totesi, että käsinkosketeltavia tuloksia arvioitaessa kriteerit olivat kuitenkin samalla tavoin institutionaalisia kuin muillakin taiteen aloilla Suomessa. Huomio kiinnittyi tekijään tai valmistajaan ja näiden oletettuun taiteelliseen pätevyyteen. Toisinaan ainoastaan määrätyn koulutuksen saanut suunnittelija erotti taideteollisuustuotteiksi luettavat esineet tavallisista tavaroista.<sup>938</sup>

Institutionaalisen arvottamisen kritiikki kohdentui myös yksittäisiin taideteollisuusalan instituutioihin. Suomen Muotoiluraati sai osalleen epäilyä teollinen muotoilija Ulla-Kirsti Junttilan todetessa, että millään muulla taiteen tai sovelletun taiteen alueella ei ollut pyritty vastaavaan järjestelmälliseen kontrolliin, joka käsitti varsin mittavan taideteollisuuden hyvän tuotteen arviointitehtävän Suomi muotoilee ja Design Forumin -näyttelyineen sekä muotoilurekisterin kokoamisineen. Taideteollisuuden ja muotoilun kritiikin melkein puuttuessa Muotoiluraati jäi hänestä ainoaksi elimeksi, joka voi asemastaan käsin säädellä ja ohjata, jopa estää suomalaisen muotoilun kehitystä. Tällainen asema edellytti raadilta vastuuta ja ehdottoman oikeita sekä luotettavia kriteerejä tuotteita arvioitaessa. Käytännössä tällaisten kriteerien löytäminen oli hänestä kuitenkin yhtä vaikeaa kuin missikisoissa, kun objektiivisen arvoinnin mahdollistavia testauslaboratorioitakaan ei arvioinneissa käytetty. Ellei muotoiluraadin tunnustus taannut muuta kuin hyvän ulkonäön, oltiin hänestä vaarallisella tiellä, jolla voitiin johtaa muotoilua formalistiseen suuntaan. Jos haluttiin jättää muotoilulle kehitysvara, keskitettyä valvontaa joustavampi systeemi olisi ollut kilpailu- ja näyttelykohtainen jyritys, jolla ehkä olisi ollut mahdollista taata raikkampi muotokieli laadusta tinkimättä.<sup>939</sup> Se, että taidekäsityöläiset eivät halunneet mukaan edes pienillä sarjoilla Muotoiluraadin Hyvää muotoilua -merkin jakoon, voidaan tulkita taidekäsityön luonteen ja arvottamisen yksilöllisyyttä korostavana erona muuhun taideteollisuuteen nähden.



Suomi muotoilee -näyttelyt saivat pohdintaa osakseen Kaj Kalinilta hänen esittäessään Metaxis-näyttelyä avauksena arvottamiskeskusteluun. Hänestä Suomi muotoilee -näyttelyiden jyrytyksestä keskusteltiin usein enemmän kuin esilleasetetuista töistä. Pohdittavana oli, pystyvätkö jyryt todella takaamaan korkean laadun ja hyvän maun, kuka vaikutti jyryjen asiantuntijoiden valintaan, valitsivatko omat omiaan vai valittiinko jyryihin myös opposition edustajia. Kaikesta tästä saattoi Kalinin näkemyksen mukaan olla tuloksena vain samanmielisten velto kompromissi. Raati suoritti valinnan vailla selityksiä. Museolehtorin työssä Kalin oli joutunut pohtimaan kirjavien ryhmien edessä laadun ja suuren yleisön makumieltymysten välistä suhdetta. Suomi muotoilee -näyttely oli hänestä arvottava, tuote- ja esinehierarkioita luova speaktaakkeli, mutta se ei ollut pystynyt perustelemaan valintojaan suurelle yleisölle, joka janosi elämyksiä ja uusia oivalluksia.<sup>940</sup> Yrjö Sotamaa taas ei nähnyt Suomi Muotoilee -näyttelyä koko taideteollisuuden kuvana, koska kaikki eivät tarjonneet sinne töitään. Sotaamaankin mielestä jo arviointien lähtökohtiin sisältyi usein se harhakuva, että muotoilukulttuurin pitäisi olla yhdenmukaista.<sup>941</sup>

Myös ammattijärjestö Ornamo sai osansa kritiikistä. Keraamikko Heikki Rahikainen toivoi harrastajakäsityön ammatillistumista ja huonoa makua käsittelevässä artikkelissa Ornamolta voimakkaampaa ammattijärjestöllistä otetta. Hän näki Ornamon helsinkiläisten pienenä, niin sanottuna hyvän maun kuppikuntana. Hänestä se oli historiallinen rasite, josta piti päästä eroon.<sup>942</sup> Taidekäsityön yksilöllisyyttä korostavan tekemisen näkökulmasta oli Ornamoon kohdistuvaa hyvän maun kritiikkiä esillä keraamikko Kerttu Horilan kirjeessä Ornamon hallitukselle. Horila kirjoitti: "Koska taiteelliseen tuotantooni ei kuulu lieriöiden, kuutioiden ja puolipallojen valmistus, katson että Taideteollisuusliitto Ornamon edustama taidepolitiikka ei tue toimintaani taiteilijana ja käsityöläisenä. Ilmoitan täten eroavani edellä mainitusta järjestöstä. Kerttu Horila TAIKO".<sup>943</sup>



Kuva 2. Kerttu Horilan keramiikkareliefi Naamioitu Pierrot, jota hän valmisti 20 kappaleen signeerattuna sarjana, jossa yksittäiskappaleet oli viimeistelty erilaisiksi. High techin maailmassa ei siis tuntunut olevan tilaa iloisesti tanssivalle käsityön harlekiinille.

Institutionaalista palkkioiden jakoa valtion taidetoimikuntien toimesta voitiin Lahden Muotoiluinstituutin rehtorin Antti Hassin mielestä pitää taiteen kentän jakoineen instituutioiden reviiriajattelua pönkittäväenä. Oli hyvä, että yhä useampi taiteilija pystyi työskentelemään valtion apurahan turvin, mutta huonoa voi olla se, että raha ja valta eivät rakastaneet kritiikkiä vaan mielistelyä. Myös demokraattisin perustein luotu valtion tukijärjestelmä oli hänestä altis korruptiolle. Monet aatteellisina esiintyvät taidejärjestöt olivat muuttuneet ammattiliittoumiksi, jotka pyrkivät valtaamaan taidetoimikuntia jaossa olevan rahan vuoksi. Kehä oli hänestä umpitiivis, jos toimikunnat rahoittivat samojen yhteisöjen jäseniä, joista nuo toimikunnat koottiin. Voidakseen ajatella vapaasti ja puhua mielistelemättä, täytyi astua tuon kehän ulkopuolelle.<sup>944</sup>

#### 4.2 Ammatillisen arvottamisen kehittäminen

Jo 1980-luvun arvovapauskeskustelut sisälsivät muutosehdotuksia huonoon arvottamiseen. Niissä todettiin, että vanha dogma ei enää kelvannut perusteeksi. Se, mitä jäi tilalle ajan hengen huomioon ottamisen ja laadusta puhumisen lisäksi oli kuitenkin varsin avoinna. Muotoilija Pasi Järvinen esimerkiksi kirjoitti, että tulevaisuudessa muotoilukritiikin perustaksi ei enää riittänyt käyttökelpoisuuden mittaaminen, vaan estetiikan maaperän ja sosiaalisen verkoston ymmärtäminen. Esinemuotojen merkitykset ja arvoisällöt tulivat entistä näkyvämmiksi ja muotokielen yleispätevyys auttoi hahmottamaan käsitesisältöjä. Modernismin imussa edennyt muotoilu tarvitsi eri sidosryhmistä riippumattoman työmuodon muun toiminnan rinnalle. Tämä yhdistävä identiteetti olisi voinut löytyä poikittaisten toimintojen alueelta teorianmuodostuksen avulla. Muotoilufilosofian kehittyminen olisi hänestä mahdollistanut perustellut hypoteesit. Näkymien arkipäiväistyessä muotoilun arvoisällön mittari olisi hänestä voinut olla vapaa muotoilu, joka olisi kategoriat ylittävää muotoilualojen välistä liikettä.<sup>945</sup>

Lääkkeeksi taideteollisuuden arvottamisen ja arvioimisen ongelmaan esitettiin nousevan taideteollisen toiminnan tutkimuksen tuloksien soveltamista ja tutkimuksen luomien teorioiden käyttöä. Muotoilussa ei esimerkiksi nähty, että olisi riittävästi tutkittu sen omia taiteellisia lainalaisuuksia, vaan oli liian helposti omaksuttu taiteiden ulkoisen muodon pinta.<sup>946</sup> Tapio Periäinen näki kommunikaation puutteen merkkinä siitä, että muotoilun teoria oli kehittymätön-

tä ja matoi ajasta jäljessä. Tämän seurauksena hyvän muotoilun kehitys oli hyvin vaikeaa.<sup>947</sup> Muotoilun eli tuote- ja esinesuunnittelun kokonaisvaltaisen teorian puute johti myös käsitteistön sekavuuteen ja harhaisuuteen. Juuri sen vuoksi muotoilusta oli vaikeaa selkeästi puhua ja selittää sitä käyttäjille. Suunnittelu- ja päätöksentekoprosessissa taas vain osa esineissä ja tuotteissa vaikuttavista tekijöistä sai painoa ja siksi suhteetonta painoa.<sup>948</sup>

Kaj Kalin näki avun monitieteellisen tutkimuksen yleistymisessä, koska se selkiyttäisi eri alojen käsitteistöä. Tämä oli hänestä tärkeää, koska sanat muovasivat todellisuutta. Jos tekijä kutsui itseään tietyllä termillä, hän teki myös tämän termin edellyttämiä töitä. Käsitteistä syntyi käsitteellisiä esineitä ja ympäristöjä.<sup>949</sup> Käsitteiden arvioimisen Kalin liitti käsitteiden käyttöön niin, että tuotokset voitiin jyrtysten helpottamiseksi jaotella traditiota siirtäväksi perinnekäsitteiksi, teknisesti viimeistellyksi taitokäsityöksi ja esteettisesti painottuneeksi taidekäsityöksi.<sup>950</sup>

Sovellettua taidetta ja kritiikkiä vuonna 1992 esiteltyt, kritiikkiä kirjoittava taidehistorioitsija Päivi Tahkokallio näki esteetikon viitekehysten hahmottamisen, taideteollisuuden määrittelyn ja jäsentämisen taideteollisuuskriitikolle oleellisena. Kun tämä teoreettinen viitekehys puuttui tai oli tiedostamaton, kriitikon työ jäi hänestä konkreettiselle tasolle tai kriitikko käytti kuvataiteen viitekehystä. Se olisi hänestä voinut periaatteessa toimia silloin, kun taidekäsityö oli muuttunut taiteeksi, siis käsitteellinen sisältö oli syrjäyttänyt esinekonventiot ja kyse ei enää ollut edes materiaalin käsitteellistämistä vaan ideoiden esittämisestä millä tahansa välineellä. Tekstiilitaiteilijan tuli esimerkiksi tällöin hylätä kokonaan perinteiset tekstiilimateriaalit.<sup>951</sup>

Muotoilua ja taidekäsityötä ei Tahkokalliosta voinut vielä sulauttaa taiteeseen, koska kaikki puhe tästä alueesta ei ollut puhetta taiteesta. Muotoilussa ja taidekäsityössä esteettinen ei ollut vain taiteellisuutta. Kyseessä oli muodon tarkoituksellisuus käyttöesineessä, oli se sitten valmistettu käsityönä tai teollisesti. Erosta pitivät huolta myös äärimmäisen hitaasti muuttuvat instituutiot, jotka määrittivät taideteollisuuden alat perinteisesti materiaalien mukaan. Alan omalle estetiikalle oli hänestä löydettävissä perustelut ja soveltavalla estetiikalla oli tarve.<sup>952</sup>

Tahkokallion mielestä kaivattiin muotoilun ja taidekäsityön teoriaa, viitekehystä, joka hahmottaisi alueen monimutkaisuudestaan huolimatta yhtenä kokonaisuutena, jolloin myös sen

tulkinta ja arvottaminen tapahtuisi tältä pohjalta. Muotoilun ja taidekäsityön estetiikka oli hänestä materiaalisidonnaista, mikä oli säilynyt silloinkin, kun tarvekäsityö oli muuttunut uniikiksi taidekäsityöksi. Taidekäsityöläiset olivat siirtyneet pohtimaan käsitteitä konkreettisten taito-ongelmien sijaan. Tämä käsitteellistäminen liittyi enemmän materiaaliin kuin tekniikkaan. Materiaalissa konkretisoitui käsityön, käsillä tekemisen, taidon ja taiteen historia. Keramiikka-veistoksen sisältö voi liittyä mihin tahansa käsitteisiin, mutta materiaali sitoo teoksen jatkuvuuteen, jonka alkupäässä oli konkreettinen saven käyttäminen käyttöesineiden valmistuksessa. Kuvataiteilijoille käsitteellistäminen oli lähtökohta ja välineet toteutukseen olivat vapautuneet. Taidekäsityössä materiaali itse käsitteellistettiin ja siitä etsittiin peruste omalle työskentelylle taiteilijana. Tahkokallio näki materiaalin viestinä jatkuvuudesta ja ajatuksena osallistuvasta estetiikasta, kehyksenä, jossa esimerkiksi keramiikkataiteen alkuvoimaisen ja luonnonläheisen materiaalin merkitys kävi ymmärrettäväksi.<sup>953</sup>

Suomalaisen ammattilehdistön antama kuva taiteesta, taideteollisuudesta ja käsityöstä vastasi kansainvälisen keskustelun antamaa kuvaa taiteen intellektuaalisemmasta sisällöstä verrattuna käsityöhön. Taide-lehden 1980-luku sisälsi hyvinkin paljon kriittistä kulttuuri- ja taidefilosofiaa, filosofiaan perustuvaa postmodernismin esittelyä sekä taiteen sosiologista tarkastelua. Taidelehdessä esiintyi jo huomattavassa määrin pohdintaa siitä, mitä institutionaalistuminen, kritiikki ja jyritykset merkitsivät taiteelle ja miten niiden tuli toimia, jotta ne kehittäisivät taidetta. Muoto-lehti ja Form Function Finland -lehti taas käsittelivät näitä asioita selvästi vähemmän, ammattilaisten kirjoitteluna eivätkä niin tutkimuksellisesta taustasta käsin. Kotiteollisuus-lehdestä tällaiset teemat puuttuvat lähes kokonaan. Eri asia oli tietenkin se, mikä suhde kirjoittelulla oli esimerkiksi elävään kuvataideteollisuuteen ja missä määrin yksittäiset käsityöläiset olivat työskentelyssään filosofeja.

Taideteollisuuskentän arvottamiskeskustelun yhteenvetona 1980-luvulta voisi pitää Taideteollisen korkeakoulun julkaisua *Arvot, tiede, taide*. Siinä käsiteltiin postmodernismin esiinnostamaa suhteellisuutta, perinteeseen yhdistyvän kokeilullisuuden vakiintumiseen johtavaa tietä, yksilöllisyyden problematiikkaa narsismista humanismiin, arjen esteettisyyttä, tietyn taiteellisen kentän konsensusta arvioinneissa ja taiteellisen sekä esteettisen eroa. Kirjoittajina eivät toimineet taideteollisuuskentän edustajat vaan tieteellisen koulutuksen saaneet filosofit ja tutki-

jat.<sup>954</sup> Filosofista pohdintaa sovelletun taiteen problematiikasta edustaa Ilkka Niiniluodon kirjoittelu esimerkiksi kulttuuriesineistä viesteinä, Henri Bromsin semioottinen kiinnostus taideteollisuuteen ja Markku Graaen kiinnostus käsityön filosofiaa kohtaan.<sup>955</sup> Tieteen objektiivisemmalla pohjalta nousevaa keskustelua syntyikin ammatillisen keskustelun rinnalle yhä enemmän 80-luvun loppuun tultaessa. Arvottamisen perusteita alettiin kysellä muulta pohjalta kuin ammatillistraditionaaliselta, aatteelliselta tai institutionaaliselta, siis kenttien historian luomalta pohjalta.

## 5 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN KOKONAISHAHMO

### 5.1 Taidekäsityön vaikutusvallan konsensus

Vaikutusvallalla tarkoitetaan tässä analyysissä teoksiin liittyvää taiteellista menestystä ja ideologisen, arvottavan vaikutuksen kautta esimerkiksi kirjoituksilla, haastatteluihin pääsyillä ja näyttelyiden tai muiden arvottavien jyrjien toiminnassa vaikuttamista. Taidekäsityön hankalasti määriteltävää ja muutoksen tilassa olevaa käsitettä sekä teosten vastaanottoa leimasi se konteksti, missä ne esitettiin. Kontekstista vastasivat alaan liittyvät hallinnolliset tai löysät instituutiot sekä niissä toimivat henkilöt. Näistä instituutioista riippui, kenen nimittämää, hyväksymää ja arvioimaa taidekäsityö oli. Tästä syystä on oleellista tutkia, kuka katsottiin sopivaksi asiantuntijaksi suorittamaan arvottamista ja vallitsiko siitä konsensus.

Tätä analyysia on osaksi suoritettu jo ennen ideologian analyysia, jotta edellä esitetyt analyysin näkökulmat tulisivat esille niin, että kentällä merkittävästi vaikuttaneet henkilöt otettaisiin huomioon ideologian ja kentän toiminnan sisällöllistä analyysia tehtäessä. Se esitetään kuitenkin kokonaisuudessaan tässä jaksossa, koska se kuvaa yhteenvedonmaisesti sitä vaikutusvallan tiivistymää, joka määritti institutionaalisesti ja henkilöinä taidekäsityön sisällöllistä arvottamista. Johtopäätökset ja niistä muodostuva kuvio on myös tehty vasta tässä vaiheessa ottaen huomioon edellä käsitellyt arvottamista valottavat teemat.

Vaikutusvaltaisten henkilöiden nimeämistä ei ole tehty henkilöitä osoittelevasti, vaan kuvaamaan taidekäsityön arvottamista. Vain osoittamalla henkilöinä palkitut, esillepäässeet,

arvottajat ja ideologit voidaan hahmottaa palkitsemis- ja samalla arvottamisjärjestelmää. Näin nousee esiin myös esimerkkejä hyväksytystä taidekäsityöstä. Taidekäsityötä voi myös sen tekemisen tavan mukaisesti esittää henkilöinä, koska ideologiassa elämäntapa, tekemisen prosessi ja tekijän henkilökohtainen panos korostuivat. Myös arvottajina ja ideologeina taidekäsityön kentän toimijat ovat henkilöitä, joilla on omanlaisensa näkemys taidekäsityön tavoitteista ja merkityksestä sekä taidekäsityöläisinä oma ilmaisutapansa.

Jotta taidekäsityön arvottamisen mahdollista vaikutusvallan konsensusta voitaisiin tarkastella myös määrällisesti ja henkilöityminä suoritettiin tässä tutkimuksessa Muoto-lehdessä ja FFF-lehdessä vuosina 1980-1990 olleista taidekäsityötä tai siihen viittaavaa tuotantoa esittelevistä artikkeleista pisteytys siitä kuka oli päässyt esiin tuotteillaan vaikuttaen, ideologisesti kirjoittaen tai mielipiteitään lausuen. Mukana pisteytyksessä olivat artikkelit, joissa esiteltiin taidekäsityötä yleisesti, taidekäsityönäyttelyitä, yksittäisiä taidekäsityön tekijöitä tai heidän tuotantoaan.<sup>956</sup>

Tarkastelussa tehty ryhmittely syntyi käytetyn aineiston pohjalta. Lehdet käyttivät artikkeleissaan perinteistä materiaali- ja esinetyyppijakoa. Tulokset esitellään taidekäsityöläisten todellisuudesta nousevassa järjestyksessä, jossa keramiikka ja tekstiili muodostivat käytännössä suurimman osan taidekäsityöstä. Pisteytyksen perusteella tehdyssä tarkastelussa lopputuloksena oli, että keramiikan osalta tekijät ja tuotteet saivat 77 mainintaa. Tekijöistä selvästi eniten ammattilehtien julkisuutta sai Ritva Tulonen, seuraavina olivat Åsa Hellman ja Kristiina Riska. Erikoisuutena joukossa oli keraamikko Maaria Wirkkala, joka pääsi esiin yhtä lailla kuin Kristiina Riska, mutta tähän esillepääsyyn on luettava myös hänen keramiikasta jo irtautunut taiteellinen työskentelynsä. Heikki Orvola esiintyi sekä keraamiikka-, lasi- että kirjontatöillään. Mielipiteillään esiin pääsivät eniten Maaria Wirkkala, Kristiina Riska ja Ritva Tulonen, jotka kaikki sekä kirjoittivat itse artikkeleita että saivat ajatuksiaan esiin haastatteluissa. Heikki Orvolaa lukuunottamatta kaikki olivat myös TAIKO:n jäseniä.

Taidetekstiilit olivat selvästi eniten esillä ammatillisessa lehtiaineistossa. Teosten osalta löytyi 168 mainintaa. Tästä joukosta nousi esiin nimi, joka sekä teoksissa että ajatuksellisesti sai kokonaisuudessaan taidekäsityön tekijöiden joukosta eniten pisteitä. Hän oli Kirsti Rantanen. Teoksiaan seuraavaksi eniten olivat saaneet esiin Irma Kukkasjärvi, Maisa Tikkanen, Maija Lavonen,

Maisa Turunen-Wiklund, Airi Snellman-Hänninen, Agneta Hobin ja Merja Winqvist. Mielenkiintoinen kahtiajako. Osa tekijöistä toimi aktiivisesti TEXO:n ja tekstiilitaitteen esilletuojina: Kirsti Rantanen, Irma Kukkasjärvi, Maija Lavonen, Airi Snellman-Hänninen, Agneta Hobin ja Kristiina Nyrhinen. Osa taas kuului TAIKO:n aktiivijoukkoon: TAIKO:n puheenjohtajana toimi 1980-luvulla Ulla-Maija Vikman ja muita taikolaisia olivat Maisa Tikkanen, Maisa Turunen-Wiklund ja Merja Winqvist.

Metalliteokset ja korumuotoilu saivat mainintoja 77 kappaletta. Suosituimmaksi tekijäksi nousi Juhani Heikkilä, seuraavana olivat Bertel Gardberg sekä Olli Tamminen ja Eila Minkkinen. Mielenkiintoinen esillä oli Bertel Gardberg, jonka merkitystä tässä suhteessa vielä nostivat hyvin laajat haastattelut, erillisjulkaisu ja ammattilehtien ulkopuoliset lehtihaastattelut, joissa hänen ajatuksiaan tuotiin esiin. Seuraavaksi eniten ajatuksiaan pääsivät esittämään Juhani Heikkilä ja Satu Tamminen. Taikolaisia tästä ryhmästä olivat Juhani Heikkilä, Eila Minkkinen ja Satu Tamminen. Perinnekäsityöhön eniten sitoutunut esillepäässyt sekä palkittu oli saamenkäsityöntekijä Petteri Laiti.

Lasi sai teollisuudessa valmistetun uniikkituotannon mukana ollessa 31 mainintaa. Esillä olleita tekijöitä olivat Oiva Toikka, Timo Sarpaneva, Mikko Merikallio ja Markku Salo. Mielenkiintoinen esillä oli Oiva Toikka. Tästä ryhmästä on huomattava, että taikolainen oli vain Mikko Merikallio, ainut joka työskenteli omassa työpajassa. Puutuotteiden osalta esillä oli 26 mainintaa. Tärkeimpiä tekijöitä ammattilehtien antaman kuvan mukaan olivat Markku Kosonen, Juhapekka Korhonen sekä Heikki Mäntymaa. Näistä Markku Kosonen pääsi koko taidekäsityön osalta Kirsti Rantasen jälkeen merkittävimmin esille mielenkiintoinen. Hänen ajatuksiaan esitettiin myös Helsingin Sanomissa sekä muissa lehdissä.

Varsinaisen taidekäsityön tekijäryhmän ulkopuolisia merkittäviä kirjoittajia olivat tietenkin lehtien toimittajat, kuten Barbro Kulvik, Eeva Siltavuori ja Ullamaria Pallasmaa sekä TAIKO:n järjestösihteerinä sen perustamisajan aktiivisina hetkinä toiminut Anne Tainio. Lehtien toimittajista ja järjestöjen toimitsijoistakin on todettava, että heistä osa oli taideteollisuusammatt-



tilaisia. Lisäksi merkittäväksi kirjoittajaksi osoittautui Taideteollisuusmuseon apulaisintendentti Kaj Kalin, jonka vaikutusvaltaa edelleen korosti puhtaiden taidekäsityöartikkelien lisäksi se runsas filosofinen pohdiskelu ja uusien tuulien esilletuominen, jota hän harjoitti 1980-luvulla.<sup>957</sup> Tässä viimeksimainitussa mielessä on vaikuttajina nostettava esiin myös sisustusarkkitehtiopiskelija Martin Relander ja muotoilija Pasi Järvinen. Martin Relander oli myös valittu TAIKO:n Käsin tehty II -julkaisun pääkirjoittajaksi.

Tämän tarkastelun ulkopuolelta on erikseen mainittava Taideteollisuusyhdistyksen puheenjohtaja ja Tapio Periäinen, joka kirjoitti ja lausui näkemyksiään taidekäsityöstä lukuisissa Taideteollisuusyhdistyksen julkaisuissa sekä ammattikentän ulkopuolisten lehtien palstoilla. Taideteollisuuden vanhalta mestarilta, muotoilija Kaj Franckilta julkaistiin myös 1980-luvulla ajatuksia käsityöläisyydestä.<sup>958</sup> Taiteen tutkimuksen puolelta arvottamiskeskustelussa oli mukana aktiivisimmin taideteollisuuden ja taidekäsityön asemaa kuvataiteen arvostuksen rinnalle nostamaan pyrkivä Erik Kruskopf.

Huomiota herättävä piirre siinä joukossa, joka pääsi lausumaan ajatuksiaan taidekäsityöstä oli sen miesvaltaisuus huolimatta taidekäsityön yleisestä naisvaltaisuudesta ja myös se, että nämä miehet tekijöinä edustivat taidekäsityön harvinaisempia alueita kuten korujen valmistusta, puutyötä tai jopa taidekäsityön kentän ulkopuolista muotoilua. Tekstiilitaiteilijat olivat taidekäsityöläisistä parhaiten edustettuja naisia. Keraamikkojen edustus on kaikista vähäisin, vaikka he ovat hyvin tyypillisiä taidekäsityöläisiä. Kriittikkokunnan puute heijastui todennäköisesti myös niin, että ne jotka olivat halukkaita ja taitavia ilmaisemaan ajatuksiaan pääsivät ajatuksineen automaattisesti esiin.

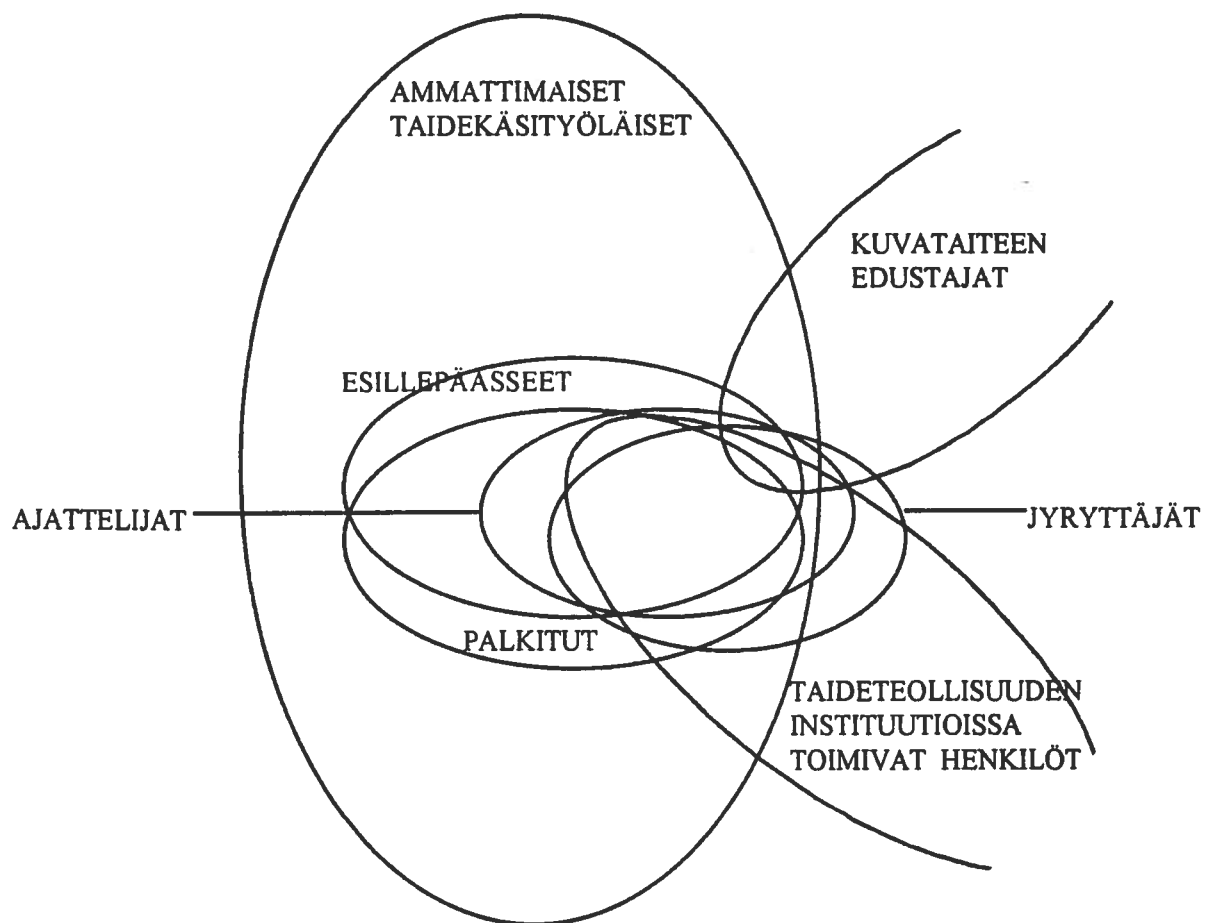
Lehtiaineiston pisteytyksen tuloksia verrattiin myös valtion taideteollisuustoimikunnan taidekäsityön laatutuen tai muiden taidekäsityön omaiselle työskentelylle suunnattujen apurahojen tai erityistunnustusten saajiin 1980-luvulla. Tuloksena oli, että edellä esitetyistä tekijänimistä kaikki olivat mukana myös palkittujen ryhmässä. Kun palkittuja verrattiin siihen kokonaisuuteen, joka pääsi esiin lehdissä, on todettava, että 58% palkituista oli mainittu lehdissä ja lähes kaikki lehdissä mainitut tekijät olivat palkittuja. Lisäksi kaikki merkittävät apurahot tai tunnustuspalkintoja saaneet olivat esillä myös lehdissä. Kaikista palkituista

taikolaisia oli 49%. Lehdissä esillepääsyä sekä palkkioiden saajia TAIKO:n hallituksessa 1980-luvulla toimineisiin henkilöihin verrattaessa on todettava, että kaikki hallituksen jäsenet olivat mukana ainakin toisessa näistä ryhmistä, useimmat molemmissa.

Suomi Muotoilee -näyttelyissä esillepäässeiden joukossa oli myös joitain tekijöitä, jotka eivät esiintyneet edellä hahmotetussa taidekäsityön hyväksytyjen tekijöiden joukossa. Näyttelyynhän sai kuka tahansa lähettää työnsä jyrystettäväksi. Myös Suomi muotoilee -näyttelyiden osallistujat olivat kuitenkin taidekäsityön osalta suurimmaksi osaksi tarkastelussa esiin nousseesta edustustaiteilijoiden joukosta.

Tällätavoin on hahmotettavissa taidekäsityön vaikutusvallan keskittymä. Kun tätä keskittymää verrataan valtion taideteollisuustoimikunnan jäseniin on todettava, että ne muutamat toimikunnan jäsenet, jotka edustivat tekijöinä taidekäsityötä, olivat mukana myös joko palkituissa tai esillepäässeissä. Suomen Muotoiluraadissa toimi 1980-luvun aikana samoin edellä hahmotettu vaikutusvaltainen joukko. Viran puolesta mukana olivat Tapio Periäinen ja Kaj Kalin. Jos tarkasteluun otetaan ne näyttelyiden jyryst tai valitsijat, jotka on esitetty tutkimuksen kokonaisuudessa, niin tulos on edelleen sellainen, että tekijöistä sama keskeinen ryhmä on vaikuttamassa valintoihin. Lisäksi, kuten aiemmin on todettu, näyttelyvalinnoissa oli mukana kuvataiteen edustajia, teollisen tuotesuunnittelun edustajia ja instituutioiden edustajia. Viimeksimainitusta ryhmästä voisi esimerkkinä mainita Kaj Kalinin, joka oli vaikuttamassa Taideteollisuusmuseon näyttelyvalintoihin. Hän oli mukana erillisenä jyryst jäsenenä myös muualla järjestetyissä näyttelyissä.

Koska koulutus on selvästi yksi hyväksytyyn tekemisen sisäänpääsyjärjestelmän porras, on syytä tarkastella vaikutusvaltaisen ryhmän osuutta siinä. Ammatillisissa lehdissä esillepäässeiden joukossa oli havaittavissa useita Taideteollisen korkeakoulun opettajina toimineita henkilöitä. Tätä opetustyötä ovat tehneet muun muassa Kirsti Rantanen ja Bertel Gardberg. Samoin on muistettava, että 1980-luvun kuluessa yhä useampi taikolainen vaikutti myös käsi- ja taideteollisuusalan koulutuksessa.



Kuvio 1. Taidekäsityön vaikutusvallan keskeinen alue.

Keskeinen alue muodostui eri arvottamisnäyttämöiden risteykseen. Vaikutusvallan keskitty-  
mässä vaikutusvallan kertautuminen näkyy siinä, että sekä teoksillaan esillepäässeet, palkitut,  
sanoilla ajattelijat, teosten jyryttäjät että instituutioiden edustajat ovat samoja henkilöitä.

Koska taidekäsityön määrittely näyttäytyi epäselvänä, rajanveto siihen, kuka kuului taidekäsi-  
työn tekijöihin ja minkälaiset teokset olivat taidekäsityötä, oli vaikeaa. Hyvin mielenkiintoista  
olisi tarkastella erilaisista, esimerkiksi harrastajia koskevista lähteistä taidekäsityötä.

Potentiaalia taidekäsityötä, käsityöläisten elämänfilosofioita ja arvottamisen tapoja oli varmasti  
paljon enemmän kuin mitä ammatillisesti hyväksyttiin tai, mitä ammatillisesti julkaistiin.

Tekijöitä oli esimerkiksi palkkioiden saajien ydinjoukoksi muodostuneiden ornamolaistenkin  
joukossa paljon enemmän kuin varsinaisesti palkittuja. Arvottaminen on kokonaisuus, josta  
julkisuudessa tuodaan helposti esiin vain se, mikä vastaa näiden julkisuusjärjestelmien arvoja.

Tässä tapauksessa käsitellyn aineiston taustalla vaikuttivat erityisesti Ornamo jäsenjärjestöineen ja Taideteollisuusyhdistys. Ne vaikuttavat esimerkiksi ammatillisten julkaisukanavien, Muoto- ja Form Function Finland-lehtien sekä muiden julkaisujen, näyttelytoiminnan ja valtion taideteollisuustoimikunnassa toimimisen kautta.

Kuva vaikutusvallasta muodostuu konsensukseksi koska arvottaminen on Suomessa monikerroksellisesti samojen instituutioiden ja henkilöiden käsissä. Henkilöillä on päällekkäin erilaisia rooleja ja tämä päällekkäisyys aiheuttaa konsensusta yksittäisten henkilöiden päästessä vaikuttamaan monilla tavoin. Taustalla ovat kerrostuneina koulutus, ammattijärjestöt, aatteellinen yhdistys ja näiden näyttelytoiminta.

Virallinen, ammatillisesti hyväksytty taidekäsityö oli 1980-luvulla ornamolaista ja erityisesti taikolaista, taideteollisesta korkeakoulusta valmistuneiden tuotantoa.<sup>959</sup> Tilanne oli tällainen siitä huolimatta, että käsi- ja taideteollisuusalan tuotanto kallistui vuosikymmenen kuluessa osaksi taidekäsityötuotantoon ja kuvataiteilijat tekivät taidetaidekäsityötä muistuttavia teoksia. TAIKO:n perustaminen voidaankin nähdä linjanvetona. Taideteollisen korkeakoulun käyneet pääsivät suoraan, institutionaalisesti hyväksytyyn piiriin ja muiden tuli halutessaan pyrkiä joukkoon instituution määräämien näyttöjen kanssa. Itseoikeutettua asemaa korosti myös se, että ornamolaiset ja taikolaiset olivat itseoikeutettuja jäseniä ja osallistujia monissa palkitsemisjärjestelmissä. Instituutiot toimivat arvottamisen objektiivisina rajaajina sekä niin, että instituutioiden piirissä toimivat saivat arvostusta, että myös päästessään automaattisesti arvottamaan.

Hyvänä esimerkkinä instituution merkityksestä arvostuksen rakentajana on TEXO. Tekstiilitaide oli paljon enemmän esillä kuin esimerkiksi keramiikka, jolla ei ollut omaa järjestöä. Tämä korosti instituutioiden merkitystä tekemisen esilletuomisessa. Tekstiilitaiteella oli myös omista tekijöistä muodostuva aktiivinen kirjoittajaryhmä, joka kriitikkokunnan puutteessa pääsi jatkuvasti esittelemään omaa aluettaan. Instituutioiden tärkeys nousee esiin myös TAIKO:n perustamisesta sekä keskustelusta keramiikkaryhmän perustamisesta TAIKO:n sisälle. Palkkioissa ei näy määrällinen tasajako vaan se, että materiaalien ja esineiden ympärille

muotoutuneet ryhmät, joista tekstiilillä oli oma järjestönsä ja korumuotoilulla sekä lasilla oli TKO:n kannatus, otettiin huomioon tasapuolisuuden nimissä palkkioita jaettaessa.

Merkittävä myös vaikutusvallan institutionaalisuuteen liittyvä piirre oli arvottamisen ja sen tulosten helsinkikeskeisyys, joka korostui myös siinä, että vaikutusvaltaisimmat instituutiot sijaitsivat Helsingissä ja ammatilliset julkaisukanavat olivat myös samoissa käsissä. Valtion taideteollisuustoimikunnan ehdottamia palkintoja tarkasteltaessa korostuu palkittujen tekijöiden Helsinkiin ja sen läheisyyteen keskittyminen. Heitä oli 2/3 tekijöistä, joiden kohdalla palkittujen listoissa oli maininta paikkakunnasta. Tilanteeseen tuli kuitenkin yhä enemmän kenttää laajentavia muutoksia 1980-luvun loppua kohti tultaessa. Tässä mielessä voisi esimerkiksi nähdä arvovapaus- ja instituutiokritiikillä olleen vaikutusta.

Helsinkikeskeisyyteen voi liittyä myös se seikka, että vain siellä oli riittävästi yleisöä, ostajia oikealle taidekäsityölle, jonka ei tarvinnut ottaa kuluttajaa huomioon. Muualla tekijät joutuivat kenties enemmän pohtimaan tekemistään elinkeinon harjoittamisen näkökulmasta ja olivat siten kytketympiä käsityön kenttään. Myös galleria- ja näyttelytoiminta oli vilkkainta Helsingissä. (Liite 3).

Tässä tutkimuksessa esitetty analyysi ei kerro koko totuutta siinä mielessäkään, että tarkastelussa ei ole mukana sitä, kuinka paljon esimerkiksi helsinkiläispiirin ulkopuoliset edes hakivat apurahoja tai yrittivät päästä esiin. Kun tunnettuutta ei ollut, kynnystä saatettiin jo etukäteen pitää liian korkeana valtakunnallisia palkintoja haettaessa. Tukea voitiin hakea paikallisella tasolla, jossa tunnettuus oli taatumpaa. Tässä luvussa esitetty vaikutusvallan määrällisen konsensuksen analyysi on suoritettu tämän tutkimuksen aineiston mukaisilla tiedoilla. Esimerkiksi taidegallerioiden tai -museoiden näyttelytoiminta voisi tuoda kuvaan mukaan lisää hajontaa, koska ne eivät edustaneet taidekäsityön ammatillista näkemystä. Tässä analyysissä oli kuitenkin kyse juuri siitä.

Varsinaisissa arvottamistilanteissa on otettava huomioon se, että valikoituminen tapahtui portaittain. Jyrytettyjen näyttelyiden kohdalla ei ollut kyse pelkästään töiden jyryttämisestä. Instituutio, joka järjesti näyttelyä, päätti siitä, ketkä saivat osallistua ja missä tästä osallistumis-

mahdollisuudesta ilmoitettiin. Esimerkiksi TAIKO:n näyttelyihin kutsuttiin usein 1980-luvulla kaikki ornamolaiset. Tässä rajatussa joukossa yksilöt tai ryhmät päättivät halustaan osallistua jyritykseen ja mahdollisesti näyttelyyn. Näin he päättivät siitä, mihin he halusivat samaistua tai miten arvostettuna he kyseistä näyttelyä pitivät tai pitivätkö he yleensä valintaansa kyseiseen näyttelyyn mahdollisena. Myös näyttelyn sijainti paikkakunta ja muut objektiiviset tekijät saattoivat vaikuttaa luopumiseen ajatuksesta osallistua näyttelyyn. Tyypillistä oli se, että TAIKO:n näyttelyissä esittäytyivät yleensä vain taikolaiset, eivät esimerkiksi taidekäsityötä tekevät vanhat taideteollisuusvaikuttajat.

Tätä valikoitumisen ensimmäistä vaihetta voisi pitää jokinlaisena näkymättömänä vaiheena. Parhaassa asemassa siinä olivat ne järjestöjen jäsenet, joille tiedotus toimi ja jotka automaattisesti katsottiin kelvollisiksi osallistumaan näyttelyihin. Ensimmäinen vaihe portaitaista valintaa muodostui jo ennen näyttelyitä ja muita julkisuuspalkkioita siitä, että pääsi järjestöihin jäseneksi. Suomessakin voi usein jo tässä vaiheessa pudota pois potentiaaleja tekijöitä ja teoksia. Arvottamisen harvainvalta sekä konsensus saattoivat muodostua käytännössä jo tällä tasolla.

Näyttelytoiminnassa vasta edellä esitettyjen valikoitumisen vaiheiden jälkeen jyry, jonka järjestävä instituutio oli kutsunut omien intressiensä mukaisesti, jyrtytti teokset. Näyttelyiden jyrityksessä muun arvottamisen ohella vaikutti se, millaiseksi näyttelyn kokonaisuutta pyrittiin muodostamaan. Tällöin saattoi hyvinkin jäädä pois töitä, jotka muutoin olisivat olleet hyväksytyjä. Näin muodostui monen portaitaisen valikoitumisen kautta esimerkiksi näyttelyissä esille päässeiden taidekäsityöteosten joukko.

Menestyminen ja kentän hyväksyntä oli kumuloituvaa ja pinnalle päässeet menestyivät yhä enemmän, muilla ei kenties ollut mahdollisuuttakaan päästä esiin.<sup>960</sup> Arvottamisjärjestelmä näytti luovan kertautumisilmiötä arvostuksessa, toimivan itseäänruokkivana systeeminä. Merkittävät näyttelyosallistumiset loivat mainetta, jonka pohjalta voi saada muita palkkioita kuten apurahoja. Ammattilehtien artikkelit olivat usein niistä, jotka saivat palkkioita.

Tällaisessa kertautuvassa järjestelmässä on huomattava, että sekin oli kriteerin luomista, että joku tekijä todettiin yhden kerran hyväksi ja siitä lähtien luotettiin, että hän on aina hyvä ja merkittävä tekijä. Arvottamisessa korostuikin eri näyttämöillä vaikuttamaan pääsevien samojen henkilöiden ryhmä. Se ei vielä tietenkään suoraan kerro ajatuksellisesta konsensuksesta, mutta harvainvallan voi silti jo sinällään katsoa tuottavan henkilöistä riippuvaista konsensusta, vaikka nämä henkilöt edustaisivatkin erilaisia näkemyksiä.

Tekijä korostuikin usein arvottamisessa. Valitettavasti persoonallisen ilmaisun vaatimus merkitsee helposti sitä, että työt olivat tunnistettavissa tekijänsä teoksiksi myös nimettömissä jyrityksissä. Jos tekijän nimi tiedettiin tai hänet pystyttiin tunnistamaan teoksen perusteella, se vaikutti arviointiin. Tämä oli nähtävissä Suomi muotoilee -näyttelyiden tuotearviointeissa, joissa oli jopa kirjattu ylös se, missä suhteessa työ nähtiin verrattuna tunnistetun tekijän muuhun tuotantoon. Palkkiojärjestelmissä, kuten valtion taideteollisuustoimikunnan toiminnassa, tunnettuuskysymys oli toimintajärjestelmän olennainen piirre. Yleensä ei ollut edes mahdollista päästä ehdolle osaan palkkioista, jollei ollut tukijoukkoja taustalla. Henkilökoh-  
taisen tuntemisen mukaan arvottaminen ei välttämättä ollut tietoista. Asian voi tulkita niin, että tutuilla tiedettiin varmasti olevan hyväksyttävä ideologia, olipa tuotannon ilmiasu sitten millainen tahansa.

Tilanne moninkertaistuu myös ideologian osalta, kun palkitut pääsivät esiin julkisuudessa esittelemään omaa tekemisen filosofiaansa, joka muokkasi ideologiaa ja arvottamista. Esimerkiksi tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen, taidekäsityöläinen Bertel Gardberg, sisustusarkkitehti Markku Kosonen ja keraamikko Åsa Hellman olivat arvottamisen vaikuttajia -80-luvulla. Koska heitä palkittiin, heitä myös julkaistiin, kuunneltiin, otettiin mukaan järjestötoimintaan ja koulutukseen sekä pyydettiin jyräihin: he edustivat oikeutettua taidekäsityön tekemistä ja samalla heidän katsottiin edustavan oikeutettua taidekäsityön arvottamista ja arviointia, jossa näin oli mukana myös näkemyksellisyyden vaatimus.

1980-luvun kehityksen voisi tulkita niin, että Suomeen muodostui vuosikymmenen aikana taidekäsityömaailma. Taidekäsityö-nimikkeen ympärille syntyi useita konkreettisia toimijaryhmiä, instituutioita ja julkisuuskanavia. Vaikka rajat olivat liukuvia, eri kenttien välillä näytti

kuitenkin syntyvän konsensusta tai ainakin eliitin harvainvalta siitä, mikä oli oikeutetusti hyväksyttävää taidekäsityötä 1980-luvun Suomessa. Taideteollisuusmaailman kylkeen kehittyneellä taidekäsityömaailmalla oli yhdessä emonsa kanssa valtuudet päättää siitä, kuka hyväksyttiin oikeutetuksi tekijäksi ja kenen työt saivat taidekäsityön virallistetun tittelin.

## 5.2 Taidekäsityön sisällöllinen reviiri

Taidekäsityön kentän toiminnassa taidekäsityöstä muodostui määritelmä, joka sisälsi taidekäsityön ideologisen näkemyksen, taidekäsityön kentän toiminnan intressit. Myös ideologia näytti yhdistävän taidekäsityön omaksi kentäkseen ammatillisen järjestäytymisen ja tuotantotaperinteen lisäksi. Näin mukaan voi tulla myös uusia esinetyyppejä, materiaaleja ja tekemisen menetelmiä ilman, että yhtenäisyys hajosi. Vaikka kommentteja ja näyttelyitä poikkitaiteelliseen suuntaan esiintyi erityisesti 1980-luvun loppupuolella, taidekäsityön oma reviiri on hahmotettavissa tässä tutkimuksessa ilmenneiden intressien pohjalta.

Taidekäsityön kentän omat sisäiset intressit olivat hahmotettavissa ammatillisessa määrittelyssä erittäin tärkeiksi nousevien taidekäsityöläisten tavoitteiden ja merkityksenannon kautta. Sisäiset intressit sekä vaikuttivat että suuntasivat taidekäsityön kentän suhteita sitä ympäröiviin kenttiin. Taidekäsityön ideologinen pohja oli yhteinen taideteollisuuden ja myös kotiteollisuuden kanssa, mutta ei kuvataiteen, jonka suuntaan painopistettä pyrittiin 1980-luvulla siirtämään. Kuvataiteeseen haluttiin samaistua sen korkeakulttuuriseksi koetun arvon ja itseilmaisullisen vapauden nimissä. Myös arkkitehtuurin hyväksyntä kuvataiteena haluttiin saavuttaa työtilaisuuksien ja arvostuksen takia. Taideteollisuus antoi vääriksi koetuista, teollis-kaupallisista yhteyksistään huolimatta turvallisen institutionaalisen rakenteen ja taideteollisuus taas halusi pitää taidekäsityötä mukanaan kulttuuri-imagollisista syistä. Perinne-käsityö koettiin ideologian mukaisesti myönteiseksi ja nykykulttuurista poiketen terveenä asiana, mutta sitä ei haluttu suoraan kopioida. Kotiteollisuus sekä erityisesti sen uusi muoto, käsi- ja taideteollisuus, koettiin omalle alueelle tunkeutuvana uhkana, mutta sen kanssa pyrittiin yhteistyöhön taidekäsityön ideologiassa tärkeän käsityön merkityksen ylläpidon nimissä.



Kenttien ja niiden instituutioiden historiallinen tausta näytti vaikuttavan hyvin merkittävästi arvottamiseen. Uusi taidekäsityökään ei voinut olla uusi ilmiö, vaan se oli vähitellen kehittyvä ja nimenomaan suomalaisessa ominaislaadussaan taideteollisuuden alaisuudessa kehittyvä ilmiö. Taidekäsityön historiallinen kytkentä taideteollisuuteen tarkoitti sitä, että taideteollisuuden voimakas aatteellinen tausta, joka oli myös muokannut merkittävästi makunäkemyksiä, vaikutti taidekäsityön kentän taustalla. Oikeutetut toimijat toimivat taideteollisuudessa koulutuksen ja ryhmän sisäänaajon muokkaamina, mikä yhtenäisti ideologiaa. Taidekäsityö oli kuvataiteellisuudessaan arviointiensa osalta ristiriitaisessa tilanteessa kiinteässä suhteessaan taideteollisuuteen, josta se ei kuitenkaan voinut irrota, koska sillä ei ollut muutakaan vaikutusvallaltaan merkittävää institutionaalista kehystä, johon se olisi hyväksytty.

Vaikka tekstiilitaiteen ja taidekäsityön ero oli epäselvä ja Suomen ammatillinen järjestäytymisen Ornamon osalta jopa korosti taidetekstiilin eroa muusta taidekäsityöstä, nämä tekemisen osa-alueet kuitenkin liittyivät yhteen taidekäsityökäsitteen alle. Taidekäsityö pyrki TAIKO:n osalta yläkäsitteen asemaan. Tekstiilitaide oli kuitenkin ammattijärjestötoiminnan kautta erottuva esimerkki materiaalikeskeisestä traditiosta, sen tuomasta eriytymisestä ja institutionaalisen merkityksenannon voimasta. Taidetekstiili erottui muun muassa näyttelytoiminnan osalta omaksi alueekseen Suomessa. Tässä erottautumisessa taidetekstiili sai lähellä kuvataiteita olevan arvostuksen, joka perustui osaksi siihen, että se alun perin kuvataiteen maalausta muistuttavana tuotteena oli valmiiksi lähellä kuvataiteen käyttöä.

Taideteollisuudessa teollinen muotoilu ja taidekäsityö olivat arvoiltaan hyvin kaukana toisistaan, vaikka toimivat saman institutionaalisen rakenteen sisällä. Teollista muotoilua määrittänyt yritystoiminnan yhteistyömalli ja selvästi kaupallinen näkökulma. Taidekäsityössä taas vaikutti itseilmaisullinen yksilömalli, jossa kaupallisuus torjuttiin. Teollinen muotoilu ja varmasti myös monenlaatuinen muu teollisuuteen suuntautunut suunnittelu olivat ehkä jopa kaikista kauimpana taidekäsityön toiminta-alueen kenttien ideologioista. Tästä huolimatta taideteollisuuskenttä haluttiin pitää yhtenäisenä. Tuotannollisesti prototyyppien valmistus ja siihen liittyvä tuotekehittäminen voitiin kokea jopa samaksi asiaksi taidekäsityön kanssa. Uusimuotoinen, kokeileva mallinvalmistus lähestyi jopa kuvataiteellista taidekäsityötä.

Pierre Bourdieun mukaan symbolisessa taistelussa, jossa avantgarde pyrki murtamaan vallassa olevien normatiivisen ajattelun, ei loppujen lopuksi asetettu kyseenalaiseksi kentän toiminnan perusteita. Jos tarkastellaan, mitä 1980-luvun tilanteessa ei asetettu kyseenalaiseksi, oli se ainakin taideteollisuuden olemassaolo, vaikka merkittävää hajaannusta ja erikoistumista tapahtuikin. Taideteollisuuden olemassaoloa perusteltiin vain uudessa tilanteessa osittain eri näkökulmista, joilla sitten taas voitiin oikeuttaa omaa tekemistä. Makukasvatus, syvällisyyden nimissä yksinkertaistava estetiikka, ympäristön parantaminen ja siinä mielessä palvelukin olivat jatkuvasti esillä olevia teemoja huolimatta itsensä ilmaisemisen ja yksilöllisyyden esiinmarssista. Palvelu voi yksilöllisenä koskea esimerkiksi pienryhmiä, ei enää koko kuluttajakuntaa samanaikaisesti. Ideologiaan liittyi myös tietty perinteen jatkuvuuden näkökulma jopa uutta tuottaessa. Siis kentän sisäinen pohja oli jo asenteellisesti sellainen, että konfliktia ei välttämättä syntynyt uuden rakentamisessa.

Taidekäsityön osalta oli kuitenkin havaittavissa myös itsenäisyyden pyrkimyksiä. Taideteollisuuden ja käsityöhön kinnittyneestä taustastaan sen täytyi käydä irottautumistaistelua. Tämä näkyi ideologian painopisteen muutoksena. Tässä on kuitenkin huomattava myös se taideteollisuudessa tapahtunut yleinen postmodernismin mukanaan tuoma kehitys, joka saattoi taideteollisuuden ideologian seuraamaan taidekäsityön kehitystä ja näin tahattomasti esti myös taidekäsityön irtautumista siitä.

Kuvataiteen koettiin kontemplaatioon ja platoniseen idean voimaan sitoutuneena omaavan korkeamman arvostuksen kuin arkeen ja materiaan sitoutunut taideteollisuus. Taidekäsityön kuvataiteellistuminen kuvasti taidekäsityössä liikkuvia henkisiä arvoja eikä suinkaan kertonut siitä, mitä tekijät todellisuudessa elatukseksi tekivät. Luovuus ja omaperäisyyden korostaminen taiteellisen intention taustalla voidaan tulkitakin bourdielaisittain erottautumisena ja harvinaisten erojen etsintänä suhteessa populaariin matkimiseen tai välttämättömyyden banaaliuteen. Käsityön vaivannäkö ja vaivalloisuus piti muuttaa kuvataiteen luomisen iloksi ja vimmaksi, jolla tuntui olevan yhteiskunnallisestikin korkeampi arvostus. Arjen sijaan haluttiin samaistua avant gardeen. Taidekäsityöksi nimitetyt tuotteet olivat käsityön laji. Ero muuhun käsityöhön piili taide sanassa, joka erityisesti alleviivattiin TAIKO:n perustamisvaiheessa. Taiteen ja ei taiteen raja on taiteensosiologiankin näkemyksissä liukuva. Taidekäsityöhön oltaisiin

taiteen institutionaalisen määritelmän mukaan valmiita suhtautumaan eri tavoin kuin käyttöesineisiin tai käsityöhön. Taidekäsityön arvottava merkitys nostaa "korkeampaan", "itsenäisempään" ja "kallisarvoisempaan", lisäarvoa omaavampaan asemaan kuin pelkkä käsityö.

Korkeampaa arvoa haluttiin korostaa myös korkean koulutustason vaatimuksella ja harrastajien sulkemisella oikean tekemisen ulkopuolelle. Tällainen suhtautuminen lähti siitä, että taidekäsityöläisen ammattitaito oli hyvin vaativaa. Koulutusjärjestelmässä tuli myös esiin se taiteen korkea arvo ja vaativuus, joka yhteiskunnallisesti vaikutti arvottamisessa. Tätä kuvasti se, että koulutus oli tällaisella alueella sitä taiteellisempaa, mitä korkeammalla koulutustasolla toimivasta instituutiosta oli kyse.

Arvon kohotuksen pyrkimys korosti sitä kaksitahoista suhdetta, joka kohdistui käsityöhön. Perinne-käsityössä koettiin taideteollisuusperinteen mukaisesti olevan talonpoikainen ja suora ympäristösuhde, joka tuotti rehellistä ja aitoa esineistöä sekä sisälsi näin ekologisen elämäntavan. Siinä oli sitä vastakulttuurista aineista, jota pidettiin tärkeänä eikä se kilpaillut vähistä resursseista. Kotiteollisuus haluttiin selvästi erottaa taidekäsityöstä, vaikka taidekäsityössä hyväksyttiin piensarjat kotiteollisuuden tapaan. Edes taidekäsityöläisten kotiteollisuudelle tekemää suunnittelutyötä ei esitetty taidekäsityönä. Hyväksytyssä taidekäsityössä, erityisesti tekstiilituotteissa ja lasitaiteessa, toteuttaja voi olla eri henkilö kuin suunnittelija. Tällöin tuotanto oli taideteollisuuden ja sen suunnittelijanimiin kiinteästi liittyvää taidekäsityöläisyyttä. Saamenkäsityöstä ja romaanien käsityöstä voitiin puhua taidekäsityönä toisin kuin kotiteollisuudesta, vaikka tekemisen tapa ja perinteeseen sitoutuminen olivat samoja kuin kotiteollisuudessa. Tämän voi taideteollisuusaatteen talonpoikaisperinnön kunnioittamisen nimissä liittää siihen, että näiden nähtiin säilyttäneen aitous, toisin kuin ajan myötä muuttuneen kotiteollisuuden. Kansantaiteella oli harvinaisuutensa vuoksi ammattikäsityötä korkeampi arvostus myös korkeakulttuurisena ilmiönä.

Taiteen, taidekäsityön, käsi- ja taideteollisuuden ja käsityön ammatillisia kenttiä ympäröivät harrastajakentät. Monet taidekäsityöläiset toimivat myös harrastustoiminnan ohjaajina. Taidekäsityöammattilaisuus haluttiin kuitenkin pitää harrastajien ulottumattomissa. Taidekäsityö taiteellistui, mutta samaa ei suotu harrastajille, joiden tuli pysyä kopioivassa, käyttötuotelestis-

sä, joka ammattilaisten näkökulmasta esitettiin varmempana vaihtoehtona ja ehkä myös siten perinnettä seuraavana, että se näyttäytyi samana asiana kuin talopoiskaisperinteen harrastuspohjalla toiminut omatarvetuotanto. Myös suhde harrastajiin korosti taidekäsityöammattilaisuuden halua samaistua korkea- tai eliittikulttuuriin. Määrittelyn ja arvottamisen ajankohtaiseksi ongelmaksi muodostui se, että käsityö luopui 80-luvulla mallien seuraamisesta ja siirtyi samaan uusien, ainutlaatuisten teosten valmistamiseen kuin taidekäsityö. Eroa oli yhä vaikeampi tehdä. Myös harrastajat olivat mukana samassa muutoksessa.

Käsi- ja taideteollisuuteen kohdistuvaa rajanvetoyritystä sieltä tulevien tekijöiden pelossa voisi pitää vähien resurssien keskittämisen tarpeena. Samoin sen voi tulkita Bourdieun tarkoittamana erottaumisena, jossa harvinaisuudella ja erityislaadulla on arvokkaampi ominaslaatu kuin laajemman joukon voimalla. Siinä on kuitenkin nähtävissä myös sisäisiin intresseihin kytkeytyvä taideteollisuuden puhtaana pitämisen vaatimus. Koska käsi- ja taideteollisuuskoulutuksen saaneita tekijöitä alettiin vähitellen hyväksyä oikeutetuiksi tekijöiksi, tilanteessa voidaan nähdä ainoista oikeista periaatteista kiinnipitämisen purkautumista.

Vaikka käsityöläisyydestäkin puhuttiin elämäntapana, käsityö koettiin enemmän elinkeinoksi kuin taidekäsityö, joka taas oli puhtaammin elämäntapa. Aatteellisuus oli käytännössäkin vahvin tekijä taidekäsityöllisen toiminnan taustalla. Koristetaiteesta ja koriste-esineeksi leimaamisesta pyrittiin eroon, koska markkinavoimiin ei haluttu samaistua ja koristeellisuus ilmeni helposti kaupallisuutena, arvostusten vastaisena merkinä taideteollisuuden yksikertaisuuden hyveeseen pyrkivässä modernismin perinteessä sekä kaiken kaikkiaan pinnallisuuden ilmentymänä, pahimmassa tapauksessa kitschinä. Kansainvälisessä kirjoittelussa esillä ollut, tilauksesta tehty eliittitaidekäsityö rikkaille ei kuulunut taidekäsityön piiriin, eikä sitä esitelty alan julkaisukanavissa. Se oli palvelun pyrkimyksissään, pröystäilyssään ja mahdollisessa väärässä koristeellisuudessaan elinkeinonharjoittajien työtä ja erossa hyvästä mausta sekä taiteesta. Siisteys ja koriste yhdistettiin, siis taitokäsityö ja halveksittava koriste-esine voitiin yhdistää toisiinsa. Myös verottajan näkemys oli se, että koriste-esineet eivät olleet taide-esineitä.

Kuvataiteen ja käsityön väliin, taideteollisuuden rinnalle jäi väljästi tulkittavissa oleva taidekäsityön reviiri perinnetaidekäsityöstä kuvataiteelliseen taidekäsityöhön. Ideologisesti sen hyväksyttävät rajat liukuivat erityisesti Bertel Gardbergin kannanotoissaan ilmaisemista esteettisyydestä, rehellisyydestä ja tinkimättömyydestä sekä materiaalin luonnonmukaisuuden ja käyttäjän kunnioituksesta nuorten rajojen murtajien rehellisyyteen itseään kohtaan itseilmaisussa ja monipuolisesti kokeilevassa viestinnässä. 1980-luvun taidekäsityössä oli kaksi linjaa: vanhan traditionaalisen muotoilun ja työskentelytapojen kunnioitus sekä taidekäsityön ja vapaiden kuvataidemuotojen lähestyminen. Taidekäsityön kaksinainen luonne antoi määrittelylle vastakkaisia sisältöjä: käsityön funktio, taito, materiaali, tekniikka ja oma elämäntapa sekä taitteen turhuus, ideat, älyllisyys ja elämän tulkinta.

Tästä seurauksena oli se, että taidekäsityötä voi olla esteettinen käyttötuote tai taidekäsityön perinteestä kummunnut taide-esine, taiteenkaltainen näyttelyesine. Sekä käyttö- että taide-esineitä kuului käytännössä suomalaiseen 1980-luvun taidekäsityöhön. Tästä syystä on hyvin hankala määrittää taidekäsityötä tuotteina. Ongelmalliseksi muodostui se, miten tekijä, jolla oli monenlaista tuotantoa tai pelkästään käyttöesinetuotantoa todisti taidekäsityöläiseksi määrittymisessä tärkeän taiteellisen intention omaamisen. Käsityön tutkimuksen esiin nostaman prosessinäkökulman voisi yhdistää taidekäsityötä tuottavaan, merkittäväksi koettuun taiteilijaan ja hänen arvostamiseensa luomisvoimaisena, taiteellisen intention varmuudella omaavana tuottajana. Tästä näkökulmasta tiettyjen tekijöiden jatkuva palkitseminen saattaisi olla tutkimuksellisin perustein oikeutettua. Käsityön prosessikeskeisyys nousi esiin myös ammatillisessa kirjoittelussa: käsityö koettiin elämäntapana ja itseilmaisuna.

Suomalaisista arviointikriteereistä käy kuitenkin ilmi, että ne olivat varsin tuotokeskeisiä.<sup>961</sup> Perustuiko tämä sitten siihen, että taidekäsityötä arvioitiin usein yhdessä teollisen suunnittelun kanssa, jossa yksilöllinen luomisprosessi oli alisteisessa asemassa muihin tekijöihin nähden? Suomen muotoiluraadin kriteereissä on ainakin nähtävissä, että ne painottavat teolliselle tuotteelle ominaisia tekijöitä. Taidekäsityön tuote sai kuitenkin selvästi osan arvostaan prosessin kautta, jossa taiteellinen intentio, omaperäisyys ja näkemyksellisyys korostuivat. Taidekäsityöstä usein käytettävä uniikin määritelmä tuntui sanomattomasti sisältävän myös omaperäisyyden ja näkemyksellisyyden vaatimuksen.

Käytännössä oli olemassa ilmaisua painottavia kuvataiteilijataidekäsityöläisiä, suunnittelua, estetiikkaa ja käyttöä painottavia taideteollisuustaidekäsityöläisiä, estetiikkaa, tekniikkaa, materiaalia ja perinnettä painottavia käsityöläistaidekäsityöläisiä sekä näiden erilaisia risteytyksiä. Kuvataiteellisuusluonteista tekemistä alettiin kuitenkin 1980-luvun kuluessa arvostaa yhä enemmän myös kentän julkisuuskanavissa ja palkkioissa. Taidekäsityöläistä ei esitelty niin, että hän vain teki tavallisia pöytäliinoja tai puurokuppeja ja elätti itsensä myös opettamalla, vaikka tosiasiaasiassa tekijä olisi saanut toimeentulonsa näin. Kentän arvottavat ideaalit eivät olleet sama asia kuin käytännön todellisuus.

80-luvun muutos käyttötaidekäsityöstä kuvataidekäsityöhön voisi olla verrattavissa Bourdieun kentän vallankumoukselliseen taisteluun taideteollisuuden nuoren sukupolven alkaessa painottaa uusia aatteita. Se kuitenkin muistuttaa myös kuvaa muodin liikkeestä, jossa edelläkävijät suuntaavat huomionsa uuteen, vanhan tultua liian yleiseksi. Tätä voisi olla taideteollisuuskäsityöläisten erottautuminen käsi- ja taideteollisuuskäsityöläisistä. Taidekäsityössä tämä merkitsi muutosta käyttöesineestä taide-esineeksi, näyttöesineeksi. Hyötytaide liukui vapaan taiteen suuntaan. Materiaalikäsityksessä muutos merkitsi painopisteen vaihtumista sopivuudesta käyttötarkoitukseensa sopivuuteen siihen esineen olomuotoon ja ilmaisuun, josta kulloinkin oli kyse. Taide-esine oikeutettiin usein taidekäsityössä myös vanhan taideteollisen perimän mukaan. Uusi taidekäsityötuote ei ollutkaan ehkä taide-esine vaan henkinen käyttöesine, jolloin se pysyi kuitenkin helpommin taideteollisuuden arvottamisen kentässä.

Vaikka visuaalinen ilmiasu ei ollut tämän tutkimuksen varsinainen kohde, sen ominaislaatu on mahdollista tarkastella esille päässeiden tekijöiden tuotteista. Tällöin on todettava, että värien ja muotokielen suhteen yleisintä oli joko vaalea tai tumma, murrettu askeettisuus, vaikka poikkeuksiakin oli löydettävissä. Muotokieli vaihteli hiotusta, abstraktista kone-estetiikasta luontoon liitettävissä olevaan geometriseen primitivismiin, luonnonkarheuteen. Figuratiivisuus esiintyi yleensä tyyliä tyyliä näiden linjojen mukaiseksi ja sen aiheet olivat useimmiten luonnosta tai kansanperinteestä. Urbaanit muodot haettiin postmodernismin kuviokielestä, joka toi töihin uutta koristeellisuuttakin. Yleisin linja oli kuitenkin ankara, primitiivinen luonnonkarheus, joka toi juuri käsityömaista valmistustapaa hyvin esille. Tämä oli erityisen tavanomainen ilmaisukieli kuvataiteellispainotteisessa taidekäsityössä. Taidekäsityö pysyi melko

kiinteänä osana taideteollisuutta kunnioittaessaan sen vanhoja syvällisyyden ja ankaruuden periaatteita ja seuratessaan vain tietyn vanhoihin periaatteisiin ajatuksellisesti helposti kytkettävissä olevan primitivismin ja tummuuden sekä abstraktien kuviomuotojen osalta postmodernin tuulia. Kitschmäiset, ironiset muistot, romanttisuus, koristeellisuus, esittävyys ja elämänilo eivät tulleet merkittävästi esiin suomalaisen hyväksyttävän reviiirin taidekäsityössä, vaikka ajatuksellisesti postmodernismin tuomat viestinnälliset arvot nostettiin merkittävään asemaan.

Asennemuutos modernista postmoderniin vaati sukupolvenvaihdosta vaikuttajien piirissä. 1980-luvun merkittävimmiksi ideologeiksi nousivat vanhemman sukupolven tekijät, vaikka myös nuori ryhmä pääsi esiin. Nuoret tuottivat lisäksi tekemällä uutta ajattelua ja saivat tuekseen myös Suomessa selvästi merkittävää institutionaalista taustaa esimerkiksi Kaj Kalinin ja Taideteollisuusmuseon ajaessa uudenlaisen tekemisen asiaa. Kokonaisuudessaan sekä taideteollisuuden normien mukaiset ajatukset että postmodernin muutoksen tuomat ajatukset toimivat taidekäsityössä yhtäaikaikaisesti. Tilanne oli ristiriitainen ja tuotti siksi määrittelyllisesti moninaisen kokonaisuuden ilmiöstä, joka kuitenkin haluttiin pitää yhden nimikkeen alaisuudessa.

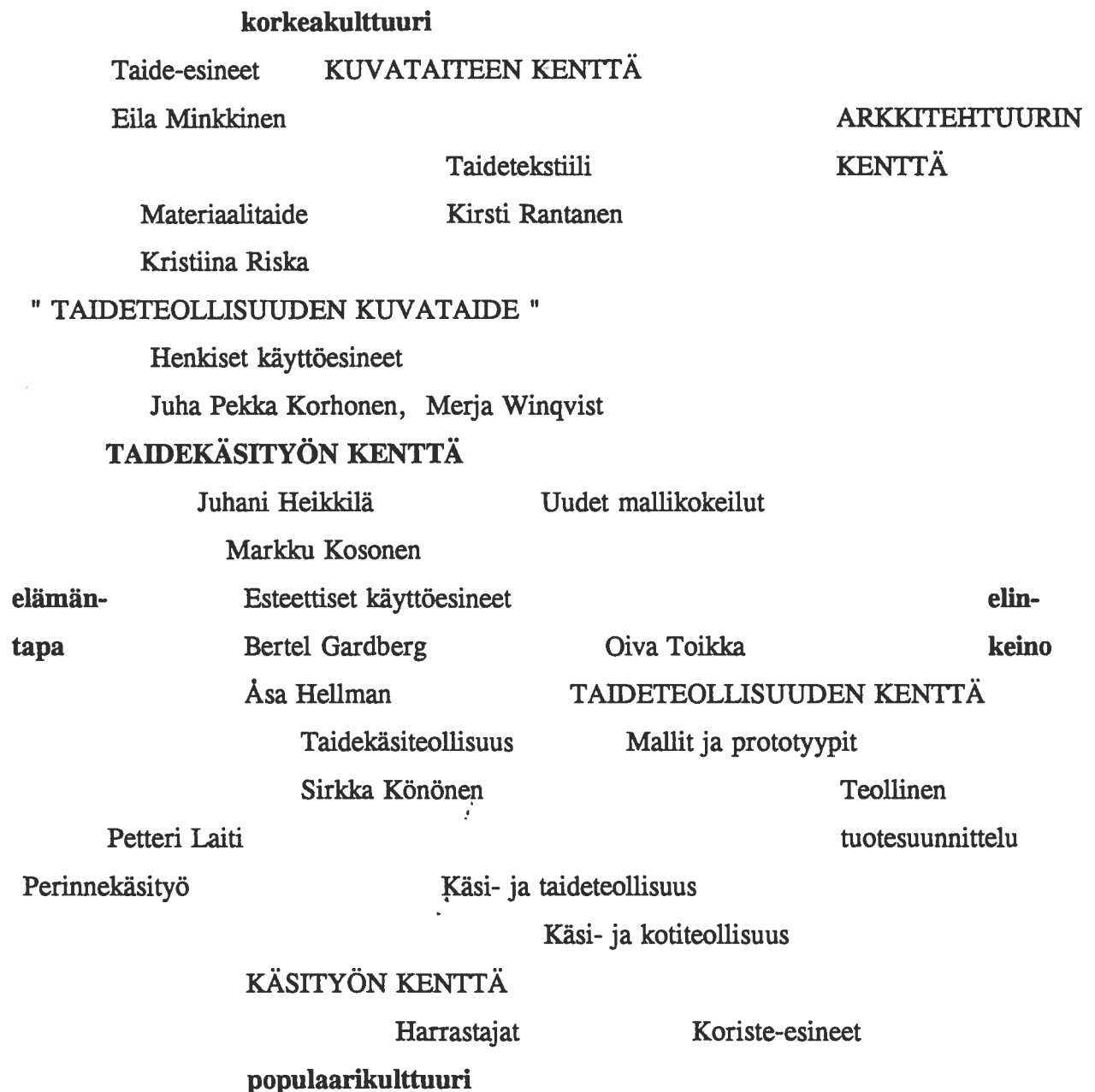
Muutos ei tapahtunut tasaisesti, vaan siinä oli nähtävissä merkkitapauksia, haarautumia ja katkoksia, joista lähdettiin uuteen suuntaan. TAIKO:n perustamisen myötä vuonna 1983 taide-käsityö sai institutionaalisen tukipilarin ja pääsi sen kautta yhteisenä nimikkeenä esiin. Sisällöllisesti kuvataiteen suuntaan muuttuminen painottui Taidehallissa pidetyn Suomi Haaveilee -näyttelyn kautta vuonna 1986. 1980-luvun puolivälin jälkeen sijoittunut sarja poikkitaideellisia näyttelyitä korosti erilaisissa merkityksissä rajojen murtamisen oikeutta ja välttämättömyyttä. Ideologisesti postmodernismin ajatukset saivat näytön vuoden 1987 Metaxis -näyttelystä, joka ehkä osoittelevan kahtiajakavasti erotti taideteollisuuden tuottamisen nuoremman ja vanhemman sukupolven erilaatuisiin näkemyksiin ja synnytti kriittisen keskustelun aallon. 1980-luvun lopussa taas esillä olivat ajatukset, jotka ehdottivat vanhoihin normeihin palaamista. Paluu ei vaikuttanut siinä mielessä vaikealta, että voimakasta siirtymää pois niistä esimerkiksi esteettisesti tai intressien moraalissa ei ollut tapahtunut.

Taidekäsityössä muutos kuvataiteen suuntaan liittyi hyvin monelta taholta tulleisiin paineisiin. Muutostekijöihin kuuluivat kuvataiteen nauttima korkea arvostus ja palkkiot, yhteiskunnan kuvataiteen arvostus esimerkiksi liikevaihtoverokysymyksessä, ajan henkinen ajattelutapa ja erityisesti postmodernismikeskustelun tuomat virikkeet. Taidekäsityöhön vaikutti myös erottautumisen paine muutoksen tilassa olevasta käsityöstä. Se, että käytäntö ei vastannut toiveita tai ideaalia, näytti myös voimistavan muutospainetta. Taloudellinen todellisuus 1980-luvun nousukauden myötä antoi taidekäsityön vastakulttuurisesta, kaupallisuutta halveksuvasta arvomaailmasta huolimatta edellytykset muutokselle käyttötavaratuotannosta kuvataiteen suuntaan. Kaiken kaikkiaan 1980-luvun muutos säteili sekä arvottamisen subjektiiviseen käsitykseen että objektiiviseen rakenteeseen ja myös yksittäisiin tekijöihin.

Verrattaessa suomalaista tilannetta kansainväliseen on todettava, että tämä suomalaisen analyysin kohde on ollut rajatumpi kuin tutkimuksen alussa suoritettu kansainvälinen tarkastelu. Kansainvälistä aineistoa haettaessa käytettiin crafts-sanaa, joka yhdistää sekä perinteisen käsityön että taidekäsityön. Näin on selitettävissä myös ne perinteiseen käsityöhön liittyvät arvottamisen piirteet, jotka kansainvälisestä aineistosta nousivat esiin. Suomalaisen tilanteen eroa verrattuna esimerkiksi angloamerikkalaiseen tilanteeseen kuvaa myös se, että Suomessa teollista suunnittelua ja taidekäsityötä ei ollut erotettu toisistaan. Institutionaalinen taidekäsityöläisten koulutus oli pysynyt myös kiinteänä osana taideteollisuuden koulutusta toisin kuin angloamerikkalaisissa maissa, joissa taidekäsityöläinen voi saada puhtaan kuvataidekoulutuksen. Tällöin lähtötilanne arvottamiselle sekä yhteiskunnallisesti että tekijän näkökulmasta on jo toisenlainen. Kuvataiteellistumisen ja taidekäsityön pohtimisen kuvataiteen kriteerien alaisuudessa voi nähdä saaneen merkittävää vaikutusta kansainvälisestä kehityksestä. Pyrkimys pitää taideteollisuus yhtenä isona kenttänä aiheutti kuitenkin Suomessa määrittelyä sen eri osa-alueiden suhteista. Suuristakin eroista huolimatta pyrittiin perustelemaan taideteollisuuden yhteneväisyyttä ja arvottaminen tapahtui sen alaisuudessa.

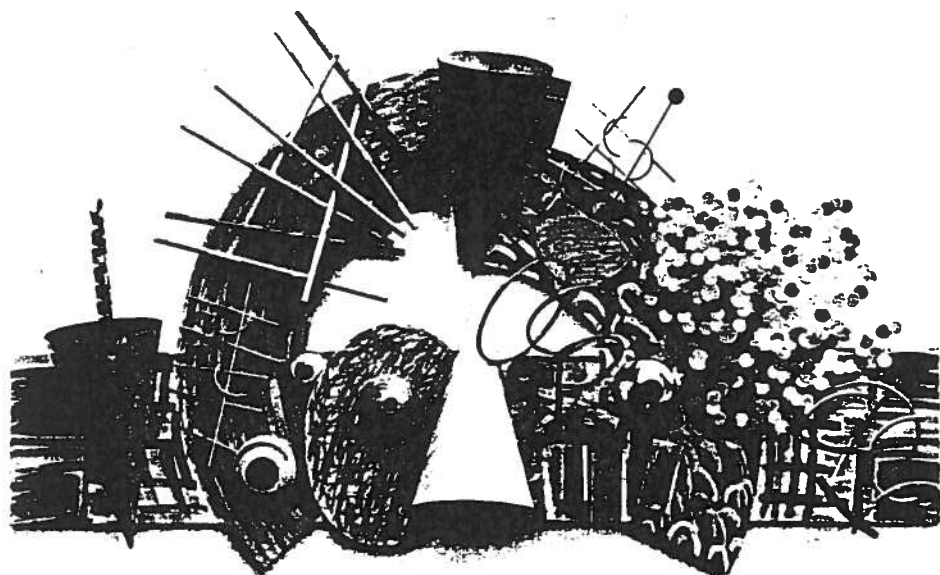


## SUOMALAINEN ESINEELLISEN YMPÄRISTÖNSUUNNITTELUN KOKONAISALUE

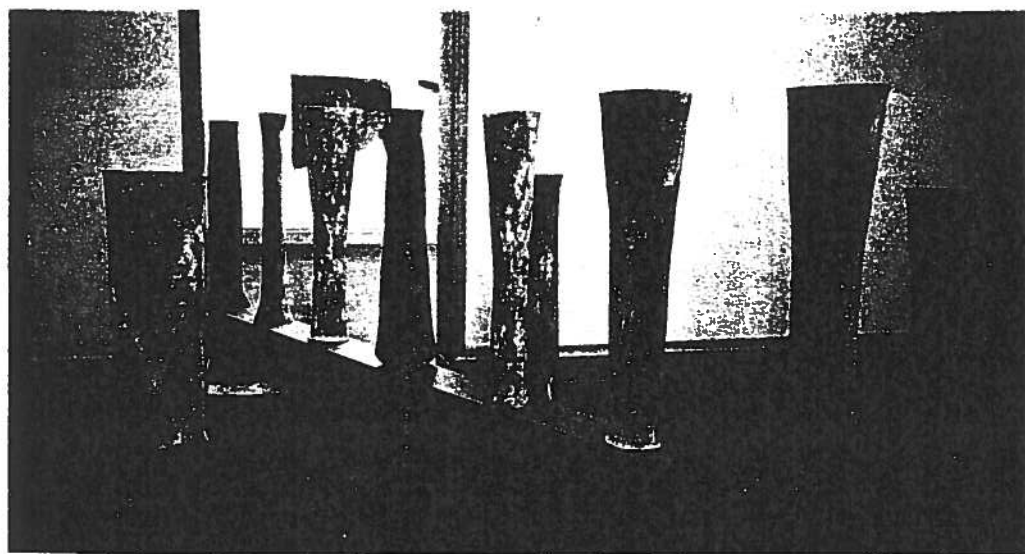


Kuvio 2. Taidekäsityön sisällöllinen reviiri ja sitä ympäröivät kentät.

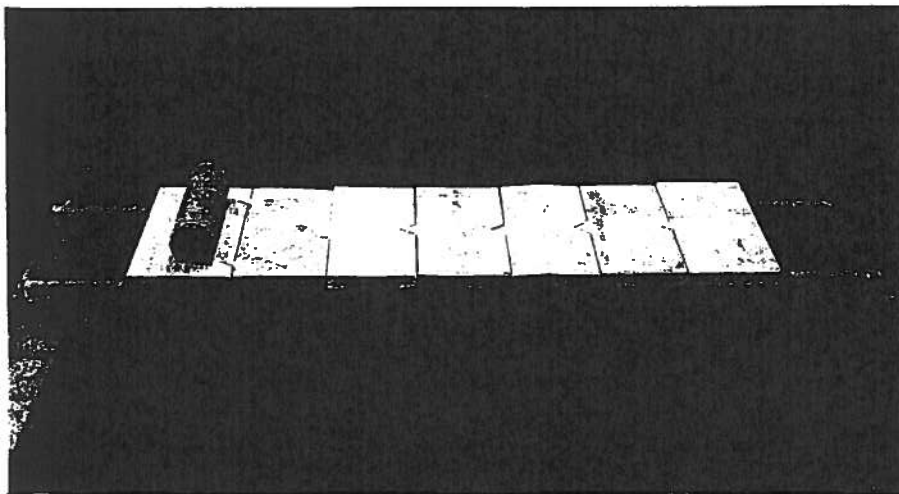
Kenttien suhteita voisi selvittää taidekäsityön näkökulmasta seuraavanlaiseksi muodostuneella arvottamisen kokonaisuutta hahmottavalla kuviolla. Taidekäsityön konsensusalueelle sijoittuvat työt olivat hyväksytyä taidekäsityötä. Kuvioon on esimerkinomaisesti sijoitettu määrällisestä vaikutusvallan konsensustarkastelusta esiin nousseita vaikuttajahahmoja.



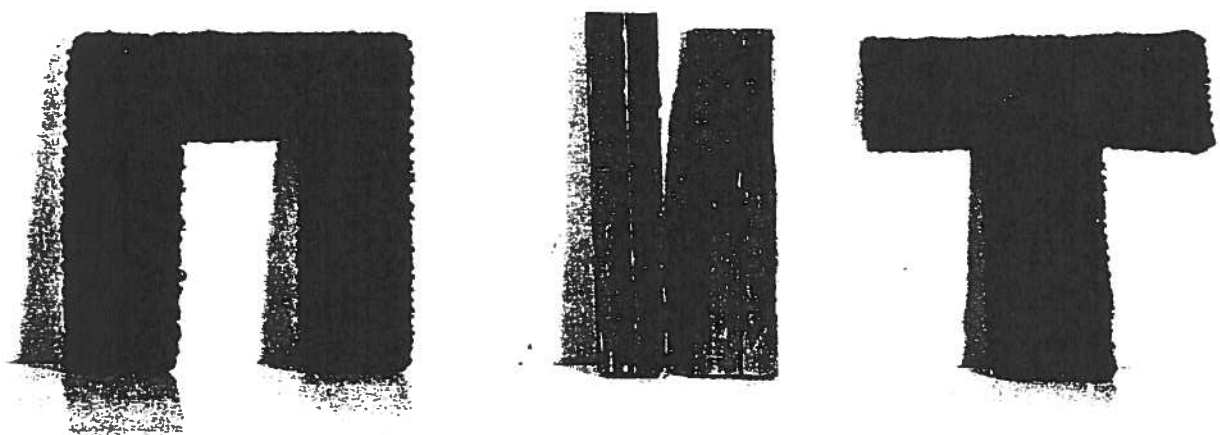
Kuva 3. Eila Minkkinen toimii sekä taidekäsityöläisenä että kuvanveistäjänä. Hänen 1980-luvun lopun teokset eivät enää noudata taidekäsityön tai taideteollisuuden yleisiä näkemyksiä, vaan voivat olla jo kuvataiteeseen liittyneiden vapaiden ilmaisumallien käyttöä.



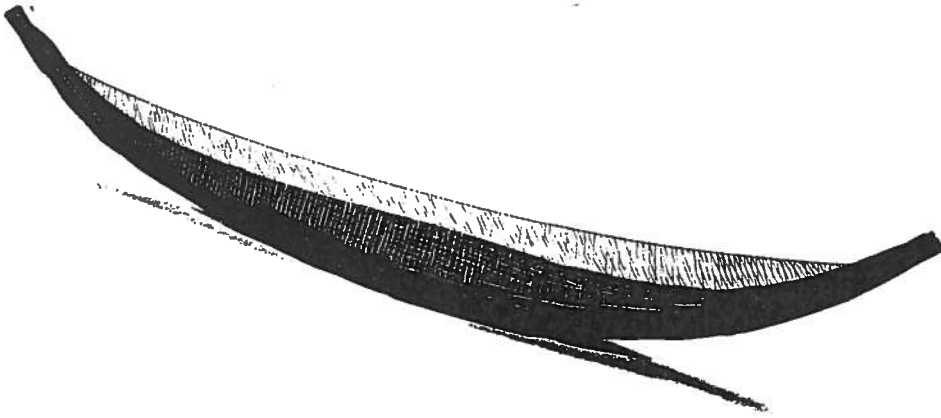
Kuva 4. Kristiina Riskan teokset ovat taide-esineeksi pyrkivää materiaalitaidetta, jossa materiaalin voi käsittää historialliseksi viestiksi elämän ja työn jatkuvuudesta.



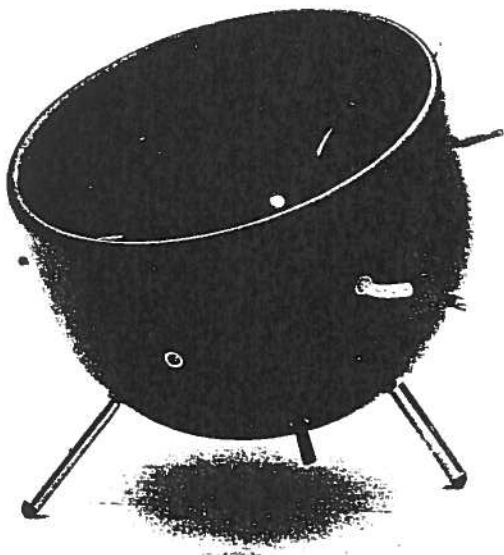
Kuva 5. Juha Pekka Korhosen Leposija-teos on idealtaan käyttötuote. Sitä ei ole kuitenkaan tarkoitettu konkreettiseen käyttöön, vaan se toimii henkisenä käyttöesineenä.



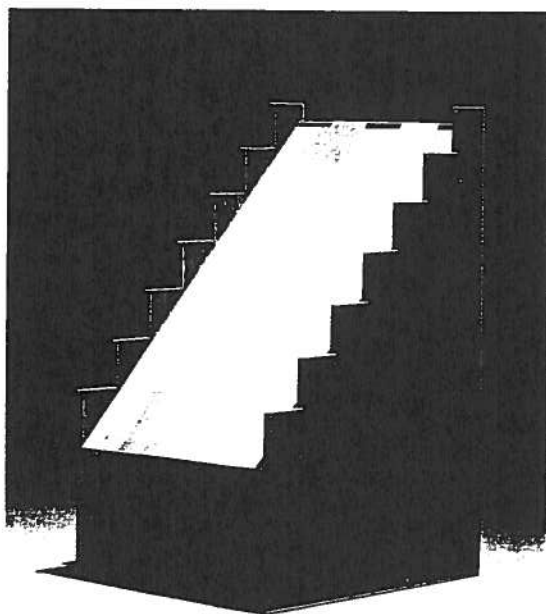
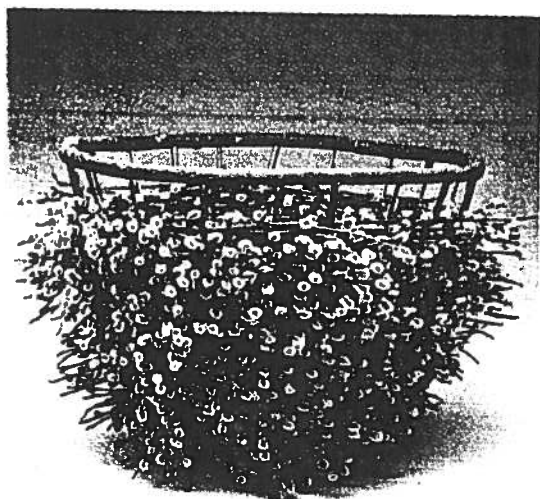
Kuva 6. Kirsti Rantasen teokset ovat esimerkki taidekäsityöstä erillään toimivasta tekstiilitaiteesta. Perinteinen kudontatekniikka, jopa varhaisimmassa, ilman kangaspuita toteutettavassa muodossa, ja luonnonmateriaalit toimivat ilmaisukeinona massiivisen kokoisissa taidetekstiiliteoksissa, joita usein esitellään kuvataiteen näyttelypaikoissa.



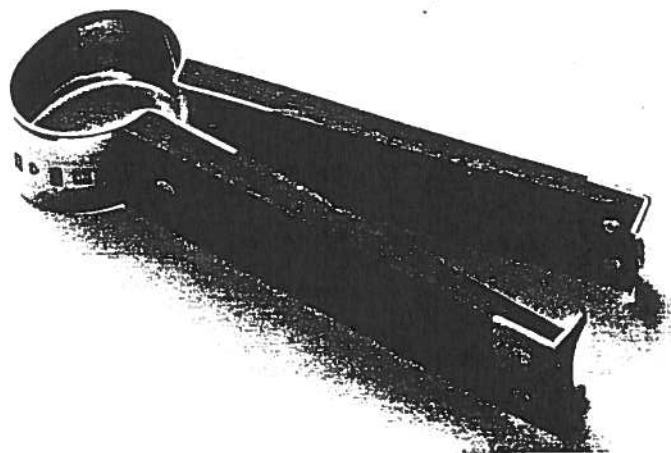
Kuva 7. Merja Winqvistin tekstiiliobjektit ovat muistoja primitiivisistä käyttöesineistä ja ovat esimerkkejä taidekäsityöhön kiinteästi liittyneestä tekstiilitaiteesta.



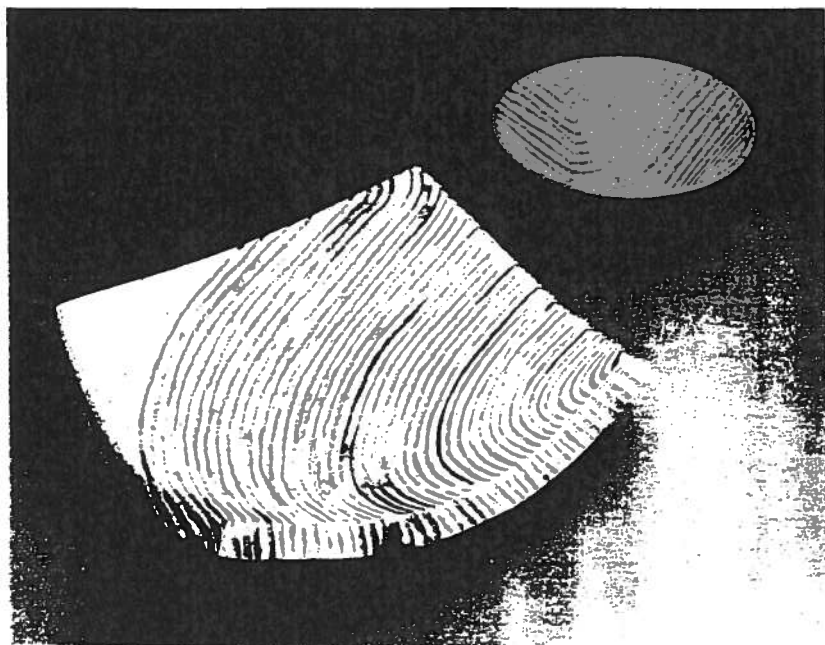
Kuva 8. Juhani Heikkilän 1980-luvun tuotannossa esteettinen käyttökori muuttuu henkiseksi käyttöesineeksi.



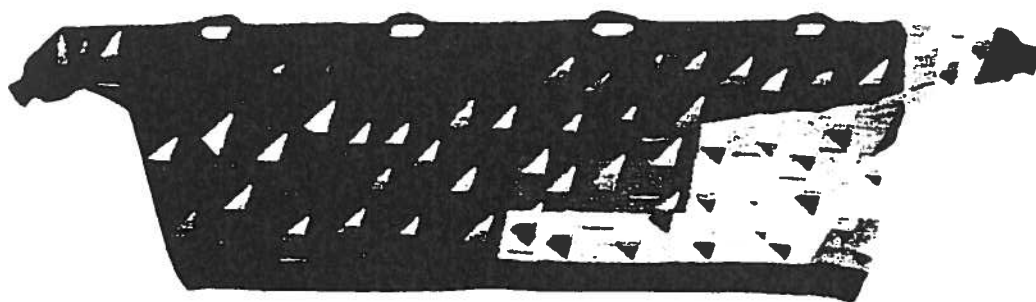
Kuva 9. ja kuva 10. Markku Kosonen tuotti 1980-luvulla sekä henkisiä käyttöesineitä että esteettisiä käyttöesineitä.



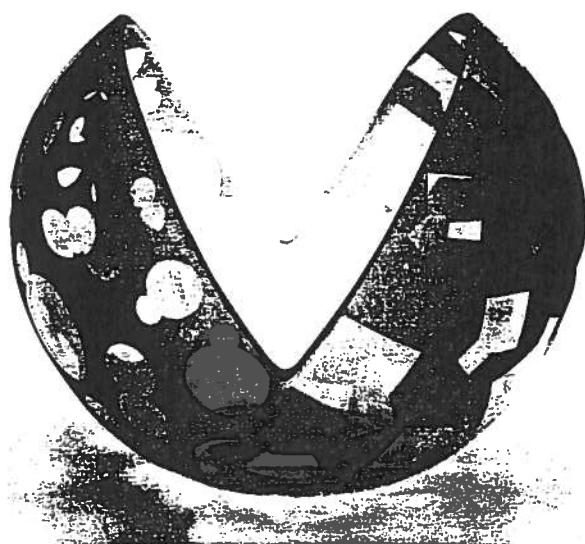
Kuva 11. Bertel Gardberg oli perinteisen esteettisen käyttöesineen puolestapuhuja ja tekijä.



Kuva 12. Åsa Hellmanin tuotteet ovat esimerkki keramiikan esteettisistä käyttöesineistä.



Kuva 13. Sirkka Könösen neuleet edustavat tekstiilin käyttötuotteita, jotka tässä kuvassa ovat muuttuneet veistoksiksi. Könösen neuleet voidaan lukea taidekäsityön taidekäsateollisuudeksi, koska Könönen suunnitteli tuotteet ja neulojat sitten neuloivat ne.



Kuva 14. Oiva Toikan tuotanto oli taideteollisuustraditioon kiinteästi liittyvää, teollisuuslaitoksessa tehtävää, ammattitaitoisten avustajienkin tekemää lasitaidetta, jossa kaupalliset näkökohdat olivat erityisesti piensarjoissa esillä.

Jorma Heikkilän käsityöstä 1980-luvulla esittämää jakoa mukailleen muutosprosessin kuvaa voi 1980-luvulla esittää niin, että kotiteollisuus identifioitui tavalliseksi käsityöksi ja käsi- ja taideteollisuus sekä harrastuskäsityö pyrkivät luovan käsityön piiriin. Taideteollinen vanha taidekäsityö pysyi elossa, mutta kuvataiteellinen taidekäsityö pyrki kokeilevan ja ilmaisullisen käsityön pariin. Lisäksi muutoksessa vaikutti kuvataiteen hajaantuva ja käsitteellistyvä olemus. Taidekäsityö-termin epäselvyys aiheutui 1980-luvulla taidekäsityön muutostilasta. Samaa voi todeta myös käsityön ja kuvataiteen käsitteistä. Taidekäsityön määrittely oli ristiriitainen, koska sen sisäisessä näkemyksessä oli havaittavissa kaksi toisilleen vastakkaistakin konsensusaluetta sekä erottuvia materiaalialueita. Samanaikaisesti lähikenttien pyrkimykset hämärsivät rajoja vielä lisää.

Tämä joka taholla tapahtuva muutos tuo ongelmia myös hyväksyttävän tekemisen arvottamiseen: luova käsityö oli aiemmin taidekäsityötä, mutta taidekäsityön painopisteen siirtyessä kokeilevaan käsityöhön se ei enää välttämättä ollutkaan sitä. Esimerkiksi joillain käsi- ja taideteollisen koulutuksen saaneilla tekijöillä olisi ollut hyvä syy kysyä, miksi heidän tuotantoon ei luettaisi taidekäsityöksi. Vanhemman näkemyksen mukaan se olisikin luovana käsityönä sitä ollut. Uusi kokeilevan käsityön painotus toi esiin käsityön materiaali- ja taitoperustasta vapautumista, jolloin käsityöammatillinen suunnittelu- ja valmistustausta ei ollut riittävä peruste taidekäsityön tekijäksi hyväksymiselle. Erottelu kuvataiteilijan, taidekäsityöläisen ja käsityöläisen välillä tapahtui määrittelyissä sisällöillä, jotka voisivat olla täysin sama asia, mutta joiden painotus oli erilainen kunkin kentän historiasta johtuen ja lisäksi se oli myös koko ajan muutoksen tilassa.

Taidekäsityö oli kokoava käsite, joka sisälsi tietyn taideteollisuudessa esiintyvän tuottamisen tavan, jossa yhdistävänä tekijänä oli konkreettisten ominaisuuksien lisäksi kentän historian kautta muovautunut ideologinen ajattelutapa. Taidekäsityön käsite olikin hyvin vaikea ja monimuotoinen. Taidekäsityö oli pikemminkin muuttuva käytänne, joka ei ollut konkreettisesti määriteltävissä. Määrittelyn ongelma piili sen monimerkityksisyyden lisäksi siinä, että sen rajat eri historian omaavien lähikenttien välillä olivat liukuvia. Kukin kenttä näki termit omasta taustastaan käsin. Ongelma oli käytännössä kuitenkin suurempi kuin arvottavan käsitteenmäärittelyn tasolla, koska ammattikäytännössä moninaisuutta oli vielä enemmän.



## IV KRIITTINEN POHDINTA

### 1 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMINEN KRIITTISESTI TARKASTELTUNA

"Miks kaikki kaunis on niin naivia ja markkinoiden voimissa vain drivea?"

Eppu Normaali.

Taidekäsitteiden sisäisiin intresseihin on mahdollista suhtautua hyvin kriittisesti. Ehkä ideologia-käsitteen käyttäminen taideteollisuuskirjoituksissa onkin hyvin oikeutettua siinä mielessä, että kenttä suhtautui helposti kyseenalaistettaviinkin asioihin usein vilpittömän itsestäänselvästi. Sisäiset intressit näyttäytyivät todella ylhäältä annettuna ideologiana, kun tekijät olivat sosiaaliset ja halusivat niiden kautta perustella tekemistään. Ongelmaksi muodostui se, että kentän toimijoiden oli vaikea ymmärtää, miksi ulkopuoliset eivät uskoneet tai heitä ei voinut opettaa uskomaan samoihin asioihin. Ammatillisen kentän julkaisemista kirjoituksista tuli selkeästi esiin hyvin elitistinen asenne. Kansa ei ymmärtänyt omaa parastaan vaan eli pinnallisessa kulutusvimmassa. Kriittisesti asiaa tarkastellen tätä voisi pitää kummallisen sisäänpäin-kääntyneenä ajatteluna, joka sosiaalisesta moraalista ja etiikasta sekä yksilöllisyydestä puhumisesta huolimatta hyväksyi asioista vain sisäpiirin yhteisen näkemyksen.

Se, miten ammattilaiset arvottivat ja antoivat merkitystä oli oikeutettua kentän piirissä. Yleisyhteiskunnallista, erityisesti kaikkien kansalaisten jakamaa merkitystä se ei automaattisesti saanut. Taideteollisuus- ja käsityöläiseliitin subjektiivista hyvän tuotteen arviointia voi siinä mielessä pitää oikeutettuna, että he työnsä kautta joutuivat pohtimaan asiaan liittyviä kysymyksiä tarkemmin kuin eliittiryhmän ulkopuolella olevat ihmiset. Ammatillisille ja erityisesti näkemyksellisille, menestyville ammattilaisille kehittyi ammattiin kouliintumisessa tarkempi erottelykyky, mutta tämä erottelukyky kehittyi kentän intressien mukaisesti ja niiden kannalta tärkeissä asioissa. Voidaankin oikeutetusti kysyä, omaisiko kentän asiantuntija parempaa erottelukykyä omaa tuotantoaan vastaavissa mutta esimerkiksi teollisesti valmistetuissa kitsch-tuotteissa kuin esimerkiksi ammatillisen kentän ulkopuolinen henkilö, joka keräisi näitä tuotteita?

Vertaisarviointi tuotti sekä tässä mielessä että yksilöllisen näkemyksen mielessä myös ristiriitaisuutta. Hyviksi todetuilla, arvottamaan pääsevillä tekijöillä täytyi olla oma, vahva näkemys, jotta he olisivat persoonallisesti näkemyksellisiä. Pystyikö tällainen vahvan näkemyksen omaava tekijä suhtautumaan avoimesti muiden, ehkä hyvinkin erilaisten tekijöiden tuotantoon? Samalla tulee esiin kysymys siitä, pystyivätkö hyväksyttävän taidekäsityön edistämistä esiin nostavat arvioijat itse olemaan kriittisiä? Pinnallisuus oli pahasta, mutta syväsanomat olivat vain ammattilaisten tulkittavissa. Ammatillinen arvottaminen korostui, koska taloudellinen menestys ei ollut tärkeintä vastakulttuurisessa elämäntavassa, vaan kentän muiden asiantuntijajäsenten myöntämä arvostus. Kaupallisuudesta ei keskusteltu vaan ammatillisesti määräytyvän ideologian ja siitä seuraavan maun oikeasta seuraamisesta.

Yksi selkeä ristiriita taidekäsityön intresseissä olikin keskiluokkaisen kuluttajan ja markkina-arvojen moittiminen. Samainen kuluttaja oli kuitenkin myös taidekäsityön mahdollinen ostaja ja markkinoinnista puhuttiin myös taidekäsityön yhteydessä eli moitituilla arvoilla haluttiin kuitenkin elättää itseä. Toisaalta paheksuttiin elinkeinoelämän arvoja ja toisaalta todettiin, että tuottaminen oli rahasta kiinni. Muiden ihmisten palvelu oli ideologisesti mukana taideteollisuuden ajattelussa, mutta ei välttämättä toteutuksessa. Elitistinen maku ja itseilmaisullinen taiteilijäkäsityöläisyys vaihtoehtoelämäntapana johti kritiikkiä massakulttuuria ja porvarillisuutta kohtaan.

Samaan ristiriitaiseen ajatteluun liittyi se, että aineellisen todellisuuden arvoja moitittiin. Kuitenkin taidekäsityö oli mitä suurimmassa määrin aineellista. Myös ideoita arvostettiin, mutta ne oli saatettava onnistuneeseen materiaaliseen muotoon. Toisaalta taidekäsityöläisen tuote oli siis tavarana tärkeä, mutta toisaalta kritisoitiin tavaroiden ylivaltaa. Vastakulttuurin nimissä pyrittiin tekemään makukasvatusta, jossa teollista ja kaupallista "massamaterialismia" pyrittiin parantamaan taidekäsityön "yksilömaterialismilla". Taidekäsityötuotettakin voisi kriittisesti kuvata tarvitsijoistaan irtautuneeksi tarpeeksi, jossa huomioidaan vain tekijän tarve toteuttaa itseään. Siinä voi nähdä tavaroiden diktatuurisen ylivalan, omistushalun, joka kohdistui muuhun kuin välttämättömiin käyttötavaroihin. Ekologisesti hyödyllisen korjauskäsityön sijaan haluttiin tuottaa aina vain uutta. Halveksittu merkkiuskollisuus voi ilmetä myös erottautumiseen

ainaisesti pyrkivän taidekäsityöeliitin matkimisena, massayksilöllisyytenä. Tästä kaikesta voi kysyä, oliko se sittenkään vastakulttuurista tai aitoa?

Rehellisyyden vaatimuksen nimissä voi myös pohtia sitä, miksi ei ollut sallittua puhua koristetaiteesta, kun kyse oli kuitenkin usein siitä. Esineitä tuotettiin saamaan tarkoitukseen kuin jopa parjatut kitsch-esineet, jotka voisi myös nähdä rehellisyytenä elävän elämän todellisuutta ja ihmisten henkisiä tarpeita kohtaan. Taidekäsityön ei sopinut olla koristetaidetta, vaikka se sitä analyyttisesti tarkastellen olisi ollutkin, koska se voitiin silloin liittää ylellisyysesineiksi, samaan kastiin kitschin ja markkinavoimien kanssa. Kitsch oli halveksuttavaa, kansainvälistä, kaupallista ja epäaidosti kopioivaa makua sekä erityisesti massamakua vastakohana yksilöllisyydelle ja vastakulttuuriselle elämäntavalle. Yksinkertaisuuden estetiikalla ja omista juurista kiinni pitämisellä se yritettiin torjua mahdollisimman kauaksi. Tarpeettomien esineiden valmistus oikeutettiin esimerkiksi käsitetaiteen ajattelutapaan vetoamalla.

Pinnallisuus on hyvin selkeästi näkökulmakysymys. Itseilmaisun voi tulkita narsismina ja pinnallisuutena. Kitsch -tuotteita rakastava henkilö voi esimerkiksi tehdä sosiaalista, kasvatuksellista tai terveydenhuollon palvelutehtävää, joissa hän syvällisesti paneutuu kanssaihmissen ongelmiin ja pyrkii ratkaisemaan niitä toisin kuin taiteilija, joka vain tuo omia näkökulmiaan ja elämisen ongelmiaan esiin. Tosiasiassa varmasti kaikilla on yhteiskunnassa oma tehtävänsä ja pinnallisuutta tai syvällisyyttä ei voi tulkita vain esineellisen ympäristön kautta.

Palvelun nimissä tekemiseen liittyi se, että teollisuustuotteen suhde kuluttajaan oli kylmä kun taas käsityöläisen ihmishetimituotteen lämmin. Ristiriidaksi palvelun perusteluissa nousee kuitenkin tuotannon muuttuminen käyttötuotteesta taidetuotteeksi, jossa kuluttajan palvelu haluttiin unohtaa ja viestiä vain sitä, mitä tekijän omasta sisimmästä kumpusi. Nämä samanaikaisestikin esitetyt asiat kumosivat toisensa, jos tekijä ei pystynyt itseilmaisunsa pohjalle rakentamaan vilpöntöä ja avointa vuoropuhelua kuluttajan kanssa. Taidekäsityön materiaalin viesti jatkuvuudesta saattoi olla varsin vierasta monille nykyihmisille, jotka eivät itse edes tehneet käsityötä. Niiden taas, jotka todella harrastivat käsityötä, epäiltiin ymmärtävän ilmaisukeino väärin.

Itseilmaisun ja pyrkimyksen kuvataiteen suuntaan voisi ajatella helpottuneen käsitetaiteen nousteessa ja kuvataiteen vapautuessa tietyistä ilmaisukeinoista. Kuitenkin kuvataiteen muutos teki taidekäsityölle myös vaikeaksi nousta kuvataiteen rinnalle, koska taideteollisuuden kytkentään tyypillinen materiaalin työstäminen, tekninen taitavuus ja esteettisen normin seuraaminen olivat kuvataiteessa mennyttä aikaa. Käsitetaiteella voi nähdä myös sen merkityksen, että sillä varta vasten tehtiin hyvän maun ja oman maun vastaisia teoksia. Tähän ei ehkä edes Metaxis-nuoriso pystynyt tavoitellessaan omia makunäkemyksiään.<sup>962</sup>

Jos taidekäsityö haluttiin esittää kuvataiteeseen rinnastuvana oli sen alistuttava samojen arviointien kohteeksi, samoista lähtökohdista kuin kuvataide. Taidekäsityössä kentän sisäisenä arvona esiintyi kuitenkin niin vilpittön usko materiaalin ja esineiden myyttiseen ilmaisuvoimaan, että tämän kentän sisällä kasvaneiden tekijöiden oli varmasti hyvin vaikeaa jopa mahdotontakin käsittää sitä, että kuvataiteen arvottamisessa nämä asiat eivät saaneet ymmärtämystä ja taidekäsityön tuotteiden arvottamisessa tärkeää painoarvoa. Eliitin makua ei ilmeisesti kyetty asettamaan kyseenalaiseksi. Vaatimusta jopa tekijöiden kasvatuksesta omista mielilymyksistä yleiseen ruotuun oli nähtävissä. Kyse oli siis paljolti kentän itseisarvoisesta vapaudesta toteuttaa itseään eikä yksilön varsinaisesta taiteellisesta vapaudesta. Tällöin voidaan kysyä, millaiset olivat vaaditun omaperäisyyden rajat?

Taideteollisuuden perinteestä kumpuavan puhtaan suomalaisuuden vaatimus sekä jatkuva uutuu- den vaatimus olivat yhdistettyinä hankala yhtälö. Taideteollisuuskäsitteen alla kulkenut teollinen suunnittelu ja taidekäsityö hyvin usein jyrutettiin ja esiteltiin Suomessa samojen instituutioiden sisällä. Voidaan pohtia, kumman näkemyksen mukaan esittelyissä toimittiin ja mitä erilainen ideologian painotus vaikutti? Tästä nousevat esiin taidekäsityölle sen raja-alueella olosta johtuvat monitahoiset vaatimukset. Sen tuotteiden tuli vastata sekä käytön eli ympäristönsuunnittelun, taitokäsityön valmistuksen korkean laadun ja kuvataiteen sisäisen kontemplaation vaatimukseen jopa yhtäaikaaisesti. Taidekäsityön kuvataiteenomainen vapaus kävi esimerkiksi hyvin suhteelliseksi, jos taideteollisuuden funktionaalisen kauneuden ideaali kytkettiin taiteelliseen tuotantoon. Kouliintunut taiteellinen maku voi olla ristiriidassa vapaan taiteen kaikkialta pursuavien mahdollisuuksien ja kyseenalaistamisen kanssa. Taideteollisuuden hyvän tuotteen

perinne ei sopinut taidekäsityön ilmaisua painottavaan ideaaliin. Se, jonka kanssa oli kiintein symbioottinen suhde, aiheutti myös syvimmän ristiriidan arvottamisessa.

Ideologisessa, arvottamiseen vaikuttavassa, ajattelussa esiin nousevia ristiriitaisuuksia olivat lisäksi instituutioiden pahuus ja toisaalta tarpeellisuus arvostuksen ylläpidossa sekä mahdollisessa korottamisessa, vapauden ja itseilmaisun tärkeys, mutta toisaalta myös itsensä elättämisen välttämättömyys. Tämä johti siihen, että haluttiin olla avantgardisteja, mutta hyväksytyjä, jotta elanto ja muut palkkiot olisivat tukena. Ideaalin ja todellisen elämän reunaehtojen välillä vallitsi jatkuva kilvoittelu.

Ajan hengessä oli nähtävissä myös simuloidun todellisuuden siirtyä pois ainellisen todellisuuden maailmasta. Kuitenkin taidekäsityössä korostui aineellinen todellisuus. Sen voisi todeta olevan sekä heikkous että voima: taidekäsityön aineellisuudessa oli vanhakantaiseksi leimautuva suhde mediakehityksestä nousevaan kuvataiteen uudistumiseen, mutta myös luja pohja muutostenkin keskellä. Ajanhenkisydessä oli myös muita ongelmia. Viestinnällisyys ja hetkellisyys olivat ristiriidassa ekologisen, kestävyyttä korostavan ajattelun kanssa. Sisältä päin kumpuava uudistuminen oli hyväksyttävää ja pyyteetöntä, mutta muodin seuraaminen oli liikaista ja epävapaita. Kuitenkin ajan henkeä tuli ilmentää. Hyvä tuote oli kentän historian, sen arvottavien kytkentöjen, kentän objektiivisen rakenteen ja subjektiivisen tavoitteiston kautta syntyvä kokonaisuus. On hyvin kyseenalaista oliko se edes hylättävissä, kuten postmodernismin ajatukset ehdottivat. Joka ajalle muodostuvat omat norminsa ja muotinsa.

## 2 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN PERUSTEET

Arvottamisen ristiriitaisuus on loppujen lopuksi se piirre, joka todistaa sen puolesta, että kyseessä oli ideologinen, aatteellinen, arvoarvostelmiin pohjautuva ja siis osaksi tunteenomaisen, epäanalyyttiseen käsitykseen pohjaava arvottamisilmiö. Tämä lienee hyvin ominaista taiteenkaltaisten tuotteiden arvottamiselle, jossa kokemisella ja tunteenomaisuudella on intuitiivisessa yksittäisten tuotteiden arvioimisprosessissa merkittävä osuus. Se selittää myös sitä, miksi kentän ulkopuolisilla henkilöillä, jotka eivät olleet sosiaalistuneet kenttään, oli

vaikeuksia ymmärtää tällaista tuottamisen tapaa. Kyse on kentän sisäisten intressien ymmärtämisestä sekä myös niiden hyväksymisestä.

Ideologia muodosti tietynlaisen kieliopin, jonka mukaan tehden hyväksytyt toimivat. Ammattitaito oli tämän kieliopin hallintaa. Kentän piirissä arvostettava tekijä pystyi käyttämään kielioppia luovasti sääntöjä rikkoen ja kiinnostavia töitä tuottaen, mutta kuitenkin niin, että kielen perusta ja ymmärrettävyys säilyvät.<sup>963</sup> Kun esitettiin sellainen kommentti, että taidekäsityötuote puhui puolestaan oletettiin, että vastaanottaja hallitsi sen käyttämän kielen. Tämä ei ole mitenkään itsestäänselvää, jos ei oleteta, että teokset olivat tarkoitettuja vain niille, joilla oli kielitaitoa ymmärtää niiden sisäisten intressien pohjalta syntynyttä kieltä eli ilmaisua. Laajaan yleisöön kohdistunut makukasvatusvaatimus kuitenkin kumoaa tämän rajoituksen.

Ammatillisuus ja sen oikeiksi katsotut kriteerit näyttäytyivät ideologian muokkaamina: kentän makukäsitykset sekä suppeammin sopivaksi katsottu visuaalinen maku. Näissä näytti korostuneen moraalisuus ja syvällisyys vastakohtana pinnallisuudelle. Toivotun sanoman voisi tulkita olleen moraalinen merkitykseltään: vanhempana versiona hyvin tehty, yksinkertainen muotoilu tai uudempana sisältää luovan ja taiteellisen syväprosessin, josta työ kertoi. Taidekäsityön ideologiaan liittyi ammattietiikan kysymyksiä: rehellisyys, esteettisyys ja yhteiskunnallinen vastuu. Hyväksyminen ei näyttänyt riippuvan pelkästään estetiikasta vaan siitä, millaisia päämääriä jollain tuotteella ja samoin varmasti myös sen tuotteen tekijällä nähtiin olevan. Tämä voisi selittää jo sitä, miksi ideologia saatettiin perustellusti liittää monenlaisiin tuotteisiin ja tekijöihin.

Arvottamisen kokonaisuus ei siis vaikuta kovin yksinkertaiselta. Sopiva ideologia täytyi selvästi sisäistää, muotokielessä oli olemassa yhtenäinen, askeettinen linja ja tunnettuus oli tärkeää, mutta kokonaisuudesta oli myös poikkeuksia. Ideologia ja etiikka olivat varmasti hyvin tärkeitä tekijöitä elämäntavaksi koetun työn arvottamisessa. Ideologia näyttäytyi jonain hyvin todellisena arvottamisessa kytkeytyessään esimerkiksi moraalisuudessaan ja syvällisyydessään myös hyväksytyyn visuaaliseen makuun, joka suosi ankaraa muotokieltä.

Negatiivisesti nähtynä ideologian avulla voitiin perustella ne valinnat, jotka olisi muutenkin suoritettu esimerkiksi pelkän visuaalisen mieltymyksen kautta. Voisi kuitenkin tulkita, että taidekäsityön oikeutetusti hyväksyttävässä ytimessä vallitsi konsensus ideologiasta, joka liitti toimijat yhteen. Valinnassa voitiin olla varmoja siitä, että tuttu tekijä myös teoksissaan edusti oikeaa ideologiaa, kentän sisäisiä intressejä.

Kentän raajamista tapahtui esimerkiksi elinkeinon harjoittamisen mahdollisuuksien rajoissa. Samantapaisia ja samoja asioita tehtiin eri kenttien raja-alueilla ja jopa eri kenttien sisällä. Siitä, mitä kenttää tekijä edusti, millainen koulutustausta hänellä oli ja minkä kentän piirissä hän toimi, riippui se, miksi hänen teoksiaan nimitettiin. Se mihin ne katsottiin kuuluviksi määräitti sitä, kenellä katsottiin olevan pätevyyttä arvioida teoksia. Tämä puolestaan vaikutti arvioinnin kriteereihin. Esimerkiksi se seikka, että teollisuuteen suuntautuneet suunnittelijat pääsivät merkittävästi vaikuttamaan hyväksymis- ja palkkiojärjestelmissä on voinut viedä taidekäsityön julkisuudessa esitettyä estetiikkaa kone-estetiikan suuntaan. Merkittävää on myös se, että huolimatta taitokäsityön taitavan valmistuksen ammatillisista vaatimuksista taidekäsityössä taitokäsityön edustajat eivät olleet mukana taidekäsityön arvottamisjärjestelmässä, vaan taitavuutta arvioitiin taideteollisen koulutuksen perusteella ja siten tietenkin sen taitokäsityksen mukaisesti.

Rajanvedon hankaluudesta huolimatta käytännön toiminnassa Suomessa selvästi esillä olleet reviiirit vaikuttivat arvottamiseen myös hyvin konkreettisella tasolla. Jo kansainvälisessä aineistossa esillä ollut kontekstin vaikutus näyttää merkittävältä myös Suomessa. Samantyyppisiä, samalla tavoin suunniteltuja ja toteutettuja tuotteita arvioitiin eri konteksteissa eri tavoin aina siitä riippuen, mihin reviiiriin ne yhdistettiin. Taikolainen oli taidekäsityöläinen, vaikka hän teki käyttötuotteita piensarjoina tai teollisuuden prototyyppinä. Joku ammattijärjestön ulkopuolinen ei tällaista tuotantoa tehdessään ollut taidekäsityöläinen.

Arvottamiskysymystä ja taidekäsityön sekä kuvataiteen reviiirien alueiden muodostumista voisi tarkastella feministisestä näkökulmasta. Kuvataide näyttäytyi miesvaltaisena ja siksi arvostettavana. Taidekäsityö taas oli naisvaltaista ja siksi alempiarvoista. Tällainen tulkinta on kuitenkin tämän tutkimuksen antaman näkemyksen mukaan liian yksinkertainen. Historiallisella

hierarkialla oli vapaiden taiteiden, sovelletun taiteen ja käytäntöön suuntautuvan käsityön arvostuksissa varmasti paljon suurempi merkitys tilanteeseen. Naisnäkökulma liittyi siihen siten, että historiallisesti naisille oli katsottu sopivaksi toiminnaksi tietyt käsityön lajit, mutta ei kuvataidetta, joten perinne tuki taiteesta kiinnostuneiden naisten sijoittumista taidekäsityön pariin. Feministinen näkökulma selittää arvostuseroja vielä vähemmän, kun otetaan huomioon se, että 1980-luvulla naistaiteen merkitys myös kuvataiteessa oli nousussa.<sup>964</sup>

Taidekäsityön ideologiassa korostui yleinen rajanveto: taiteellinen intentio ja myös taitoon ja taideteollisuuteen liittyvät esteettiset tekijät vetivät rajaa taidekäsityön omimmalle reviirille. Ensimmäinen teki sitä erityisesti suhteessa käsityöhön ja toinen taas suhteessa kuvataiteeseen. Lisäksi taitavan valmistuksen vaatimus ja toisaalta ylityöstön ja siisteyden pelko rajasi suhdetta sekä kuvataiteeseen että taitokäsityöhön. Kyse ei taidekäsityön kohdalla ollut varsinaisesta sisällöllisesti yhtenäisestä arvottamisen konsensuksesta vaan konsensusalueesta, jota määrittä vahva ideologinen panos.

Kentän rajauksen ja sen sisältämien intressien perusteella määriteltiin, ketä yleensä lähdettiin arvioimaan taidekäsityöläisenä. Tämän jälkeen suoritettiin esteettinen tarkastelu, joka näytti sisältävän vahvasti myös ideologian aineksia. Mahdollinen visuaalinen makukonsensus on kuitenkin toisen tutkimuksen aihe kuin tämän tutkimuksen arvottamisen kokonaisuus. Visuaalinen makukonsensus ja erityisesti hyväksytyyn tekemisen ominaispiirteiden, visuaalisen muodin ja hyväksytyjen visuaalisten tunnusmerkkien olemusta voisi tarkastella lähemmin vain näitä piirteitä esille tuovien arvioivien yksittäistapausten kautta. Näin päästäisiin käsiksi myös ideologian, muodin ja visuaalisesti hyväksytyyn tekemisen suhteisiin.

Todennäköisesti sääntöjen ja ideologian noudattaminen tapahtui hyvin intuitiivisesti ja tuttuuden kautta arvottamisen osalta myös niin, että muista tekijöistä ei ollut tietoa. Joku onnistui pääsemään nimekkääksi tekijäksi tekemällä ideologiaan ja ammatillisten arvioitsijoiden visuaaliseen makuun soveltuvia teoksia. Yhteisen muotokielen sääntöjen hakeminen voi tapahtua siitä syystä, että merkitäkseen jotain täytyy muotoilulle löytyä yhteinen perusta muille sen merkitystä selvitettäessä. Monenkirjavaa tekemistä olisi ollut paljon hankalampi selvittää ja esittää



näyttelyissä. Tällainen ajattelu seuraisi myös taideteollisuuden promovoivaa perimää, jossa muotoilu esitettiin suomalaisen identiteetin kasvattajana ja sisältäjänä.

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että taidekäsityössä vallitsi suhteellinen vapaus. Myös kuvataidemuodossaan sillä oli vapautensa rajat. Postmodernismin arvovapauttakin voi pitää suhteellisena, liberalismikin on arvoarvostus ja voidaan todeta, että 1980-luvun edetessä mone perinteisesti suuntautuneet tekijät jäivät töineen syrjään uuden taidekäsityön kuvataiteellistuksesta. Vapautumisesta huolimatta mikä tahansa ei ollut sallittua. Vapaus määrittyi 1980-luvun loppupuolella vapautena kuvataiteen suuntaan ei perinteen suuntaan. Kentän ideologisen panopisteen vähitellen muuttuessa hyväksytyin alueen voisi olettaa laajenevan, mutta laajetes- saan kuvataiteen ja ilmaisun suuntaan se myös supistui perinteisen tekemisen osalta.<sup>965</sup> Saman- laisena suhteellisena vapautena voi nähdä uniikkituotannon vaatimuksen. Jos joku olisi tehnyt kaupallista, rationalisoitua sarjatuotantoa rajojen rikkomisen merkityksessä, niin se ei toden- näköisesti olisi ollut hyväksyttyä. Toisaalta korostettiin materiaalikäytön rehellisyyttä ja sen oman luonteen seuraamista ja toisaalta ennakkoluulottomuutta. Todellisuudessa näiden yhdistelmä voi ilmetä suhteellisessa vapaudessa niin, että vääränlainen ennakkoluulottomuus hylättiin. Uudistumisella oli sen vaatimisesta huolimatta rajansa.

Asiaa voi tulkita myös niin, että taidekäsityömaailma oli sisällöllisesti vielä puolitaidemaailma sikäli, että siellä täytyi noudattaa myös taideteollisuuden tradition mukaista säännöstöä. Se ei perinteisten, sisäisten intressien mukaisesti ollut vielä vapaata taidetta. Tällöin on syytä miettiä tietenkin myös sitä, miten vapaata kuvataide sitten oli. Taidekäsityön oli kuitenkin vielä tämä tutkimuksen tulosten valossa mahdotonta olla samalla tavalla avoin kuvataiteen kritiikille kuin kuvataiteen kentän sisäisistä intresseistä johdettu tekeminen.

Subjektiiivisen ideologian ja objektiivisten rakenteiden osuutta arvottamisessa tarkasteltaessa on havaittavissa näiden suomalaisessa tilanteessa merkittävästä päällekkäisyydestä johtuvaa konsensusta. Rakenteet tuottavat yksittäiset tekijät ja niiden sisälle muodostuvat sisäisten intressien alueet. Rakenteilla oli myös suuri merkitys arvottamistapahtuman järjestäytymisessä. Sekä objektiiviset rakenteet että subjektiivisen sisällön omaava kenttä rajautuu suhteissaan ympäröiviin kentiin. Objektiiviset rakenteet ovat siinä laajin arvottamista rajaava tekijä. Objek

tiivisessä rakenteessa mukana oleva vaikutusvalta sisältää subjektiivisen kentän sisällön. Aktiiviset ja ammattitaitoiset ovat usein mukana ammatillisten instituutioiden toiminnassa ja saavat sitä kautta lisää tunnettua ja sitä kautta lisää palkkioita.

Kaikki objektiivisen rakenteen sisällä toimivat kentän osallistajat eivät kuitenkaan ole vaikutusvaltaisessa asemassa tai tekijöinä merkityksellisissä asemissa. Tästä seuraa myös valtaistelun mahdollisuus. Kentän perusta romuttuu kuitenkin vain siinä tapauksessa, että uudistus tulee kokonaan erilaisen rakenteen ja intressien taholta. Taidekäsityön kuvataiteellistumispyrkimyksissä on nähtävissä tähän liittyvää suuntausta, joka murtaa taideteollisuuden ideologista jatkumoa.

Objektiiviset arvottamisen kriteerit ja subjektiivisesti muodostunut ideologialla arvottaminen yhdistyvät erottamattomaksi kokonaisuudeksi. Tästä sekä konkreettista ja institutionaalista rakennetta että tunteenomaista näkemystä ja ominaislaatua omaavasta kokonaisuudesta muodostuu se intuitiivisuus, josta sekä kansainvälisessä arviointikeskustelussa että suomalaisissa kommentteissa oli viitteitä. Ammatillaisen maussa on kyse harjaantumisesta näkemään enemmän esimerkiksi vähemmässä, mutta tietyn arvomaailman sisäistämisen pohjalta. Tämä siirretään tuotteen tekemiseen sekä arvottamiseen ja arvioimiseen. Asiantuntijuuden taidon voi nähdä piilevän tällaisessa yhdistelmässä. Kyse on kummassakin arvottamisessa mukana olevassa ilmiössä ammattiin kasvamisesta, jossa institutionaalinen rakenne näytti Suomen taidekäsityön arvottamisen kohdalla muodostavan merkittävällä tavalla vaikuttavan kehyksen. Arvottaminen kytkeytyy yhteiseen arvomaailmaan ja siitä muodostuvaan makuun, joka on paljon enemmän kuin tutkimuksen alussa esitetty visuaalinen maku.

Taideteollisuuden ja sen kylkeen liittyneen taidekäsityön kentän arvomaailmassa vaikuttivat 1980-luvulla vielä kiinteänä ja oleellisena osana alun perin ulkopuolisille perusteluiksi kehitetyt taideteollisuusreformin periaatteet. Ne ohjasivat tekemistä ja arvottamista, ja niitä käytettiin taidemaailman normien tai kentän symbolisen pääoman tavoin tiedostamattomasti ja niihin aidosti uskoen. Ideologiasta sekä sen pohjalta muodostuvasta hyvän tuotteen käsitteestä on löydettävissä hyvin merkittävällä tavalla taideteollisuuden ja käsityön kansainvälinen periaatteisto sekä myös postmodernismin muutokseen liittyvät ajatukset. Kansainvälisen ajattelun

jäljittely muodostaa aidon "suomalaisen" suojelemisen vaatimuksesta huolimatta pohjan kuvitellulle suomalaisuudelle ja se oli selvästi yksi pysyvä hyvän tuotteen mekanismi Suomessa.

Käsitykset ammattitaidosta ja hyvästä tuotteesta valmistuksellisen taidon sekä visuaalisen ilmaisun nimissä ovat kietoutuneet tähän aatemaailmaan hyvin erottamattomalla tavalla. Mukan on nähtävissä myös pyrkimys oman arvon kohotukseen objektiivisessa rakenteessa. Taide on taidetta taiteen kentän näkökulmasta tietyin kriteerein. On olemassa tekemistä, joka ei ole hyväksyttyä ja jota ei palkita tai arvosteta. Rajoituksissa ja siinä mitä arvostetaan piilee tekemisen omin ominaislaatu. Taidekäsityö määrittyi sekä kansainvälisessä että suomalaisessa arvottamisessa erityislaatuiseksi, näkemykselliseksi, elämäntapaa vaativaksi ja kokonaisvaltaisesta laadusta huolehtivaksi tekemiseksi, jossa käsityötaidon ja taiteellisen ilmaisuvoiman sisällöt olivat kumpikin mukana. Esimerkiksi käsityömäistä ammattitaitoa oli mahdotonta erottaa tästä kokonaisuudesta, jossa se palveli omia juuriaan kunnioittaen taiteellista, sisällöllistä ilmaisua.

### 3 TUTKIMUKSEN PÄTEVYYS, MERKITYS JA JATKOMAHDOLLISUUDET

Tutkimuksen tarkoitus ei ollut tarkastella kriittisesti juuri taidekäsityön arvottamista vaan sitä mekanisme, joka toimii hyvän tuotteen käsitteen taustalla. Tämän tutkimuksen tulosten kanssa samanlaisia piirteitä on hyvässä tuotteessa havaittavissa ainakin taideteollisuuden, kotiteollisuuden ja käsi- ja taideteollisuuden sekä myös arkkitehtuurin kentissä, koska ne pohjaavat samankaltaiseen ideologiseen taustaan.

Koska käsittelyssä korostui hyvän tuotteen ilmiö, on lähtökohtamallien sovellettavuus lähikentille yksi tutkimuksen merkitys ja jatkopohdinnan sekä -tutkimuksen mahdollinen kohde. Lähtökohtamalleista ja tutkimustuloksista onkin todettava, että ne ovat hyvin sovellettavissa, mutta eivät suoraan vaan samantapaisen sisällöllisen rakentamisen kautta, jota tässä tutkimuksessa on taidekäsityön arvottamisen ilmiön osalta suoritettu. Kenttien välisiä suhteita kuvaavaa lähtökohtamallia on erityisesti sovellettava ottaen huomioon käsiteltävänä olevalle alueelle

ominaiset ympäröivät kentät ja kuvaa on täydennettävä niiden aineistosta nousevien vihjeiden mukaan, jotka kertovat monimuotoisesta käytännöstä, siinä toimivista suhteista ja kentän sisällöllisistä intresseistä.

Arvottamiseen vaikuttavia tekijöitä kokoavasta lähtökohtamallista puuttui selkeästi esille nostetuna kenttien historian vaikutus, joka oli selvästi mukana arvottamisessa sekä objektiivisten rakenteiden kautta että kentän subjektiivisissa ideologioissa. Samaista lähtökohtamallia täsmentää se, että mallin keskelle muodostuvaa arvottamisen kokonaisuutta näyttää ensisijaisesti rajaavan objektiivisten rakenteiden vaikutus; subjektiiviset sisällöt asettuvat sitten tämän rajauksen sisään. Erityisesti vaikutusvaltaisten portinvartijoiden esilletuloon vaikuttaa objektiivisen rakenteen rajaama ja kertautumista aiheuttava mekanismi. Vaikutusvaltaiset henkilöt taas muotoilevat kentän sisäisiä intressejä eli subjektiivista vaikutusta. Näin vaikutusnuolet kulkevat objektiivisestä rakenteesta arvottamisen kokonaisuuteen ja arvottamisen kokonaisuudesta subjektiiviseen sisältöön, josta vaikutus säteilee erityisesti hyväksytyyn ammatilliseen makuun. Herännyt arvovapauskeskustelu näytti vaikuttavan tilanteeseen, joten malli tarvitsisi takaisinkytkentänuolet, jotka kertovat myös tällaisesta ajan hengen muutoksen ja muodin vaikutuksesta makuun ja sisältöön sekä näin arvottamisen kokonaisuuden kautta myös objektiiviseen rakenteeseen.

Arvottamisen mallin alaosa on todettava, että arvottamisen kohteena olevia yksittäistapauksia on paljon enemmän kuin hyväksyttävän piiriin on luettavissa. Hyvin totena näyttäytyi se, että arvotettavana ovat sekä tekijä että teokset. Lähtökohtamallin pohjalta tässä tutkimuksessa rakennettu arvottamisen kokonaisuus luo pohjan ja kontekstin yksittäistapausten arvottamiselle ja arvioimiselle kentän objektiivisen rakenteen ja subjektiivisten sisäisten intressien tuomien piirteiden muodossa. Yksittäistapauksissa vaikuttaa lisäksi kunkin tapauksen oma konteksti, kuten esimerkiksi näyttelyn teema. Objektiivisempaan arvointiin pyrittäessä yksittäistapauksissa ovat tässä tutkimuksessa esiin nostetut seikat sovellettavissa siten, että arvottamiseen vaikuttavat eri osatekijät ja niiden välinen vuorovaikutus nostetaan kriittisen tarkastelun kohteiksi.

Arvottamisen kokonaisuutta on tässä tutkimuksessa tarkasteltu arvottamisen taustalla toimivien objektiivisten ja subjektiivisten tekijöiden valossa. Toinen vaihtoehto olisi ollut lähteä tutkimaan arvottamisen kokonaisuutta yksittäistapausten kautta. Tämän tutkimuksen pohjalta on kuitenkin

edelleen perusteltua todeta, että se ei olisi luonut sellaisia työvälineitä arvottamisen kokonaisuuden rakentamiseen kuin tässä käytetty lähestymistapa antoi. Lähtökohdan valinnassa esillä ollut epäily ilman kontekstia tehtyjä tulkintoja kohtaan osoittautui tässä tapauksessa oikeuteksi. Se mistä puhutaan hyväksyttävänä makuna käsittää paljon laajemman kokonaisuuden kuin esimerkiksi visuaaliset yksityiskohdat, jotka voivat varioida varmasti helpommin kuin ideologiaan pohjautuva, sisäisten intressien mukainen, objektiivisen rakenteen kautta rajautuva arvottaminen. Yksittäistapauksista asian tarkastelu olisi huonoimmassa tapauksessa tuonut esiin vain joukon visuaalisia elementtejä, joista olisi voinut vetää johtopäätöksenä tyylianalyysin hyväksyttävistä piirteistä. Tämä ei olisi avannut ammatillisen arvottamisen mekanismia ja kuvaa laajemmin, ideologian ja objektiivisten rakenteiden vaikutukseen saakka.

Yksittäisten tuote- ja tekijäarviointien tarkastelu on kuitenkin makukäsityksen yksityiskohtaise sisällön aukaisijana ja käytettyjen konkreettisten kriteerien valottajana tärkeää. Tällöin voisi tarkastella sitä, onko löydettävissä yleisiä periaatteita siitä mitä tuotteen ilmiasu voi olla ja miksi tapa yhdistellä ja tuottaa uutta oli hyväksyttyä? Lisäksi tällöin voisi mekanismista nousta esiin myös se, miten yksittäisten tekijöiden tekeminen vaikuttaa muutokseen, miten erilaiset muotivirtaukset nousevat esiin hyvän tuotteen ilmiössä ja ilmenevätkö asiantuntijoiden henkilökohtaiset makumieltymykset arvioinnissa? Yksittäistapausten kautta voisi päästä myös konkreettisemmin käsiksi siihen, oikeutetaanko periaatteilla mitä vain vai todella periaatteiden mukaiset tuotteet? Tällöin olisi syytä tarkastella myös hyväksytyyn piiriin ulkopuolisia teoksia, jotta nähtiin, kuvastaako koko tuotanto samaa sisältöä vai hyväksytäänkö siitä vain sopivat. Yksittäistapausten kautta voisi pohtia myös sitä, mitä tekijä ja arvioija merkitsevät henkilöinä arvioinnissa ja mitä tilanteen konteksti siinä merkitsee? Yksittäisten tuotteiden mukaan ottaminen tutkimukseen merkitsisi tutkimuksen levittämistä ideologis- ja arvottamispainotteisista kirjoituksista myös kuvaileviin kirjoituksiin ja hyväksytyjen sekä hylättyjen tuotteiden analyysiin.

Vuoropuhelu osoittautui aineistossa erittäin merkittäväksi osuudeksi taidekäsityksen määrittelyä. Sellaista aineistoa oli runsaasti, jossa taidekäsitystä määriteltiin, mutta niin, että se ei olisi sopinut taidekäsityksen "mitä se on" -määritelmään tai edes ideologiseen määritelmään. Tämä todistaa sen käsityksen puolesta, että kentän sisäiset intressit muotoutuvat vuoropuhelussa materiaalisesta ympäristöstä. Paljon siitä mitä asiat pitävät sisällään, jää tutkimusten

ulkopuolelle, kun tutkimustavat ja tutkimuskieli eivät kerro vuorovaikutuksesta ja verkostoitumisesta. Kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa ja asiat ovat siinä erottamattomalla tavalla kytkeytyneet toisiinsa.

Tutkimuksen lähestymistavan valinnalla vältyttiin yksityiskohtien tasolle jäämiseltä, koska tutkimustapa hahmotti koko ajan kohteena ollutta kokonaisuutta. Sekä positivistis-empiristisellä että fenomenologis-hermeneuttisella lähestymistavalla toimiminen samassa tutkimuksessa tuo mukanaan sen ongelman, että mitään ei tehdä kunnolla. Vastapainoksi tälle ongelmalle voi esittää sen, että jomman kumman lähestymistavan mukaan kunnolla tekeminen ja tutkimuksen siihen pohjaaminen ei olisi tuonut vastaavaa tulosta kuin tämä tutkimus teki. Hedelmällistä saattaisi ollakin se, että kaksi tutkijaa tekisi tutkimusta eri lähtökohdista ja näiden tulos sitten yhdistettäisiin.

Tämän taidekäsityöanalyysin osalta on todettava, että huolimatta muutamasta olemassa olevasta tutkimuksesta taidekäsityöläisyys ja taidekäsityö objektiivisena rakenteena olisivat vaatineet oman tutkimuksensa. Tällöin esimerkiksi nykyisessä aineistossa aineiston taustajärjestöjen takia esille tullut TAIKO:n ja Ornamon merkitys taidekäsityön instituutioina olisi voinut olla toinen. Koko maan kaikkien taidekäsityöläisiksi itseään nimittävien henkilöiden koulutustausta ja ammatillinen organisoituminen olisi saattanut olla toisenlaatuista. Perusselvitykset taidekäsityöstä jäivät kuitenkin tässä tutkimuksessa tekemättä, jotta itse tutkimuksen kohteena olleeseen arvottamiseen yleensä päästiin käsiksi.

Ideologia nousi merkittävästi esiin sekä tutkimusnäkökulmaa luovasta alkutarkastelusta että suomalaisesta analyysiaineistosta. Aineistossa olleiden kirjoitusten promovoiva asenne voi väärin sisäisten intressien merkitystä vahvemmaksi kuin se onkaan. Koska tutkija on kuitenkin itse toiminut käytännön tilanteissa, joissa hyvän tuotteen ammatillisia arvioiteja on tehty, on tästä havainnoinnista todettava, että niillä on nimenomaan hyvin suuri arvottava merkitys. Arvioija päättelee sisäisten intressien tuottaman arvottamisen tuloksena perusasennoitumisensa arvioitavaa tuotosta ja sen tekijää kohtaan.

Tämä tutkimus onnistui paremmin ottamaan huomioon ilmiön ominaislaadun kuin esimerkiksi Israelin taidemaailmaa tutkineen Liah Greenfeldin yritys suorilla kysymyksillä tavoittaa vastausta siihen, miksi abstrakti taide oli hyvää.<sup>966</sup> Hänen haastattelumenetelmänsä ei ottanut huomioon sitä, että vastausta ei kenties ollut mahdollista konkreettisesti ilmaista, koska se muodostui moninaisen sisällön sisäistämisen kautta arvioijan sosiaalistumisessa kenttään. Suora kysyminen ilmeisesti olisi ollut hyödytöntä ja vääränlainen tapa lähestyä ottaen huomioon ilmiön ominaislaatu. Koska kyse oli arvottamisen moninaista sisältöä omaavasta konsensusalueesta, jota ei voinut helposti selittää konkreettisilla asioilla, haastattelun kautta olisivat vastaukset voineet jäädä saamatta.

Sisällönanalyysiä olisi tietenkin voitu tehdä tämän tutkimuksen käsittelytapaa abstraktimalla tasolla siten, että ei olisi niin tarkkaan esitetty niitä tapahtumia konteksteineen, joihin arvottamisilmiöt liittyivät. Tällöin olisi kuitenkin helposti tuloksena ollut sellaisten abstraktien yläkäsitteiden luominen, jollainen on esimerkiksi taidemaailma. Se ei olisi selvittänyt taidekäsityksen tekemisen ja arvottamisen moninaista ominaislaatua. Taidekäsityksen tässä tutkimuksessa tuloksena oleva ominaislaatu selvittää kuitenkin myös yleisemmin hyvän tuotteen syntyprosessia ja ominaislaatua. Muutos ja historia on tällöin otettava huomioon. Kontekstin luominen myös objektivoi kohdetta siten, rajaten osaksi pois sisällönanalyysissä ongelmallista tutkijan subjektiivisen näkemyksen vääristävästä vaikutuksesta.

Pelkkä kvalitatiivinen, luokitteleva sisällönanalyysi ei olisi myöskään tuonut ilmi sitä, että sisällön erilaisista painotuksista huolimatta kyseessä on konsensusalue, jota erityisesti tukee objektiiviset rakenteet, vaikutusvallan kertautuminen sekä sisällön näiden kanssa muodostama päällekkäisyys. Taidekäsityksen arvottamisessa ja arvioimisessa kyseessä on intuitiivinen, kokonaisvaltainen, sisällöllisiin intresseihin sitoutunut arvottamistapahtuma, jossa kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa. Tämän tutkimuksen analyysitapa, jossa tietty ilmiökokonaisuus oli koottu löysästi yhteen ei estänyt sitä, etteivät asiat ilmiön sisällä voisi mennä päällekkäin, kerrostuisi ja toimisi samanaikaisesti, kuten käytännössä kuitenkin tapahtuu.

Tutkimusta voi kritisoida institutionaalisisesta lähtökohdastaan. Tutkimuksessa paneudutaan siihen, mitä kentän toimijoiden kautta sanotaan taidekäsitykseksi, ei siihen, mikä filosofisesti

todella olisi sitä tai mikä miellyttäisi taidekäsityön kuluttajaa. Institutionaalisella näkökulmalla on perustelunsa kahden edellisen mahdollisuuden lähtökohtana, koska tietyt työt ja tekijät pääsevät esille ja vasta nämä työt joutuvat keskustelun alle siitä, ovatko ne hyvää taidetta. Vain esille pääseillä on kunnolliset mahdollisuudet tavoittaa näyttelyiden tai medioiden välityksellä kriitikot ja kuluttajat.

Tässä tutkimuksessa ei ole pohjauttu pelkästään Pierre Bourdieun näkemyksiin, vaan tutkimuskohteen ominaislaadun ja aineiston on annettu ohjata muodostuvaa sisältöä. Näin on vältetty joitain puutteita, joita Bourdieun käsitteellisissä työkaluissa ja tutkimustuloksissa voidaan havaita. Ristiriitaa voi nähdä esimerkiksi siinä, että ilmiötä pyritään selittämään sen seurauksilla. Näin tapahtuisi, jos arvottamista selitettäisiin pelkästään hyväksytyillä taidekäsityön tuotteilla. Tässä tutkimuksessa hyväksytyt tuotteet ovat kuitenkin arvottamismekanismin taustatekijöiden tuote.<sup>967</sup>

Erottautuminen nähdään tässä tutkimuksessa mahdolliseksi juuri tiedostamattoman toiminnan kautta, jota voi myös pitää oleellisena, jos bourdieulaisen tutkimuksen ristiriitoja halutaan välttää. Tämä tutkimus ei myöskään oleta suoraan, että toisenlaista kulttuurista kompetenssia omaavat kentät ymmärtäisivät toisenlaatuisen kentän sisäisiä intressejä. Luokkamallin dynamiikan, prosessin ja historiallisuuden puute ei tule esiin niissä bourdieulaisissa ajatuksissa, joita tässä tutkimuksessa on hyödynnetty. Ne pikemminkin korostuvat tässä tutkimuksessa. Erottautumisessa kulttuuriset ja sosioekonimiset tekijät eivät jää ainoiksi, koska syvällisyyden ja eettisyyden vaatimus taidekäsityön ominaislaatuna nostaa esiin myös moraalin.<sup>968</sup>

Tutkimuksen aineistossa voi nähdä merkittävämpiä ongelmia kuin lähestymistavoissa. Tutkimus on pätevää ja kattavaa vain sen kirjallisen aineiston tuoman kuvan ja esittelyissä mukana olleen taidekäsityön osalta, joka käytetystä aineistosta nousi esiin. Suomalaisen kirjallisen aineiston pätevyys suhteessa todelliseen käytännön tilanteeseen jäi tässä tutkimuksessa selvittämättä. Esimerkiksi ydinainestona käytettyjen ammatillisten lehtien painotukset voivat olla kahden lehden käytöstä huolimatta varsin lähellä toisiaan, koska Ornamon ja Taideteollisuusyhdistyksen toiminta nivoutui niin paljon yhteen. Koska vain pieni osa ammattilaisia oli mukana tekemässä



näitä painotuksia, ne eivät välttämättä vastaa yleisesti taidekäsityötä käytännössä tuottavien tekijöiden näkemyksiä.

Vertailuaineistoksi tämän analyysin rinalle voisi ajatella koottavan yksittäisten tekijöiden mielipiteitä ja siten tarkasteltavan sitä, miten hyvin julkisuuskanavat vastaavat tekijöiden näkemyksiä. Tämä voisi tietenkin tapahtua haastattelemalla esimerkiksi kaikki TAIKO:n jäsenet. Se tietenkin tuottaisi rajatusti taikolaisen näkemyksen asiasta. Antti Ainamo kokosi Taidekäsityön tekijät -tutkimuksessaan haastateltavansa monien eri käsityöorganisaatioiden kautta. Hän joutui toteamaan että taidekäsityö muodosti käsityöstä erillisen ilmiön, jota hän ei kuitenkaan hajautetulla organisaatiopohjalla pystynyt etukäteen erottelemaan.<sup>969</sup>

Haastateltavan ryhmän valinta olisikin ollut ongelmallinen asia, koska taidekäsityön käsitteenmäärittely oli hämärä. Vasta tämän tutkimuksen jälkeen oli mahdollista hahmottaa, kenellä oli vaikutusvaltaa ammatillisella kentällä. Heitä siis voisi haastatella vaikutusvallan nimissä. Ryhmä olisi myös tarpeeksi suppea syvähaastatteluun, jota tutkimuksen kiinnostus sisällöllisten intressien vaikutuksesta arvottamiseen olisi vaatinut. Toinen suppean ryhmän haastattelumahdollisuus olisivat ne esillepäässeet, jotka olivat esillä töillään, mutta eivät ajatuksillaan.

Tutkimuksen alkuvaiheessa haastattelemista harkittiin vakavasti aineistokeruutapana. Tällöin tutkija laati taidekäsityötä arvioiville henkilöille suunnatun temahaastattelurungon, joka käytiin läpi esimerkiksi Muoto-lehteen taidekäsityöartikkeleja 1990-luvun alkupuolella kirjoittaneen kuvaamataidonopettaja Kristiina Korpelan kanssa. Haastattelurunkoon laadittuja kysymyksiä Kristiina Korpela piti hyvin tarpeellisina ja osuvina taidekäsityön arviointia tarkasteltaessa. Kysymykset sisälsivät taidekäsityön määritelmää ja sekä objektiivista rakennetta että subjektiivisia intressejä kartoittavia kohtia. Kysymyksiin pystyi kuitenkin hahmottamaan hyvin vastauksia myös käytetystä kirjallisesta aineistosta. Ne kysymykset, joihin kirjallinen aineisto ei pystynyt antamaan tietoa olivat haastateltavan henkilökohtaiseen ja arviointitehtävään joutumisen taustaan liittyviä.

Haastatteluiden kautta aineiston keräämisessä on tässä tutkimuksessa todettu monia ongelmia. Hedelmällisempi lähtökohta tutkimuksen kirjallisen aineiston mahdollisesti vääristämisen kuvan

korjaamiseksi ja tarkentamiseksi voisikin olla asiantuntijaraadin kautta tapahtuva tarkennus. Tällöin mahdollisimman monenlaisissa taidekäsityölle merkittävissä asemissa olevat henkilöt voisivat omista näkökulmistaan tarkastella lopputulosta ja esittää siihen muutos- tai tarkennusehdotuksia, joiden pohjalta kokonaisuutta korjattaisiin.

Koska käytettyä aineistoa ei oltu alun perin laadittu tätä tutkimusta silmälläpitäen, aineiston monimuotoisuuden voi nähdä aiheuttavan reliabiliteettiongelmaa. Toisaalta tavallisen, ammatillisesti syntyneen aineiston käyttökelpoisuus oli tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena. Voiko tällaisesta yleistä ammatillista toimintaa kuvaavasta aineistosta tulkita arvottamisen taustatekijöitä? Tutkimuksen tulos osoittaa, että se oli mahdollista jopa paljon paremmin kuin esimerkiksi Liah Greenfeldin suoraan asiaa kysyvä haastattelumenetelmä teki. Kyse on tutkittavan ilmiön ominaislaadusta, joka ei ole konkreettisesti ilmaistavissa vaan tarvitsee hahmottuakseen monimuotoisen aineiston käsittelyä monenlaatuista näkökulmista käsin.

Eurooppalaisen aineiston esittely tutkimuksen alkuvaiheissa ilman sen taiteensosiologista mallin mukaista analyysiä vaikutti oikeutetulta, koska kansainvälisestä aineistosta löytyi suoria kommentteja arvottamisesta ja arvoimisesta, joiden kautta voitiin rakentaa toimivaa, ammattikäytännön ominaislaadun huomioon ottavaa lähtökohtaa suomalaiselle analyysille. Suomalaiselle analyysille lähtökohtamallien luominen ja niiden pohjalta analysointi oli tärkeää poimittaessa arvottamista käsitteleviä lausuntoja muiden teemojen keskeltä. Kansainvälinen aineisto toi myös analyttisen vertailumahdollisuuden suomalaiselle tilanteelle. Se, että suomalainen analyysi pohjautui kansainvälisen aineiston tapaan kirjoitetuille kommentteille, mahdollisti hyvän vertailtavuuden kansainvälisen aineiston kanssa sekä myös suomalaisessa analyysissä ympäröivien kenttien ammattilehdistön ja muun kirjallisen aineiston tuoman kuvan kanssa.

Hankitun aineiston kokonaismäärä oli varsin merkittävä. Siitä valikoitiin tutkimuksessa käytetty osa tutkijan subjektiivisen näkemyksen mukaan, vaikka tätä näkemystä oli korjaamassa objektiivisempaan suuntaan kansainvälinen tausta ja sosiologisten teorioiden tarkastelu sekä lähtökohtamallit. Virhemahdollisuus on tietenkin olemassa tutkijan subjektiivisesti vääristyneen, hänen taustansa mukaan värittyneen valikoimistavan muodossa. Koska tutkija itse on käsi- ja taideteollisuuskentän edustaja, on refleksiivisyys suhteessa tähän asemaan tietenkin äärettömän tärke-

ää.<sup>970</sup> Tutkimuksessa ei ole asetettu esimerkiksi sellaista ennakkohypoteesia, että käsi- ja taide-  
teollisuusalan tekijät pitäisi hyväksyä taidekäsityön tekijöiksi. Kotiteollisuuden ja käsi- ja  
taideteollisuuden sekä taidekäsityön kentän suhteiden välisissä tarkasteluissa saattaa olla enem-  
män painotusta kuin jos tutkijana olisi toiminut taideteollisuuskentän edustaja. Tutkijan aseman  
tuoman painotuksen ongelmaa tasapainottaa kuitenkin tutkijan saama taiteiden tutkimuksen  
koulutus ja siinä taideteollisuuteen perehtyminen. Tutkimuksen taustainstituutioon Jyväskylän  
yliopisto voidaan myös nähdä käsittelyssä oleviin kenttiin sitoutumattomana.

Subjektiivisuuden ongelmaa on tässä tutkimuksessa pyritty välttämään myös kompleksisuustie-  
teelliseen lähestymistapaan kuuluvien, moneen kertaan tapahtuvien toimintakierrosten avulla.  
Tarkastelu lähtee liikkeelle kansainvälisesti esitetyistä hyvän tuotteen ongelmista ja taidekäsi-  
työn ammatillisen arvottamisen kansainvälisen tilanteen tarkastelulla. Sitten se siirtyy teoret-  
tispainotteiseen tarkasteluun sosiologian avulla ja koko tämä alkukäsittely lähtökohtanaan palaa  
taas käytäntöön suomalaisen analyysin tarkastelussa. Lopussa suoritetaan koontia, joka pyrkii  
näkemään asiat yleisemmällä tasolla. Toimintakierrosten erityinen tehtävä tässä tutkimuksessa  
oli hävittää keinotekoisia rajaa teorian ja käytännön väliltä sekä vähentää tutkijan subjektiiv-  
isuuden vääristävää vaikutusta.

Tutkimuksen pätevyyttä voi tarkastella myös lähestymällä sitä käyttäen vertailuna muita saman  
tyyppisistä aiheista ja samankaltaisella lähestymistavalla tehtyjä tutkimuksia. Tässä tutkimuk-  
sessa oli käsiteltävänä taidekäsityön paradigmanmuodostusprosessi ja sen tulos bourdie-  
ulaisittain analysoituna. Merja Hurrin<sup>1</sup> väitöskirjan samankaltaiseen kulttuuriosaston paradig-  
manmäärittelyyn tätä tutkimusta verrattaessa on todettava, että kulttuuriosastojen tavoitteet ja  
merkitykset on voitu rinnastaa ja analysoida luokitteluina. Kulttuuriosastot ovat hallinnollisia ja  
organisatorisia kokonaisuuksia toisin kuin taidekäsityön yksilölliset valmistajat ja heidän maail-  
mankatsomuksensa. Näin tämän taidekäsityötutkimuksen kokonaisvaltainen lähestymistapa  
verrattuna kulttuuriosastojen käsittelyyn oli perusteltua. Hurrin käyttämä sukupolvikonflikti olisi  
tietenkin sopinut myös taideteollisuuden 1980-lukuun, mutta pelkästään sen tarkastelu olisi jät-  
tänyt huomioimatta monia toisenlaatuisia muutokseen vaikuttavia seikkoja.<sup>971</sup>

Sofia Danielsonin väitöskirja ruotsalaisesta Käsitteiden ystävien toiminnasta kotiteollisuuden järjestäytymisen ja kehityksen pohjana oli otsikoitu nimellä Hyvä maku ja yhteiskunnallinen hyöty. Se oli siis sekä tutkimusalueeltaan että teemaltaan hyvin lähellä tätä taidekäsitteetutkimusta. Danielson esitti myös käyttäneensä makutarkastelussaan Pierre Bourdieun ajatuksia erottautumisesta. Danielson tarkastelikin toiminnan taustalla vaikuttanutta ideologiaa. Makukasvatuksen, aitouden sekä luonnonarvojen tausta nousi esiin myös hänen tutkimuksestaan. Tämä kertoo taidekäsitteiden ja kotiteollisuuden yhteisestä aatteellisesta taustasta. Danielsonin tutkimus sisälsi laajan, tuotteita tarkastelevan osuuden, jolla ei kuitenkaan näyttänyt olevan suurta merkitystä hyvän maun kysymyksen pohdinnalle. Tutkimuksessa esitettiin ajatus siitä, että taiteellisesti koulutetuilla asiantuntijoilla oli sisäsyntyisesti hyvä maku. Danielson ei kuitenkaan tulkinnut ideologian ja hyvän maun vaikutusta arvottamiseen muutoin kuin pelkästään kulttuurisesti, lisäarvoa tuottavassa merkityksessä. Hyvää makua ei myöskään asetettu kriittisen analyysin kohteeksi.<sup>972</sup>

Liisa Häyrysen arkkitehtien luovuuskäsitteistä kartoittava tutkimus keskittyi kuvaamaan kentän sisäisiä arvostuksia. Kenttää ei asetettu suhteisiin muiden lähikenttien kanssa ja niin tutkimus ei sisältänyt selvitystä arvostusten syntymekanismista yleistä luovuuden käsitteen tarkastelua lukuunottamatta. Tutkimus perustui laajaan normiasettajien haastatteluun, jonka avulla kuvattiin hyvin yksityiskohtaisesti ja monipuolisesti erilaisia arkkitehtuurin ilmiöitä ja niiden erilaista luovuusarvoa arkkitehtuurin kentällä. Kvalitatiivisen otteen lisäksi pystyttiin hahmottamisen apuna käyttämään tilastollisia menetelmiä.<sup>973</sup> Häyrysen tutkimukseen verrattuna on todettava, että yksi selvä tämän tutkimuksen jatkomahtoisuus olisi tarkentaa taidekäsitteiden kentän sisäistä kuvaa eri materiaalien ja valmistustekniikoiden erityislaatua tai niiden välisiä hierarkioita kartoittamalla. Samoin voisi tarkentaa eri tahojen kuten Ornamon, Taideteollisuusyhdistyksen, valtion taideteollisuuslaitoksen tai erillisten taidemuseoiden käsitteitä arvottamisesta.

Tämän tutkimuksen lähtökohdan ja tulosten tueksi sopii myös muutamien suomalaisten tutkijoiden samankaltaisissa yhteyksissä käyttämä ympäristökompetenssin käsite.<sup>974</sup> Taideteollisen korkeakoulun julkaisussa *Arvot, Tiede, Taide* esitettiin hyvin samantapaisia institutionaalisia ja ympäristökompetenssiin liittyviä lähtökohtia ja tarpeita arvottamisen tutkimiseksi.<sup>975</sup> Taideteollisen tutkimuksen vähitellen laajetessa on aiheesta alettu tehdä myös kohdennettuja tutki-

muksia 1990-luvun alussa. Näissä tutkimuksissa on tarkasteltu esimerkiksi ammatillista merkityksenantoa.<sup>976</sup> Samoin on tehty tutkimuksia, joissa tarkastellaan tekijän roolin painottumisia moninaistuvassa taideteollisuuden kentässä.<sup>977</sup>

Ammattikunnan sisällä ideologiset myytit ja niiden purkamattomuus saattavat pahimmassa tapauksessa johtaa pahanlaatuiseen sisäänpäinkäpertymiseen. Hyvän tuotteen arvon syntyemekanismin purkaminen on oleellista, koska se antaa käyttökelpoista tietoa tuotesuunnitteluun ja markkinointiin. Tuotteen tai teoksen aineellisesta olomuodosta riippumattoman lisäarvon muodostuminen on taidekäsityön kaltaista ilmiötä tutkittaessa erityishuomion kohteena. Myyttien purkaminen voidaan tietenkin kokea pahana. Taiteilijat usein toteavat taiteiden tutkimuksen olevan rumaa ja pitävät tarpeettomana esittää sanaselityksiä asioista, jotka sisältävät tekemistä ja kokonaisvaltaista kokemista eivätkä ole sanallisesti selitettävissä. Tiettyjen ryhmien olemassaolon perusteluiksi on kuitenkin hyvä etsiä muitakin vastauksia kuin yksipuolisesti myyttiseen ideologiaan pohjautuvia. Taidekäsityöläiset esittivät itsekkin kysymyksen, miksi he olivat olemassa, ja kyseenalaistamisen voi katsoa kuuluvan taiteen perusluonteeseen. Henkisen kasvun mahdollisuus on kytketty myös taidekäsityön ideologiaan.

Hyväksytyt ja objektiivisesti oikeutetut herättää herkästi taiteen tekijöissä vastenmielisyyttä. Tällä tutkimuksella ei kuitenkaan tarkoiteta sitä, että ammatillisesti hyväksytyt taidekäsityöt olisivat taiteen merkityksessä huonoa, epäluovaa tai yksiviivaista. Päinvastoin taidemaailman huipulle nostettu työ voi olla hyvinkin luovaa ja juuri siten, että sopivalla tavalla on osattu rikkoa sääntöjä. Elitistisestä, korkeakulttuuriin pyrkivästä erottautumisprosessista voi kuitenkin syntyä myös sellaisia tekemistä, arvottamista ja kehittymistä rajoittavia sääntöjä, joiden purkaminen on hyvin vaikeaa, koska toimijat ovat omaksuneet ne sosiaalistuessaan ammattikenttään.

Sarkastisesti voisi todeta, että tämä tutkimus on ohjekirja sille, joka haluaa menestyä taidekäsityömaailmassa. Onneksi aika muuttuu, ja se mikä oli 80-luvulla arvostettavaa ei sellaisenaan ole sitä tulevaisuudessa. Taiteen kaltaisten ilmiöiden arvottaminen on niin monitahoinen asia, että se ei ole yksiselitteisesti ennakoitavissa. Tutkimus on tässä vaiheessa rajoittunut koskemaan 1980-lukua, koska silloin Suomessa ilmeni taidekäsityön merkityksen ja tekemisen nousukausi.

Taloudellisen laman vaikutukset ja mahdollisesti myös ekologisen liikkeen vaikutus olisivat 1990-luvun mielenkiintoisia lisäyksiä aiheeseen.

Hyvän tuotteen olemusta on ammatillisessa aineistossa pohdittu vain vähän, joka on ehkä tarkoituksenmukaistakin, koska hyvä tuote on varmasti yksittäisen tarvetilanteen tuottama kokonaisuus ja siten enemmän kuin osiensa summa. Tuoteteorioiden alue sisältää tutkimuksellisen näkökulman puuttuessa kentän ideologiaa, joka osalta sisältää hyvin subjektiivista ja perustelematonta ainesta. Perustelemattomuus ei kuitenkaan välttämättä merkitse ammattikäytännössä perustelujen puuttumista, vaan sitä, että taitotiedon yhdistymistä taiteeseen on mahdotonta ilmaista sanoin. Tässä mielessä olisi hyvä lähteä tarkastelemaan jatkossa sitä, mikä on ammatillisesti kehittävää arvottamista? Jos syvällisyyden ja eettisyyden ohjelmasta halutaan pitää kiinni, olisi syytä myös pohtia, mihin suuntaan ammatillista identiteettiä tulisi kehittää?

Ammatillisesti voi todeta, että tutkimuksen tuloksena oli itsestäänselvyyksien kokoelma. Mutta juuri nämä itsestäänselvydet on syytä tuoda esiin, koska niitä käytetään kriteereinä arvottamisessa ilman kriittistä tarkastelua. Arvottamisen selvittäminen paljasti eri ryhmien voitonhalua tai pyrkimyksiä sellaisissa yhteyksissä, missä esitettiin pyyteettömyyttä tai universaaliutta. Erityisesti julkilausumattomien instituution sääntöjen taakse saattoi kätkeytyä kontekstiin liittyvä ideologia ja siihen esimerkiksi ryhmän itseriittoisuutta ja makukäsityksiä. Tällaisiin piirteisiin on jo taideteollisen tuotesuunnittelun historian tutkimuksen osalta toivottu tutkimuspanosta, koska vain siten voidaan kehittää laajempaa ymmärtämystä esineiden tuottamisen ja vastaanottamisen maailmasta. Tässä tutkimuksessa voitiin valottaa sitä, millaiset ehdot ja pelisäännöt toimivat taidekäsityksen eliitissä ja näin myös ammatinharjoittamisen pohjana.

Tämä tutkimus antaa enemmän lähtökohtia ja kysymyksiä kuin vastauksia. Tutkimuksen yksi vastaus on kuitenkin se, että hyvän tuotteen käsite ei ole objektiivinen tai itsestäänselvä. Se kaipaa objektivoituakseen avoimesti muuhun ympäristöön ja sen arvostuksiin suhtautuvaa ammatillista keskustelua ja kentälle muodostuneen arvottamiseen ja arvioimiseen vaikuttavan maun analyysiä. Ammatillisessa arvottamisessa vaikuttavat kentän arvostuksiin liittyvät pyrkimykset, kentän rajaamisen välttämättömyys ja kentälle sosiaalistuneiden toimijoiden oman maailman arvottamistavan merkityksekkyyks.

Ennen kuin ristiriitoja pystytään purkamaan analyttisellä ja avoimella keskustelulla, lienee turha puhua mistään arvottamista ja arviointia ratkaisevasta teoriasta tai viitekehuksesta. Se teoria ei voi pohjautua tällaiseen ristiriitaviidakkoon tai se ei ainakaan silloin ole sellainen teoria, joka selkiyttäisi käsitteenmäärittelyä ja kehittäisi tekemistä. Se kuvaisi silloin tämän tutkimuksen tavoin ristiriitaisuuksia ja ongelmia. Koska ne perustuvat ihmisten sisäiseen näemykseen rakentuneisiin arvostuksiin, niiden selvittäminen ei kuitenkaan ole ratkaistavissa pelkästään tutkimuksella vaan erityisesti ammatillisella keskustelulla ja kehittämistyöllä.

"Maailman parantaminen kannattaa aloittaa omasta itsestä."

Wittgenstein

## KUVALUETTELO

- Kuva 1. Keraamikko Ritva Tulonen: Aurinkovene. Suomi muotoilee 5. Näyttelyluettelo. Helsinki: Suomen Taideteollisuusyhdistys. s. 12.
- Kuva 2. Keraamikko Kerttu Horila: Naamioitu Pierrot. Avotakka 2/86. Helsinki: Yhtyneet Kuvalehdet. s. 65.
- Kuva 3. Hopeaseppä, kuvanveistäjä Eila Minkkinen: Nimetön. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry 1989.
- Kuva 4. Keraamikko Kristiina Riska: Dryadit. Muoto-lehti 2/88. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo. s. 34.
- Kuva 5. Taidekäsityöläinen Juha Pekka Korhonen: Laposija. Muoto-lehti 3/86. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo. s. 23.
- Kuva 6. Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen: Teoksia Virta virtaa -näyttelystä Amos Andersonin taidemuseosta. Muoto-lehti 4/87. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo. s. 52.
- Kuva 7. Tekstiilitaiteilija Merja Winqvist: Tekstiiliobjekti Zib. Zeitgenössisches deutsches und finnisches Kunsthandwerk 4. Triennale 1987/88. Frankfurt am Main, Hannover, Helsinki: Museum für Kunsthandwerk, Kestner-Museum, Taideteollisuusmuseo 1987. s. 385.
- Kuva 8. Hopeaseppä Juhani Heikkilä: Siili tai Avaruuskonstruktio. Zeitgenössisches deutsches und finnisches Kunsthandwerk 4. Triennale 1987/88. Frankfurt am Main, Hannover, Helsinki: Museum für Kunsthandwerk, Kestner-Museum, Taideteollisuusmuseo 1987. s. 422
- Kuva 9. Sisustusarkkitehti Markku Kosonen: Pajukori. Muoto-lehti 2/89. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo. s. 53.
- Kuva 10. Sisustusarkkitehti Markku Kosonen: CD-levylaatikko. Muoto-lehti 3/90. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo. s. 14.
- Kuva 11. Taidekäsityöläinen Bertel Gardberg: Sokeriotin. Zeitgenössisches deutsches und finnisches Kunsthandwerk 4. Triennale 1987/88. Frankfurt am Main, Hannover, Helsinki: Museum für Kunsthandwerk, Kestner-Museum, Taideteollisuusmuseo 1987. s. 420.
- Kuva 12. Keraamikko Åsa Hellman: Keraamisia astioita. Esineitä ympärillämme. Helsinki: Otava 1981. s. 89.
- Kuva 13. Tekstiilitaiteilija Sirkka Könönen: Neuleveistos. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry 1989.
- Kuva 14. Lasिताiteilija Oiva Toikka: Astia. Oy Wärtsilä Ab, Nuutajärvi. Zeitgenössisches deutsches und finnisches Kunsthandwerk 4. Triennale 1987/88. Frankfurt am Main, Hannover, Helsinki: Museum für Kunsthandwerk, Kestner-Museum, Taideteollisuusmuseo 1987. s. 400.

## KUVIOT

- Kuvio 1. Taidekäsityön vaikutusvallan keskeinen alue.
- Kuvio 2. Taidekäsityön sisällöllinen reviiri ja sitä ympäröivät kentät.



## VIITELUETTELO

FFF= Form Function Finland-lehti

M= Muoto-lehti

1. Brolin 1985, 39-73.
2. Ziemelis 1984, 15.
3. Brolin 1985, 58, 80, 108.
4. Brolin 1985, 113-115.
5. Brolin 1985, 157.
6. Brolin 1985, 118-121.
7. Bayley 1991, 71; Brolin 1985, 121.
8. Jones 1991, ix.
9. Bayley 1991, xii-xv.
10. Jones 1991, 12-32.
11. Jones 1991, 155.
12. Bayley 1991, 3-22.
13. Jones 1991, 132-138.
14. Jones 1991, 197; Selle 1989, 55-65.
15. Jones 1991, 197.
16. Jones 1991, 141-145.
17. Jones 1991, 149.
18. Jones 1991, 206.
19. Lisäksi turhuuden näyttäminen usein käsittää puhtaasti symbolisten elementtien lisäämisen tuotteen funktioon tai vähän käyttöön tulevan lisäfunktion lisäämistä. Vain taide on tarpeellista. Taide siis on turhuuden ruumiillistuma ja siten äärimmillään taste is waste ja saavuttaa parhaimman mahdollisen arvostuksen. Näin parasta mahdollista statusta on se, että saa asiakkaalta vapaat kädet toteuttaa turhuutta ja näin persoonallista autonomiaa. Jones 1991, 145-149.
20. Jones 1991, 187-196.
21. Bayley 1991, 71, 83.
22. Jones 1991, 162.
23. Bayley 1991, 213-218.
24. Bayley 1991, xvii.
25. Burkhardt 1988, 145.
26. Jones 1991, 113.
27. Burkhardt 1988, 147-148.
28. Jones 1991, 272-275; USA:ssa 1970-luvun lopussa tehdyissä tuotteiden merkitystä koskevista ympäristöpsykologisissa tutkimuksissa konkreettinen käyttöfunktio jäi useimmiten taustalle ihmisten kokemuksissa ja symbolinen suhde muistoihin ja kytkentöihin nousi etusijalle. Csikszentmihalyi - Rochberg-Halton 1981.
29. Robertson 1961, 29.
30. Burkhardt 1988, 149-150.
31. Fuller 1988, 117-132.
32. Doná 1988 152-156.
33. Morgantini 1989, 46-47.

34. Doná 1988, 156-157.
35. Dormer 1990, 104-109.
36. Kangas 1990, 28.
37. Dormer 1988, 135-139.
38. Dormer 1990, 166-167.
39. Dormer 1990, 30-32.
40. Dormer 1990, 167-169.
41. Dormer 1990, 169.
42. Dormer 1988, 128-133, 139.
43. Dormer 1990, 150-154.
44. Dormer 1990, 155-157, 166.
45. Walker 1989, 132-133, 165-170.
46. Brolin 1985, 123-127, 204.
47. Tietäen esimerkiksi Pierre Bourdieun tutkimuksista täytyisi tarkastella uudella tavoin es-teettisiä eroja jokapäiväisessä kulttuurissa. Hyvä maku on olemassa vain perustuen sosiaa-lisiin lähtökohtiin. Ne teoreettiset rakennelmat, jotka perustuvat elitiin erottautumiseen, kuten tavaraestetiikan kritiikki tai enemmän tai vähemmän suhteelliset sosiodesignin olettamukset, täytyisi asettaa kokeellisen tieteen testattaviksi. Selle 1989, 55-65.
48. Dilnot 1989, 231-235.
49. Burgin 1989, 105.
50. Dilnot 1989, 236-246.
51. Buckley 1989, 259.
52. Walker 1989, 174.
53. Height 1991, vii.
54. Dilnot 1989, 223, 228.
55. Douglas 1988, 13; Kangas 1990, 28.
56. Frayling 1989, 17.
57. Keisch 1987, 248.
58. Dormer 1988, 135.
59. Tällaista kirjoittelua tyypillisimmillään edustavat esimerkiksi Robertsonin UNESCO:lle vuonna 1961 tekemä Craft and Contemporary Culture sekä Needlemanin alunperin vuonna 1979 julkaistu The Work of Craft, An inquiry into the nature of crafts and craftsmanship.
60. Needleman, Carla 1993 x-xvi.
61. Ziemelis 1984, 67.
62. Douglas 1988, 13.
63. Dormer 1990, 147-148.
64. Dormer 1988, 140-141; Douglas 1988, 13; Ziemelis 1984, 8.
65. Tony Fordin tiedonanto 16.9.1993.
66. Douglas 1988, 14.
67. Johnson 1990, 15.
68. Douglas 1988, 14.
69. Douglas 1988, 14.
70. Kangas 1990, 30.
71. Addams Allen 1988, 20,64.
72. Kangas 1990, 29; Mays 1986, 38.
73. Mays 1986, 38-39.

74. Kangas 1990, 30.
75. Mays 1986, 38-39.
76. Mays 1986, 39; Koplos 1986, 35.
77. Comment. American Craft April/May 1986, 26-27, 96
78. Ibid.
79. Kangas 1990, 28; Comment. American Craft April/May 1986, 26-27, 96.
80. Dormer 1988, 144.
81. Kunsthandwerk in Hamburg 1990, esipuhe.
82. Needleman, Carla 1993, xiv, 103.
83. Robertson 1961, 13, 28.
84. Mays 1986, 39; Robertson 1961, 31.
85. Robertson 1961, 15, 29.
86. Addams Allen, 1988, 20.
87. Addams Allen, 1988, 64.
88. Ziemelis 1984, 7.
89. Ziemelis 1984, 1, 16-26.
90. Ziemelis 1984, 20.
91. Ziemelis 1984, 16-26, 87-98.
92. Walker 1989, 38.
93. Benedict Austenin tiedonanto 13.9. 1993.
94. Ibid.
95. Widman 1983, 27.
96. Tony Fordin tiedonanto 16.9.1993.
97. Kunsthandwerk in Hamburg 1990, esipuhe.
98. Dilnot 1989, 223.
99. Margolin 1989.
100. Dormer 1983, 31.
101. Kangas 1990, 30.
102. Kangas 1990, 30.
103. Dormer 1990, 157-158.
104. Jones 1991, 100-103.
105. Dormer 1990, 143-147.
106. Dormer 1990, 157-158.
107. Robertson 1961, 23-27.
108. Keisch 1987, 247.
109. Dormer 1983, 35.
110. Dormer 1988, 140.
111. Dormer 143-147.
112. Dormer 35-41.
113. Ziemelis 1984, 19.
114. Koplos 1986, 35.
115. Keisch 1987, 247.
116. Ibid.
117. Koplos 1986, 34.
118. Keisch 1987, 249.
119. Keisch 1987, 248-249.

120. Keisch 1987, 247.
121. Koplos 1986, 34; Keisch 1987, 249.
122. Tony Fordin tiedonanto 16.9.1993.
123. Ziemelis 1984, 9.
124. Becker 1982 ja Bourdieu 1984, 1987.
125. Useat taideteollisuuden parissa toimivat kirjoittajat ovat viitanneet 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa tämän tapaisiin sosiologisiin lähtökohtiin kriittisen taideteollisuustarkastelun mahdollisena apuna: Bayley 1991, Bucley 1989, Dilnot 1989, Dormer 1990, Jones 1991, Walker 1989, Selle 1989.
126. Esimerkiksi Sepänmaa 1991; Sevänen 1991; Haapala 1991; Tämä johtuu tutkimuksen painotuksesta: liiallinen muissa tutkimuksissa esitelty sosiologinen tausta olisi vienyt painotusta harhaan tutkimuksen vähemmän tutkitusta pääteemasta, taidekäsityöstä ja sen hyvästä tuotteesta.
127. Danielson 1991; Greenfeld 1989; Hurri 1993; Häyrynen 1992. JOPSYK; Malkavaara 1989; Näiden ammatillista arvottamista, arviointia ja makua tarkastelevien tutkimusten lisäksi on tutustuttu taiteilijan ja erityisesti valokuvataiteilijan asemaan käsitteleviin tutkimuksiin. Valokuvataiteen pyrkimys arvostuksessa kuvataiteen rinnalle on hyvin verannollinen taidekäsityön vastaavaan pyrkimykseen.
128. Sepänmaa 1991, 142-145; Becker 1982, x-xi.
129. Becker 1982, xi.
130. Becker 1982, 35-36.
131. Bourdieu 1984, 53.
132. Bourdieu 1987, 105.
133. Bourdieu 1992, 117.
134. Sepänmaa 1991, 146.
135. Becker 1982, 39; Sevänen 1991, 162; Institutionaalinen teoria on monimielinen, eikä voi tuottaa sitä kaikki tai ei mitään arviointia, jonka esteetikot haluaisivat tehdä taideteoksena olemisesta. Konsensuksen aste vaihtelee. Becker 1982, 152.
136. Becker 1982, 39.
137. Becker 1982, 352-356.
138. Becker 1982, 204.
139. Sevänen 1991, 165.
140. Sepänmaa 1991, 149; Konventiot tekevät yhteisen toiminnan taidemaailmassa yksinkertaisemmaksi, mutta eivät tee mahdottomaksi vaan pelkästään vaikeammaksi epäkonventionaalisten töiden tuottamista. Becker 1982, 35.
141. Becker 1982, 139-143.
142. Becker 1982, 300-302.
143. Jones 1991, 221-229.
144. Becker 1982, 55, 112.
145. Becker 1982, 134-135.
146. Bourdieu 1992, 94-114; Bourdieu 1987, 106; J. P. Roos toteaa Pierre Bourdieun sosiologian kysymyksiä esittelevän artikkelikokoelman esipuhessaan Pelin säännöt, että suomalaisen arkkitehtuurin kenttä, joka on hyväksynyt vain äärimmäisen rajallisen pelisääntöjen määrittelyn olisi bourdieulaisittain analysoituna kiitollinen kohde. Roos 1987, 18; Koulukuntaisuus pohjaa asiantuntijoiden ideologioihin ja täten Roos esittää tässä samaa tutkimusteemaa kuin tämän tutkimuksen taidekäsityön asiantuntijoiden käsitysten analyysi on.

147. Bourdieu 1987, 107.
148. Bourdieu 1984, 57-58; Bourdieu kuvaa oman Distinction tutkimuksensa tulosten pohjalta tilannetta Ranskassa 1970-luvun lopussa. Traditionaalisten käsityöläisten väheneminen tapahtui luksus- ja taidekäsityön esiintulossa. Se vaati seuraajiltaan taloudellisia varoja, mutta myös kulttuurista pääomaa. Oli syntynyt ryhmä käsityöläisiä ja kauppamiehiä, jotka erikoistuivat kulttuuriseen tai taiteelliseen luksukseen: sisustussuunnittelijat, muotoilijat ja keraamikot. Tarkoituksena oli saavuttaa paras tuotto kulttuurisesta pääomasta, jossa tekninen kompetenssi oli vähemmän tärkeää kuin tuttuus hallitsevan luokan kulttuurin kanssa ja mestaruus maun erottelun merkeissä. Uudentyyppinen kulttuuri-intensiivinen käsityöläisyys ja kaupanteko mahdollisti tuottoa saatavaksi kulttuurisesta perinnöstä. Bourdieu 1984 141.
149. Bourdieu 1984, 254.
150. Bourdieu 1984, 359-362.
151. Bourdieu 1984, 176.
152. Becker 1982, 278-279, 283.
153. Bourdieu 1984, 88.
154. Becker 1982, 16.
155. Becker 1982, 272.
156. Bourdieu 1984, 253, 481.
157. Becker 1982, 276-277.
158. Becker käyttää käsitettä "minor art" world. Becker 1982, 278.
159. Becker 1982, 178, 288.
160. Becker toteaa myös, että jos tutkimme kaikkia ihmisiä, jotka toimivat saman ilmaisutapa-alueella, löydämme sellaisia, jotka ovat täysin ammattimaisesti taidemaailman sisällä ja niitä, jotka ovat marginaalisessa asemassa tai eivät toimi lainkaan taidemaailmassa ja saattavat tehdä teoksia, jotka näyttävät taiteelta mutta toimivat esimerkiksi käsityön kontekstissa. Becker 1982, 227.
161. Becker 1982, 359.
162. Bourdieu 1984, 29.
163. Becker 1982, 151-153; Sepänmaa 1991, 152.
164. Becker 1982, 37.
165. Bourdieu 1984, 2, 482.
166. Bourdieu 1984, 161; Kentän toimijat ovat ihmisiä, joiden etujen mukaista on tukea sitä mitä kentällä tuotetaan ja samalla säilyttää itsensä. Osoitus kentän toimimisesta on myös kentän historian heijastuminen teoksiin. Kentän vaikutusta on kun jotain teosta ei voi ymmärtää ja arvostaa tuntematta teoksen tuotannon kentän historiaa. Tästä syystä esimerkiksi historioitsijat, semiootikot, tulkitsijat antavat itselleen oikeuden olemassaoloon ja nautinnon, jotka kykenevät tekemään teoksen ymmärrettäväksi ja antamaan sille arvon. Bourdieu 1987, 108.
167. Bourdieu 1984, 161-162.
168. Bourdieu 1984, 2-4, 50.
169. Asiantuntijan kompetenssi on käytännön mestaruutta, jota ei voi siirtää pelkästään ohjeella tai reseptillä. Se vaatii pitkää kontaktia mestarin ja oppipojan välillä traditionaalisen koulutuksessa, jatkuvaa kontaktia kulttuuristen ihmisten ja töiden kanssa. Bourdieu 1984 66-68.

170. Becker 1982, 151; Valinnat ovat aina velkaa osan arvostaa valitsijan arvolle. Tapa ja toiminta valitsemisessa tuo tämän arvon. Bourdieu 1984, 91.
171. Bourdieu 1987, 125-126, 176.
172. Haapala 1991, 72.
173. Bourdieu 1987, 184.
174. Haapala 1991, 73.
175. Bourdieu 1987, 142-143.
176. Bourdieu 1984, 11; Kulttuurituote on konstitutionalisoitunut maku, joka on nousnut epämääräisestä puoliolomassaolosta valmiiksi tuotteeksi objektivoinnin prosessin kautta, joka nyky maailmassa on melkein aina ammattilaisen tekemää. Siihen kuuluu oikeutetun hyväksynnän hakeminen, vahvistaminen erityisesti kun rakenteellisen samankaltaisuuden logiikka liittyy sen arvostettuun ryhmään. Maut, jotka todella toteutetaan riippuvat systeemin tilasta jossa tuotteita tarjotaan. Kun yksilö valitsee oman makunsa mukaisesti se on niiden tuotteiden määrittelemistä, jotka sopivat omaan asemaan. Bourdieu 1984, 231-232.
177. Haug 1983, 62.
178. Bourdieu 1984, 471-476.
179. Malkavaara 1989, 51.
180. Vertaa esimerkiksi Haug 1983, 87.
181. Haug 1983, 100-101; Myös Bourdieu käsittelee ideologioiden vaikutusta samasta näkökulmasta. Bourdieu 1984, 471-476.
182. Haug 1983, 70.
183. Heiskanen - Oittinen 1987, 7; Positivismin on ominaista "puolitettu järki", ilmiötason pintaan kiinnittyvä "positivistinen" rationaalisuus, elämänfilosofialle taas irrationalistinen subjektivismi. Jälkimmäisen alueella ikään kuin koetetaan lunastaa kaikki ne "elämään", persoonallisuuskehitykseen ja maailmankatsomuksen tarpeeseen liittyvät vaatimukset, joita apologettisiin tehtäviinsä sidottu pinnallinen rationaalisuus ei pysty täyttämään. Heiskanen - Oittinen 1987, 16.
184. Virkki 1994, 26-29.
185. Liisa Häyrynen on tutkinut luovuuskäsitteen avulla arvottamista arkkitehtuurin kentällä. Tutkimushanketta voisi pitää verrannollisena tähän tutkimukseen siinä mielessä, että ideologia ja sen tuoma maku asettaa luovuudelle sallitut rajat ja määrittää myös sitä millainen tuottaminen tai myös rajojen koettelu on luovaa ja siis samalla taidemaailman kaltaisessa kentässä arvostettavinta. Häyrynen 1992. JOPSYK.
186. Koskiaho 1990, 39, 43-45.
187. Koskiaho 1990, 54, 71-73; Bourdieu 1992, 228-231.
188. Koskiaho 1990, 97-99.
189. Koskiaho 1990, 115-116.
190. Bourdieu 1992, 227-228.
191. Wacquant 1992, 6.
192. Bourdieu 1992, 232-233.
193. Ideologia sanan ongelman hän liittyy erityisesti marxilaisen tutkimustradition perimään, jossa ideologian oletetaan itsestäänselvästi paljastavan salatut vallan tausta-ajatukset, vaikka se ei sitä automaattisesti teekkään. Ammattiryhmät taas ovat hänestä historiansa kautta muotoutuneita kenttiä, jotka eivät samoin ole itsestäänselviä ja siten suoraan käytettävissä tutkimuksen välineinä. Bourdieu 1992, 241-242, 250.
194. Wacquant 1992, 3-11.

195. Bourdieu 1992, 104-109.
196. Koskiaho 1990, 101-104.
197. Bourdieu 1992, 228.
198. Bourdieu 1992, 142, 145-147.
199. Eneroth 1986. Hur mäter man vackert? -teoksessa on esitelty luokittelevampaa tutk mustapaa tällaisen tutkimustehtävän ratkaisemisessa. Se olisi ollut toinen mahdolline käsittelytapa tässäkin tutkimuksessa.
200. Bourdieu kritisoi kielellistä tulkintaa, jota tehdään ilman kokonaisuuden ja sen tuoma kontekstin hahmottamista. Bourdieu 1992, 141-149; Merja Hurri on päätenyt samaa tulokseen kulttuuriosaston paradigmoja käsittelevässä tutkimuksessaan. Avautuaksee sisällöllisessä analyysissä kirjoitukset tarvitsivat kontekstin. Hurri 1993, 18.
201. Esimerkiksi taidekäsityö -nimikkeen käyttö oli oleellisesti tähän tutkimukseen liittävä asi: jopa taidetekstiilin kohdalla, joka eropyrkimyksistään huolimatta nimitettiin myös taid käsityön alaisuuteen. Myös alkukahmotuksessa esiin nousseet merkittävät toimijat rajasiv: omalla tekemisellään sitä, miten taidekäsityö tässä tutkimuksessa käsitettiin.
202. Ammattitovereiden vertaisarviointia tai muiden kentän sisäisten henkilöiden arvioint käyttävät erityisesti taideteollisuusalan ammattilehdet. Kriitikot eivät enää yleensä yleisis: päivälehdissä ole tekijäprofessionaaleja, kuten esimerkiksi Merja Hurri on tutkimuksessa todennut. Hurri 1993, 52-53. Tästä syystä ammattilehtien aineisto on keskeinen ja päivi lehtiä ei ole siinä määrin otettu huomioon muutoin kuin kontekstuaalisena aineistona.
203. Koska Muoto- ja Form Function Finland -lehtiä käytettiin niin runsaasti, niin niiden osall ei lähdeluetteloon ole erikseen kirjattu erillisiä artikkeleita. Käytetyt kirjoitukset c merkitty viitteisiin lehden sivunumeron perusteella.
204. Muoto 1/80, 3.
205. FFF 1/81, 47.
206. Vertaa esimerkiksi Hurri 1993, 19-20. Hurrin haastateltavat muistivat tarkistettavis: olevia asioita väärin. Mutta sisällöllisesti Hurrin tutkimuksessa uskottiin esimerkiksi arvo tuskysymyksissä haastattelujen antavan hyvän mahdollisuuden tutkia niitä.
207. Sepänmaan 1991, 153-154.
208. Ahola 1980, 13; FFF 1/81, 17; Periäinen 1981, 78; Muoto 1/83, 24; Häti-Korkeila Kähönen 1985, 8; Periäinen 1986, 73; Arsis 3/87, 25-27; Käsityön ulottuvuuksia 1990, ' 209. M 4/89, 36; Arsis 4/89, 41-43.
210. Ahola 1980, 13; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 8; Käsityön ulottuvuuksia 1990, 7.
211. Ahola 1980, 13; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 8.
212. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 8; Käsityön ulottuvuuksia 1990, 7.
213. Esimerkiksi Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 1.
214. Anttila 1983, Heikkilä 1987, Anttila 1992.
215. Anttila 1983, 6,37; Anttila 1992, 10.
216. Anttila 1983, 37.
217. Anttila 1992, 31.
218. Heikkilä 1987, 11.
219. Heikkilä ei esimerkiksi rajaa pois sitä mahdollisuutta, että peruskoulussa voitaisiin teh taidekäsityötä tai kokeilevaa käsityötä. Heikkilä 1987, 61-70.
220. Heikkilä 1987, 58.
221. Peltovuori, 49-50.
222. Anttila 1983; M 3/83, 14-15; Heikkilä 1987.

223. Heikkilä 1987, 55-68.
224. Ainamo 1990.
225. Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 1-2.
226. Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 80.
227. Veräjänkorva 1987, 106-110. KÄOL.
228. Poutanen 1994, 12-22.
229. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 75; Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 4, 41; Ainamo 1990, 8.
230. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4.
231. FFF 1-2/80, 14-17; Kamunen 1981, 6; M 1/82 17-19; M 1/83, 33, 36, 49.
232. Kamunen 1981, 6.
233. M 1/83, 49; FFF 1-2/80, 14-17.
234. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 5; Halsti 1981, 15; Katso myös Liite 1.
235. Halsti 1981, 15.
236. FFF 1-2/80, 14-17; M 1/83, 49.
237. Käsin tehty - Hand made 1981, 4-5.
238. Ornamon jäsentiedotteet 1979-1983.
239. M 1/83, 49.
240. Ibid.
241. Taidekäsityöläisten yhdistyksen perustavan kokouksen pöytäkirja 4.2. 1983. Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n arkistokansiot. ORNAMO.
242. Ornamon vuosikertomus 1983.
243. Ornamon toimintakertomus 1990.
244. Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n jäsenluettelo 1986.
245. Ibid.
246. Ibid.
247. Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n jäsenluettelo 1992.
248. Suomalainen Design From Finland 1992.
249. FFF 1-2/80, 14-17.
250. M 1/80, 20.
251. M 3/81, 53.
252. FFF 3/82, 49.
253. FFF 2/84, 66.
254. M 1/82, 17-19, 26.
255. Lääperi 1989.
256. Lääperi 1989, 28, 34.
257. Lääperi 1989, 2-5; Tässä selvityksessä todettiin käsityöammateissa toimivien lukumäärän vähentyneen vuosina 1980-1985. Käsityöalan uutta tuleamista ennakoiti kuitenkin soittimientekijöiden, kulta- ja hopeaseppien, koristelijoiden ja muotoilijoiden lukumäärän kasvu. Lääperi 1989, 8; Yrityksistä noin puolet olikin perustettu 1980-luvulla. Lääperi 1989, 32.
258. Lääperi 1989, 30-31, 45.
259. Lääperi 1989, 36, 51.
260. Lääperi 1989, 30-33, 41-42.
261. Lääperi 1989, 45, 60.
262. Ainamo 1990, 2-8.
263. Ainamo 1990, 61.



264. Ainamo 1991, 5-6, 17, 20, 84.  
 265. Ainamo 1990, 11, 59.  
 266. Ainamo 1990, 38, 41.  
 267. Ainamo 1990, 15-17.  
 268. Ainamo 1990, 17, 27.  
 269. Ainamo 1990, 17-20, 29.  
 270. Ainamo 1990, 24-25.  
 271. Ainamo 1990, 29, 32.  
 272. Ainamo 1990, 34.  
 273. Lääperi 1989, 10.  
 274. Ainamo 1990, 13.  
 275. FFF 1-2/80, 14-17.  
 276. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4.  
 277. M 2/84, 43.  
 278. FFF 2/84, 66; M 2/90, 34; Ainamo 1989, 89.  
 279. Ainamo 1990, 89.  
 280. M 1/88, 40; Hahtonen 1992, 12; Periäinen 1981, 76; Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14, 38; Yrityksen muotoilutieto 1990, 91; Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42; KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7; Kulvik 1981, 14.  
 281. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7; Kosonen 1979, 37; Kulvik 1981, 14; Häti-Korkeila - Kähönen 1984, 14, 38; Hahtonen 1992, 12; Yrityksen muotoilutieto 1990, 91  
 282. Kulvik 1981, 14.  
 283. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12.  
 284. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Kosonen 1979, 37.  
 285. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42; KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14, 38.  
 286. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 38.  
 287. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12.  
 288. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7; Periäinen 1981, 76; Hahtonen 1992, 12.  
 289. Periäinen 1981, 77.  
 290. Relander 1989.  
 291. Periäinen 1981, 77.  
 292. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14.  
 293. Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14.  
 294. Hahtonen 1992, 12.  
 295. Esimerkiksi Franck 1989, 31.  
 296. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42.  
 297. Väkevä 1993, 160.  
 298. Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 38.  
 299. M 1/88, 40.  
 300. Periäinen 1981, 77-78; M 1/88, 40.  
 301. Hahtonen 1992, 12; Periäinen 1986, 62; Kosonen 1979, 37.  
 302. M 4/89, 18.  
 303. Hahtonen 1992, 12.

304. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7, 9.
305. Väkevä 1993, 162.
306. Kulvik 1981, 14.
307. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12; Kosonen 1979, 37; Kamunen 1981, 7; Häti- Korkeila - Kähönen 1985, 38.
308. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42; Periäinen 1981, 77; Häti- Korkeila - Kähönen 1985, 38.
309. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7.
310. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42; Häti- Korkeila - Kähönen 1985, 38; Kalin 1986; M 4/89, 18.
311. Kamunen 1981, 7.
312. Yrityksen muotoilutieto 1990, 91; Väkevä 1993, 162.
313. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14; M 4/89, 18; Hahtonen 1992, 12; Väkevä 1993, 162.
314. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Väkevä 1993, 162.
315. M 1/88, 40.
316. Franck 1989, 31.
317. Kalin 1986 (A).
318. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42.
319. Arsis 4/85, 17-19, 31-33.
320. M 1/83, 24, 26.
321. Kalin 1986 (A).
322. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; M 1/83, 26.
323. Väkevä 1993, 160.
324. Esimerkiksi M 1/83, 26.
325. M 1/83, 33; Kaj Kalin totesi TAIKO:n vuoden 1986 näyttelyn yhteydessä, että 1980-luvun käsityöläisideologioiden toiseen aaltoon sisältyi entistä tietoisempi, kylmän ja byrokraattisen 70-luvun rusikoima ja aikuistama maailmankatsomus. Kalin 1986 (A).
326. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 25; M 2/84, 40; Arsis 1/89, 51.
327. FFF 3/89, 8.
328. M 1/83, 14, 24.
329. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16.
330. FFF 3/89, 8.
331. M 2/85, 55.
332. Kamunen 1981, 7; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 25; M 1/83, 17, 24; Kalin 1986; Relander 1989.
333. Franck 1989, 35-37.
334. Kalin 1986 (A).
335. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4, 16; Tainio 1981, 26; M 1/83, 18; Arsis 1/89, 51; Franck 1989, 33.
336. Kulvik 1981, 14; M 1/83, 33.
337. FFF 1/89, 47.
338. M 3/87, 55.
339. Franck 1989, 33, 37.
340. M 1/83, 24.
341. Suhonen 1981, 9; Kamunen 1981, 6; FFF 3/83, 27.

342. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12; Kamunen 1981, 6; Suhonen 1981, 9; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 26; FFF 1/83, 34; Franck 1989, 28, 30; Mäntymäki 1989; Kosunen 1989.
343. FFF 3/87, 74.
344. Suhonen 1981, 9.
345. Franck 1989, 26.
346. Enbom 1990, 64.
347. Tainio 1981, 25.
348. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12; Kamunen 1981, 6; Suhonen 1981, 9; Priha 1981 (A), 15; FFF 3/82, 40; Kalin 1986; Franck 1989, 23, 33.
349. Kamunen 1981, 6; Tamminen 1981, 20; Mäntymäki 1989.
350. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16; Tamminen 1981, 20; Kalin 1986 (A).
351. Kamunen 1981, 7.
352. Kamunen 1981, 7; Tamminen 1981, 20; Franck 1989, 23.
353. FFF 2/83, 51.
354. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16; Suhonen 1981, 9; Tamminen 1981, 20; Priha 1981 (B), 10; M 2/82, 27; FFF 1/83, 5, 39; M 2/89, 54; Franck 1989, 30; FFF 3/90, 9; FFF 4/90, 33; Enbom 1990, 69-70.
355. Kalin 1986 (A); Kamunen 1981, 6; Kaj Franck kuvasi käsityöläisten vastakulttuurista asemaa kysymällä: "Jossakin on vielä primitiivisiä tai aattellisia yhteiskuntia tai eristäytyneitä enklaveja - hipit, lahkolaiset, kasvissyöjät, vihreät. Olemmeko me käsityöntekijät ehkä niitä?" Franck 1989, 33.
356. M 1/83, 33; Tekstiilitaiteilija Maija Lavonen näki asian samoin: "Taiteilija, taidekäsityöläinen on tärkeä henkilö, sillä hän tekee vaihtoehtoja yhteiskunnan kehitykselle". M 1/83, 17.
357. FFF 3/83, 43.
358. Relander 1989.
359. Franck 1989, 35; Kalin 1986 (A).
360. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12, 15; Kamunen 1981, 6; Suhonen 1981, 9; Priha 1981 (A), 10; Franck 1989, 30; Relander 1989; FFF 3/90, 9.
361. M 1/83, 18.
362. Tamminen 1981, 20; Franck 1989, 30.
363. Franck 1989, 23; M 1/83, 26; Kosonen 1979, 37; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 26; Relander 1989; M 2/84, 40; M 1/83, 17; Kulvik 1981, 16.
364. M 1/84, 46.
365. Priha 1981 (B), 10.
366. M 1/83, 17; M 4/89, 33; Esimerkiksi vapaan korutaiteen kehittymistä nähtiin hidastavan korun sitoutuminen ekonomiaan. M 1/88, 40 ja FFF 2/89, 3; Kaupallisuuden vastaisesta ajattelusta edusti tyypillisesti Bertel Gardbergin näkemys: "Kivien esteettinen arvo ei ole koskaan ollut riippuvainen niiden kaupallisesta arvosta, vaan niiden sisältämistä mahdollisuuksista." Enbom 1990, 65; Samoin voitiin kirjoittaa, että ilmaisun kannalta materiaaleilla ei ollut taloudellisia arvoja, vaan niiden sisältämiä tunnetiloja. M 2/84, 40.
367. M 2/87, 56.
368. M 2/84, 41.
369. Kamunen 1981, 6; Priha 1981 (A), 15.
370. Wirkkala 1981, 23.

371. M 2/84, 37.
372. Enbom 1990, 69; Kosonen 1979, 37.
373. Suhonen 1981, 9; M 4/89, 18.
374. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16; Kamunen 1981, 6; M 2/81, 30; FFF 2/83, 51; FFF 1/83, 34; M 2/87, 54; Relander 1989; Clan- koruryhmän ajatukset kuvasivat tätä aatteellista piirrettä seuraavasti: "Pyrimme kuitenkin tekemään tuotteita, jotka antavat ihmiselle kehitysmahdollisuuden. Muotoilijan pitäisi parantaa ympäristön laatua, luoda ihmisille lisää tilaa ajatella, kasvaa nauttia ja kehittyä." M 1/87, 36.
375. M 2/84, 40.
376. M 1/80, 22; M 1/83, 17; M 4/89, 18.
377. M 1/83, 33.
378. Kamunen 1981, 6; Kalin 1986 (A); Mäntymaa 1989.
379. M 1/83, 33.
380. M 1/83, 18.
381. "Valmistan koruni ihmisille." M 4/89, 33; "Toivoisin korujen käyttäjän saavan tuntea, että koru on valmistettu juuri hänelle ja että se viestittää hänen persoonansa." M 2/88, 52; "Ne jättävät tilaa käyttäjälle. Voit muuttaa niitä ja sovittaa niitä oman persoonallisuutesi mukaan." FFF 2/89, 3.
382. M 1/82, 17; M 2/84, 46.
383. M 4/89, 33.
384. M 2/84, 34.
385. FFF 3/87, 63.
386. M 2/84, 34.
387. M 1/84, 46.
388. FFF 1/83, 34.
389. Kalin 1986 (A).
390. M 4/89, 18.
391. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Kamunen 1981, 6; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 25; Kalin 1986; Enbom 1990, 64, 68
392. Priha 1981 (A), 14.
393. M 2/84, 40.
394. Kamunen 1981, 6; Kosonen 1981, 13; Wirkkala 1981, 23; M 2/81, 25; FFF 3/83, 27; M 2/88, 49; Relander 1989; Mäkinen 1989; M 4/89, 18.
395. M 2/84, 37; M 2/84, 42.
396. Enbom 1990, 65.
397. Kalin 1986 (A).
398. Suhonen 1981, 9; FFF 1/83, 39; M 1/83, 17, 22, 26; Franck 1989, 23.
399. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12; M 2/81, 25; Kamunen 1981, 6; Priha 1981 (A), 15; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 26; FFF 3/83, 26-27; M 1/83, 17; M 2/84, 40; Franck 1989, 23; Hakonen 1989; M 2/89, 50-51; Enbom 1990, 64.
400. Enbom 1990, 66.
401. FFF 1/83, 34.
402. M 4/83, 42-43.
403. Rinne 1983, 51.
404. FFF 3/82, 40.
405. Kulvik 1981, 14.

406. FFF 1/83, 39; FFF 4/90, 33.  
 407. M 1/83, 12.  
 408. M 1/87, 36.  
 409. Ibid.  
 410. FFF 1/83, 34.  
 411. Kamunen 1981, 6-7; Tainio 1981, 25; M 2/81, 25; FFF 3/84, 23; M 2/84, 41; Franck 1989, 23.  
 412. M 4/83, 42-43.  
 413. M 2/84, 46.  
 414. M 2/84, 48.  
 415. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Kosonen 1979, 37; M 1/83, 17, 33; M 2/84, 40; Relander 1989.  
 416. M 2/84, 34; FFF 1/89, 44.  
 417. FFF 1/89, 47.  
 418. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 8; Wirkkala 1981, 23.  
 419. M 2/84, 37.  
 420. Rinne 1983, 51; FFF 3/83, 27; M 1/83, 12; M 2/84, 37; Franck 1989, 33.  
 421. M 2/84, 41.  
 422. Kosonen 1979, 37; Tamminen 1981, 21; Tainio 1981, 26.  
 423. Periäinen 1986, 126.  
 424. FFF 3/83, 27; FFF 2/86, 19.  
 425. FFF 1/88, 64; Kosonen 1989.  
 426. M 4/83, 47.  
 427. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12; Tainio 1981, 25; Wirkkala 1981, 23; M 1/82, 18; FFF 2/82, 32; M 4/83, 49; FFF 1/84, 12-17, FFF 3/84, 23; Kalin 1986 (A), M 2/89, 52, 54; Franck 1989, 26, 33.  
 428. FFF 2/86, 8.  
 429. M 2/84, 37.  
 430. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 13; Kamunen 1981, 7; Kosonen 1981, 12; FFF 3/83, 26; M 1/83, 14; FFF 3/89, 8.  
 431. M 1/84, 46.  
 432. Kosonen 1979, 37; Kamunen 1981, 7; Wirkkala 1981, 23; FFF 3/83, 26; FFF 1/84, 12-17; M 2/84, 37; FFF 4/85, 63; Franck 1989, 23.  
 433. Kosonen 1979, 37.  
 434. M 2/84, 34.  
 435. FFF 1/84, 12-17.  
 436. M 2/81, 31; FFF 3/82, 29.  
 437. M 1/84, 46.  
 438. M 2/84, 46.  
 439. M 4/83, 42-43; Tekstiilitaiteen osalta tätä ilmiötä kuvattiin näin: "Nyt tekstiilitaiteilijoiden lähtökohdat sijatsevat sisäisissä mielenliikkeissä. Tekstiilitaiteen impulssit nousivat syvästi. Tekijät voivat valita ilmaisuunsa parhaiten soveltuvat tekniikan." M 1/83, 22.  
 440. FFF 3/90, 9.  
 441. Mäkinen 1989.  
 442. FFF 2/86, 8.

443. M 4/83, 49; Taidetekstiilin osalta kerrottiin jo 1970-luvun taidetekstiilin vapautumisesta perinteisen tekniikan sidonnaisuudesta. Priha 1981 (B), 10.
444. FFF 2/86, 19; Samalla tavoin kuvasi sisustusarkkitehti Janna Syvänoja paperikorujaan: "On hauska rikkoutua läpi traditionaalisesta korun käsitteestä vaikkapa jätepaperin käytön kautta." FFF 2/89, 3.
445. M 2/87, 56.
446. M 2/89, 52.
447. FFF 2/88, 36.
448. FFF 1/90, 60; FFF 3/90, 73.
449. Relander 1989; FFF 3/90, 44-48.
450. M 2/87, 54, 56.
451. Tainio 1981, 25.
452. FFF 2/84, 66.
453. M 1/84, 46.
454. Kosonen 1981, 12; Eloperäisissä materiaaleissa voitiin nähdä säilyvän elämän periaate, johon kuolema sisältyi." M 2/89, 52.
455. Kosonen 1989.
456. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12.
457. FFF 2/88, 59.
458. Leinonen 1989.
459. M 1/87, 37.
460. Tainio 1981, 24; M 1/83, 28; Rinne 1983, 51; FFF 3/83, 26; M 1/83, 18; M 2/84, 48; M 3/87, 55-56; FFF 4/90, 33.
461. FFF 1/83, 34.
462. M 2/84, 42.
463. FFF 2/90, 75.
464. Esimerkiksi Clan -koruryhmä ilmoitti, että heille uskollisuus materiaaleille ja niiden käyttö parhaalla ja luonnollisimmalla tavalla oli tärkeää. Käytetyt materiaalit olivat kuitenkin kumia, muovia ja terästä. M 1/87, 36.
465. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12; Kosonen 1989
466. M 2/84, 40.
467. Kosonen 1981, 12.
468. M 3/84, 69.
469. FFF 3/90, 74.
470. M 3/87, 55-56.
471. Ibid.
472. M 1/83, 12.
473. FFF 1/82, 13.
474. M 1/83, 17.
475. Enbom 1990, 66.
476. Kosonen 1981, 12; M 3/87, 55-56.
477. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12.
478. FFF 1/83, 37; M 1/83, 18; Enbom 1990, 68.
479. Esimerkiksi Rinne 1983, 51; M 2/84, 41; Luoto 1989.
480. Kosonen 1981, 12; M 1/83, 33; M 1/83, 26; FFF 3/90, 9.
481. FFF 1/83, 34.

482. M 1/83, 33.
483. Esimerkiksi Luoto 1989; M 1/83, 33.
484. Kalin 1986 (A); FFF 3/90, 9.
485. M 1/83, 20.
486. M 2/84, 48.
487. M 1/83, 14.
488. FFF 1/83, 34.
489. FFF 3/83, 27; FFF 1/84, 12-17.
490. FFF 3/83, 38.
491. M 3/89, 25.
492. Wirkkala 1981, 23; M 2/81, 25; FFF 1/84, 12-17; FFF 3/90, 9.
493. M 1/84, 46.
494. FFF 2/83, 35.
495. M 1/83, 12.
496. M 1/83, 33.
497. FFF 3/84, 23.
498. M 2/84, 40.
499. Luukko 1989.
500. FFF 3/84, 23.
501. M 2/84, 37.
502. M 4/89, 33; Koruntekijä Kirsti Niskakangas kertoi koruistaan seuraavaa: "Etsin esineille symboliikkaa ja mystistä sisältöä. Haluan niiden olevan enemmän kuin se materiaali, mis olen ne valmistanut. Esineet ovat sanojen pukuja, niillä on paljon kerottavaa. Jätän viestin esineeseen, jonka valmistan." M 2/88, 52
503. FFF 4/89, 65.
504. FFF 3/90, 9.
505. FFF 3/87, 74.
506. FFF 3/84, 23; M 2/84, 46.
507. M 2/84, 42.
508. FFF 2/82, 32.
509. M 3/84, 69.
510. Esimerkiksi vuoden 1993 TÄIKO:n 10-vuotisjuhlanäyttelyn näyttelyluettelon teoksiin liitetyt kirjoitukset olivat runoja. Materia 1993.
511. M 2/84, 48.
512. Kalin 1986 (A).
513. M 2/84, 40.
514. Relander 1989.
515. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16; Enbom 1990, 62.
516. M 1/82, 19.
517. Kosonen 1981, 13.
518. M 1/83, 16.
519. Kalin 1986 (A).
520. FFF 4/86, 55.
521. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 48, 73-74.
522. FFF 1/81, 17; Periäinen 1981, 78; Asiasta keskusteltiin muun muassa taideteollisuuden neuvottelupäivillä vuonna 1989. M 4/89, 36 ja Arsis 4/89, 41-43.

523. M 2/84, 38.
524. M 2/84, 38.; ARTTU 5/92, 18.
525. M 4/89, 36; Arsis 4/89, 41-43.
526. Kulvik 1981, 14.
527. M 4/83, 49.
528. Kamunen 1981, 6.
529. Steffa 1992, 29.
530. Kamunen 1981, 7.
531. Wirkkala 1981, 23.
532. Muoto -lehti 1980-luku; Arkkitehti -lehti 1980-luku.
533. M 1/80, 22.
534. FFF 1/88, 2.
535. Metaxis 1987, 2.
536. Niinivaara 1988, 6.
537. Synteesi -lehti: 1/83, 20-25; 3-4/83, 11-18; 4/84, 12-22; 1/86, 18-28; 4/87, 58-68; 3/89, 59-66; 4/87, 69-76; 1/86, 29-37; 3/89, 49-58; 1/90, 59-68.
538. Esimerkiksi af Segerstad 1961, 8; Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42-43; Ahola 1981; Hahtonen 1992, 3; Valtion taideteollisuustoimikunnan näkemys oli tämänkaltainen 1980-luvun alussa; Taideteollisuusmuseon toiminta-alue kattoi tällaisen määritelmän taideteollisuudesta.
539. Parko 1987, 52.
540. M 2/81, 5; Kannel 1987, 12; Parko 1987, 53; Ornamon Muoto -lehden perustamisvaiheessa lehden tehtävää esiteltiin Kohti muotoilun eheyttämistä -artikkelissa. M 1/80, 3.
541. M 1/82, 26; Kannel 1987, 12.
542. Väkevä 1993, 161; Yrityksen muotoilutieto 1990, 91.
543. Väkevä 1993, 161.
544. Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja Tapio Periäinen on usein pohtinut tätä jakoa. Esimerkiksi Periäinen 1986 (A), 62.
545. Periäinen 1986 (A), 76.
546. Periäinen 1979, 41.
547. Periäinen 1986 (A), 69.
548. Relander 1989.
549. Arsis 4/89, 41-43. Vielä 1989 taideteollisuuden neuvottelupäivillä Tapio Periäinen kommentoi: "Miksi puhutaan taideteollisuudesta eikä muotoilusta?"
550. Periäinen 1986 (A), 74.
551. Väkevä 1993, 160.
552. M 4/83, 25; Yrityksen muotoilutieto 1990, 90.
553. Yrityksen muotoilutieto 1990, 90.
554. Hahtonen 1992, 3.
555. Kannel 1987, 12.
556. Rinne 1983, 51.
557. Väkevä 1993, 163.
558. Periäinen 1986 (A), 77.
559. Kruskopf 1975, 14; Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 53; Väkevä 1993, 161; Severi Parko totesi 1987 julkaistussa kirjoituksessa ajan olevan järkevää, teknokratian aikaa, jossa taideteollisuuden humanisuutta ei paljon



- korosteta. Hän on kuitenkin sitä mieltä, että ihanteellisuus ei voi kokonaan kuolla, koska "sisimmiltään taideteollisuusväki on aatetovereita". Parko 1987, 54.
560. Väkevä 1993, 162.
  561. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 54.
  562. Kruskopf 1975, 109.
  563. Väkevä 1993, 163.
  564. M 1/86, 48.
  565. Nurmesniemi 1991, 104.
  566. Wirkkala 1981, 23.
  567. Kosonen 1979, 37.
  568. Ibid.
  569. M 2/84, 34; Nurmesniemi 1991, 103.
  570. Relander 1989.
  571. Ibid.
  572. Parko 1987, 53.
  573. Kalin 1986 (B).
  574. M 2/81, 5.
  575. Rinne 1983, 51.
  576. FFF 1/89, 44.
  577. Periäinen 1986 (A), 111.
  578. M 1/86, 48.
  579. Kalin 1986 (A).
  580. Franck 1989, 20.
  581. Relander 1989.
  582. FFF 2/84, 66.
  583. M 4/83, 49.
  584. M 4/87, 54-56.
  585. FFF 3/86, 41-42.
  586. Rinne 1983, 69.
  587. FFF 2/83, 35.
  588. FFF 3/83, 26.
  589. M 2/87, 54.
  590. M 2/81, 25.
  591. M 2/90, 4.
  592. Kruskopf 1989, 236.
  593. Veräjänkorva 1987, 3, 99, 106. KÄOL.
  594. Väkevä 1993, 162.
  595. Esimerkiksi M 1/82, 24.
  596. M 2/86, 100.
  597. Kivirinta 1981, 11; Rantanen 1981, 15; M 4/87, 52; M 1/82, 18-19; Heikinheimo 1989; M 2/86, 97.
  598. M 2/83, 53.
  599. M 4/86, 40.
  600. FFF 2/88, 32.
  601. M 2/86, 97.
  602. FFF 2/88, 33-34.

603. M 4/89, 45.
604. Kivirinta 1981, 11.
605. FFF 3/84, 61.
606. M 3/86, 22-23.
607. Ibid.
608. Periäinen 1981, 74-75.
609. Periäinen 1986 (B), 18; Yksi käytännön esimerkkinä taideteollisuuden alemmasta asemasta oli keskustelu Risto Kamusen taidepalkintoreestä. Kaj Franck oli siitä julkisesti todennut että se kelpaisi jo sinänsä valmiina taideteoksena julkisiin tiloihin. Lapin läänin taiteilijat esittivät polemiikkia tällaista käsitystä vastaan. Koiranrekitaide todettiin uudeksi aluevaltauksesi taiteen historiassa. Arsis 4/84, 20-21. Tämä kelkanvalmistus liitettiin kuitenkin taidekäsityöhön, koska Risto Kamunen sai niiden kehittelyyn taidekäsityön laatutukea.
610. M 1/83, 9.
611. af Segerstad 1961, 8.
612. Franck 1989, 19.
613. Väkevä 1993, 162.
614. Kruskopf 1991, 93-94.
615. FFF 4/86, 52.
616. FFF 4/86, 54.
617. Sinänsä tavaroina pidettävien taide-esineiden myynti ei ollut LVL:ssa tarkoitettua liiketoimintaa, kun taiteilija itse myi luomansa taideteoksen, kuvataiteen tuotteen alkuperäiskappaleen, jonka tekijä itse omisti. Kuvataiteen tuotteina pidettiin esimerkiksi maalauksia, piirustuksia, graafisia teoksia, veistoksia ja kuvakudonnaisia sekä tekijän rajoittamaa, numeroitua ja hänen nimellään tai nimimerkillään varustettua sarjaa. Taideteoksia myytiin lähinnä taidegallerioissa ja näyttelyissä. Nieminen 1991, 7:1, 7:11-12, 7:105-106.
618. M 1/85, 46.
619. Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 75-77.
620. Relander 1989.
621. M 1/86, 48.
622. Kosonen 1979, 38-39.
623. M 4/83, 66-69.
624. M 3/88, 14.
625. Maunula 1990, 173.
626. Arkkitehti -lehti 1980-1990.
627. Kivirinta - Rossi 1991.
628. Kruskopf 1989, 237.
629. Taide -lehti 1980-luku.
630. Kivirinta - Rossi 1991.
631. FFF 4/83, 14.
632. Wirkkala 1981, 23.
633. Rinne 1983, 69.
634. Esimerkiksi kuvanveistäjä Matti Aihasta: "Työt ilmentävät ajatuksen syvyyttä", "konseptuaalinen ja runollinen ajattelu ovat löytäneen kirkkaan ilmaisun", "käyttää tilaa esittääkseen tunteellisia symboleja", "yhdistää symboliset ja koristeelliset ideat moderniin kuvalliseen ajatteluun", "painottaa voimakkaasti kuvataiteen älyllistä ja henkistä puolta", "taiteilijan

- merkitys on käsitellä aiheita, joita kohtaan yhteiskunta ei tunne kiinnostusta". FFF 3/87, 68-69.
635. M 4/90, 12.
636. M 4/90, 12.
637. Almila 1982; Kruskopf 1991, 92.
638. Maaria Wirkkala on esimerkiksi saanut Suomen Arvostelijoiden liiton Kritiikin Kannuksen vuonna 1985.
639. Kruskopf 1988, 8; FFF 2/88, 16.
640. Niinivaara 1988, 6.
641. Kruskopf 1988, 8.
642. Kruskopf 1988, 9.
643. M 2/88, 34.
644. M 4/89, 36.
645. M 1/87, 21; M 3/90, 4.
646. FFF 4/87, 2.
647. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 20; Samaa arvottamisratkaisua ehdottaa 1990-luvun alussa myös Seppo Väkevä todetessaan, että materiaaliensa ja työmenetelmiensä asettamien ehtojen rajoissa taiteilija yrittää tehdä muille näkyväksi jotain omasta näkymättömästä todellisuudestaan. Teoksen taiteellinen arvo on löydettävissä yksinomaan sen sisällön tasolla, vaikka materiaaliselta olemukseltaan taideteos on uniikki, ainutkertainen esine. Väkevä 1993, 162.
648. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 13.
649. Tuomikoski-Leskelä 1979 I, 6.
650. Tuomikoski-Leskelä 1979 III, 8; M 1/83, 35; M 2/84, 38.
651. Lääperi 1989, 19.
652. Periäinen 1979, 40; M 2/84, 38.
653. M 2/84, 38.
654. Kalin 1986 (A).
655. Vertaa esimerkiksi Lipasti 1991, 73-82.
656. Kotiteollisuus -lehti 1980-luku.
657. FFF 3/86, 38.
658. Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 38; Periäinen 1986, liite; Periäinen 1981, 3. Periäinen esittää tätä asiaa nimenomaan Kotiteollisuuden keskusliiton toimintaesitelessään.
659. Väkevä 1993, 162.
660. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 76-77.
661. Franck 1989, 30.
662. M 3/81, 3.
663. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 53.
664. Kosonen 1979, 37.
665. Enbom 1990, 70.
666. Esimerkiksi M 2/82, 27; Käsityön ulottuvuuksia 1990, 48.
667. Lääperi 1989, 50.
668. FFF 1/84, 56.
669. Kosonen 1979, 36-39.
670. Halsti 1981, 17.

671. Relander 1989.
672. M 2/84, 40.
673. Ainamo 1990, 17, 20.
674. Anttila 1992, 13; Käsityön ulottuvuuksia 1990, 7, 52.
675. Hahtonen 1992, 14.
676. Periäinen 1986 (B), 18.
677. Esimerkiksi M 3/89, 24; Nyrhinen 1990.
678. M 4/90, 18-19.
679. M 1/83, 35.
680. M 4/90, 10.
681. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 3; Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetus-  
suunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 52.
682. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 3.
683. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 3; Kosonen 1979, 38.
684. Kosonen 1979, 38.
685. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 3; M 1/83, 34-35; Asikainen 1991, 29;  
Kosonen 1979, 37.
686. Kosonen 1979, 36.
687. M 1/83, 26.
688. M 1/83, 26; Asikainen 1991, 29.
689. Asikainen 1991, 29.
690. M 1/83, 34-35.
691. Asikainen 1991, 28.
692. Väkevä 1993, 158.
693. Halsti 1981, 16-17.
694. M 4/89, 36.
695. TAIKO jäsenluettelo 1992.
696. TAIKO:n ja ARTENO:n jäsenkysely 1994. ARTENO.
697. Esimerkiksi M 4-5/81, 26; Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 3-5.
698. Esimerkiksi Ainamo 1991, 20-21.
699. M 2/90, 34.
700. Huomattavaa on, että sama arvottamisen hallinnollinen hierarkia näkyi Ruotsissakin, jossa  
myöskään taidekäsityöläinen ei ollut kuvataiteilijan tapaan vapautettu arvonlisäverosta. Zi-  
emelis 1984, 19.
701. M 4/89, 36.
702. M 1/85, 46.
703. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 15.
704. M 1/83, 24-26.
705. M 2/84, 43; Samanlaisia sävyjä voi löytää sellaisista kommenteista kuin tekstiilitai-  
teilijoiden Lausannen näyttelyn kuvien arvioinnissa, jossa ala-arvoinen oli sama asia kuin  
"ihan niinkuin Kiurujärven Arsnavevassa". M 4/89, 23.
706. Taidekäsityötoiminnassa oli mukana tämän lyhyen esityksen lisäksi myös muita orga-  
nisaatioita ja järjestöjä, mutta ne on jätetty pois, jos ne eivät erityisesti vaikuttaneet  
taidekäsityön ammatilliseen arvottamiseen tai eivät olleet valtakunnallisia. Esimerkiksi  
Kätsä ry ei ole mukana, koska liikevaihtoverotuskannanotot olivat Kätsän aktiivinen osa  
taidekäsityön arvottamiskysymyksessä. Aihetta on jo käsitelty aiemmin.

707. Periäinen 1981, 31.  
 708. Väkevä 1993, 159.  
 709. Ornamon jäsentiedote 5/85, 7.  
 710. Periäinen 1986 (A), 134-135.  
 711. Kruskopf 1975, 56.  
 712. M 2/86, 38.  
 713. Ainamo 1990, 88.  
 714. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16.  
 715. Käsien tehty - Hand made 1981, 4-5.  
 716. Ornamon jäsentiedote 4/85, 27.  
 717. Ornamon jäsentiedote 8/80, 6.  
 718. Vikman 1989.  
 719. TEXO 25 1981; Taidetekstiili 1989.  
 720. Periäinen 1986, 138; Ornamon vuosi- ja toimintakertomukset 1979-1990.  
 721. FFF 4/82, 33.  
 722. Ornamon jäsentiedote 1/85, 21.  
 723. 328/67 lain taiteen edistämisen järjestelyistä mukaan, muutoksia 712/91. Taidetoimikunta 1992-1994 1992.  
 724. M 1/82 17-19; FFF 1-2/80, 14-17.  
 725. Valtion taideteollisuustoimikunnan keskustelumuistio 6.6. 1983. TKT.  
 726. Kirje numero 4/84 Taiteen keskustoimikunnalle. Liite 2. TKT.  
 727. Luettelot taidekäsityön laatutuen saajista 1986-1990. TKT.  
 728. Väkevä 1993, 159.  
 729. M 1/82 17.  
 730. M 3/88, 15.  
 731. M 1/82 17; M 3/88, 14; KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16.  
 732. Kruskopf 1988, 9.  
 733. Periäinen 1986 (A), 136.  
 734. Periäinen 1986 (A), 136-138.  
 735. Kamunen 1980, 18.  
 736. Ornamon jäsentiedote 12/88, 13.  
 737. Ornamon jäsentiedote 6/83, 21.  
 738. Ibid.  
 739. Ornamon jäsentiedote 9/85, 16.  
 740. Ornamon jäsentiedote 9/85, 17.  
 741. Ornamon jäsentiedote 2/87, 9.  
 742. M 3/86 24-25.  
 743. Ornamon jäsentiedote 8/84, 27.  
 744. Ornamon jäsentiedotteet 1979-1990.  
 745. Nyrhinen 1990.  
 746. Arsis 1/85, 27.  
 747. TAIKO ry:n kirje Taideteollisuusyhdistyksen johtokunnalle 6.9. 1988. ORNAMO.  
 748. Kosonen 1979, 37; M 1/86, 48.  
 749. M 2/88, 36.  
 750. M 4/86, 38.

751. Käsityöläiset ja Taideteollisuusalan yrittäjät KÄTSÄ ry:n kirje Suomen Taideteollisuusyhdistykselle 25.10. 1983; Kulta- ja hopeaseppien avoin kirje Suomi muotoilee -näyttelyiden järjestäjätahoille vuoden 1981 näyttelyn jälkeen. STTY.
752. FFF 3/86, 38.
753. Vikman 1989.
754. M 1/83, 26; M 4/86, 38.
755. Suomi muotoilee 7 -näyttely hylätyt työt: eräs teos oli lähempänä kuvataidetta kuin taidekäsityötä, jolloin sen ei katsottu kuuluvan taideteollisuusnäyttelyyn. STTY; M 2/81, 25.
756. FFF 3/82, 49.
757. Kivirinta 1981, 12.
758. Vikman 1989; M 4/86, 40.
759. M 4/86, 38; M 2/88, 36.
760. Kosonen 1979, 37.
761. Kivirinta 1981, 12.
762. Hakuri 1988, 9.
763. M 1/83, 44.
764. M 4/86, 38.
765. M 4/86, 40.
766. M 4/89, 22; Asikainen 1991, 31.
767. Nyrhinen 1990.
768. M 4/86, 40.
769. Ornamon jäsentiedote 1/85, 25.
770. M 2/88, 36.
771. M 2/88, 36.
772. Tahkokallio 1993, 180.
773. Periäinen 1986 (A), 137,139; FFF 3/82, 49; FFF 2/84, 66.
774. Kruskopf 1989, 220.
775. M 1/90, 24.
776. Kivirinta 1981, 12.
777. Jokinen 1988, 50-53, 59.
778. Samaa luokitusta oli käyttänyt jo aiemmin esimerkiksi Merja Hurri vuonna 1983 määritellössään kaikki visuaaliset taiteen elokuvaa lukuunottamatta kuvataiteisiin. Jokinen 1988, 23-25.
779. Tahkokallio 1991.
780. M 4/87, 60.
781. M 2/84, 42; Nikula 1985, 19.
782. M 4/86, 40.
783. Nikula 1985, 19.
784. M 2/81, 25.
785. M 2/84, 43; M 1/83 24-26.
786. Kosonen 1981, 13.
787. Asikainen 1991, 31-32.
788. Syksyllä 1981 järjestettiin yksipäiväinen arkkitehtuurin ja tuotesuunnittelun kritiikin seminaari Taideteollisuusmuseolla. Keväällä 1982 perustettiin ympäristötaiteen jaos liiton sisään ja kesällä 1982 Jyväskylässä Alvar Aalto -symposiumin yhteydessä oli arvostelija-

- tapaaminen. Keväällä 1984 järjestettiin yhteistyössä Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen ja Lahden tutkimus- ja koulutuskeskuksen sekä Taideteollisuusmuseon kanssa kaksipäiväinen kurssi Taideteollisuusmuseossa. Nikula 1985, 18-19.
789. Nikula 1985, 18-19.
790. Ornamon vuosikertomus, tuloslaskelma ja tase vuodelta 1983, 9.
791. Asikainen 1991, 33.
792. Ornamon jäsentiedote 4/86, 15.
793. Steffa 1992, 27.
794. Muotoilun teoreettista ammattikieltä tutkinut Oili Karehalme on löytänyt muotoilun teoriasta 22 erilaista analyysimallia käyttäessään aineistona suomalaista taideteollisuuskirjoittelua 1980-luvulta 1990-luvulle. Karihalme 1994.
795. Esimerkkinä tässä tutkimuksessa on liitteessä 4 esitetyt Suomen Muotoiluraadin kriteerit.
796. Periäinen 1986, 98, 135; Sotamaa 1991, 9; Kulvik 1981, 13; Numminen 1987, 34.
797. M 1/83, 37; Väkevä 1993, 164; Periäinen 1990, 6, 34; Periäinen 1986 (A), 95-96, 110; Rinne 1983, 57-59; Hassi 1991, 55.
798. Väkevä 1993, 164.
799. Periäinen 1990, 125; Periäinen 1986 (A), 95-96, 110.
800. Väkevä 1993, 159; Ahola 1980, 53.
801. Väkevä 1993, 147-148.
802. M 4/89, 36; Väkevä 1993, 164; Rantanen 1981, 12; Periäinen 1986, 96; Rinne 1983, 57-59; Kukkapuro 1991, 64.
803. Periäinen 1990, 34.
804. Franck 1989, 42.
805. Franck 1989, 43; Tällaisella yleisyystasolla esitettiin useimmiten hyvän tuotteen arvioinnin kriteerit.
806. Ahola 1980, 53.
807. Periäinen 1990, 78; Periäinen 1986, 96; Kulvik 1981, 13; FFF 1-2/80, 9.
808. Kukkapuro 1991, 64; M 4/89, 36; M 1/89, 16; FFF 3/85, 38-39
809. M 1/83, 37.
810. Periäinen 1990, 51.
811. Rinne 1983, 59.
812. Periäinen 1990, 106; M 4/89, 36; Kulvik 1981, 13; FFF 1-2/80, 8; FFF 1/83, 28.
813. M 4/89, 36; Periäinen 1990, 125; Kulvik 1981, 13.
814. FFF 1-2/80, 9.
815. FFF 2/86, 8; Väkevä 1993, 164; Periäinen 1990, 125; Periäinen 1986, 11, 111; Numminen 1987, 33.
816. M 1/83, 37; M 4/89, 36.
817. FFF 2/86, 8.
818. FFF 1/82, 12; Rantanen 1981, 12; Periäinen 1990, 50.
819. Periäinen 1990, 125; Kulvik 1981, 13; FFF 2/86, 8; M 1/83, 37.
820. FFF 2/86, 8.
821. M 4/89, 36.
822. FFF 2/86, 8; Kulvik 1981, 13.
823. FFF 2/86, 8; Periäinen 1990, 125; Periäinen 1986 (A), 111; Kulvik 1981, 13; FFF 1-2/80, 6-8.
824. Periäinen 1986 (A), 98.

825. FFF 1/87, 34.
826. Nurmesniemi 1991, 101-102.
827. Rantanen 1981, 12.
828. M 3/86, 22.
829. Kulvik 1981, 18.
830. Asikainen 1991, 27.
831. Kruskopf 1989, 219.
832. Periäinen 1990, 89.
833. FFF 3/85, 38-39.
834. FFF 4/82, 50.
835. Yli-Viikari 1981, 10.
836. Veräjänkorva 1987, 84-96.
837. M 4/83, 63.
838. M 4/89, 22-24.
839. M 4/83, 63.
840. Periäinen 1990, 74, 85, 108, 115-118.
841. Ornamon jäsentiedote 4/86, 15.
842. Hahtonen 1992, 12-13.
843. Periäinen 1986 (A), 134.
844. FFF 2/84, 66.
845. M 1/80, 22.
846. M 4/83, 48.
847. Periäinen 1986, 114.
848. Periäinen 1986, 126, 134-135.
849. FFF 1/86, 34.
850. Periäinen 1986, 134.
851. M 4/86, 38.
852. Periäinen 1990, 100.
853. FFF 3/88, 39.
854. M 2/81, 25.
855. M 1/83, 18.
856. Hassi 1991, 52.
857. Tainio 1981, 26.
858. FFF 1/83, 39.
859. FFF 3/83, 58.
860. Kosonen 1981, 13.
861. Tamminen 1981, 20.
862. Kalin 1986 (A).
863. M 4/83, 29.
864. Kruskopf 1991, 93-94.
865. M 4/83, 29; Hassi 1991, 52; Väkevä 1993, 161.
866. M 2/82, 14-19; Hassi 1991, 54; Väkevä 1993, 161; M 1/82, 6-9; Sassi 1985, 10-11; M 1/87, 52-58; Sotamaa 1991, 14.
867. Periäinen 1986, 121; Periäinen 1990, 58,66; Sassi 1985, 9-10, 20, 110; Sotamaa 1991, 14.
868. Sassi 1985, 9-10.



869. Sotamaa 1991, 11, 14.
870. Sassi 1985, 44-51; M 1/87, 52-58.
871. M 3/83, 17; M 2/82, 14-19.
872. M 2/82, 14-19.
873. Levanto 1991, 68.
874. M 1/89, 14.
875. Sassi 1985, 9.
876. M 1/82, 6-9.
877. Sassi 1985, 212.
878. M 3/85, 68-71; Sotamaa 1991, 11.
879. Parko 1987, 54, 61.
880. M 2/82, 14-19; Sassi, 142, 200.
881. Sotamaa 1991, 11.
882. M 2/82, 14-19; Sotamaa 1991, 13.
883. Sassi 1985, 24-37, 209.
884. Levanto 199 , 69-70.
885. Sassi 1985, 61.
886. FFF 1/88, 15-16.
887. Sassi 1985, 15, 22.
888. M 1/82, 6-9.
889. Sassi 1985, 9-11.
890. M 2/82, 14-19; Sassi 1985, 10-11.
891. M 1/87, 52-58.
892. Sotamaa 1991, 10; M 2/84, 54-57; M 3/86, 61.
893. M 2/84, 54-57.
894. FFF 1/90, 15-16.
895. M 1/90, 22, 24.
896. M 3/86, 61.
897. M 3/1990, 13; Sotamaa 1991, 12.
898. M 1/90, 22.
899. FFF 1/90, 15.
900. M 1/82, 26; Rinne 1983, 51; FFF 3/86, 43; FFF 3/85, 38.
901. FFF 4/83, 5-18.
902. FFF 3/85, 38.
903. FFF 4/83, 10, 11, 17.
904. Asikainen 1991, 26-27.
905. FFF 1/88, 17.
906. Franck 1989, 31-32.
907. Muodon kuvat 1960-1990 1991, 149.
908. Kukkapuro 1991, 66.
909. M 4/83, 9.
910. Takala 1994, 119.
911. Rinne 1983, 69; FFF 1-2/80, 9.
912. FFF 1-2/80, 6.
913. Periäinen 1986 (A), 127.
914. FFF 4/83, 7.

915. Sassi 1985, 210-211.  
916. M 1/82, 26; FFF 2/89, 6-7; M 1/89, 16.  
917. M 1/85, 47.  
918. Väkevä 1993, 165.  
919. M 4/87, 56.  
920. Metaxis 1987; M 4/87, 57-58, 61-62; FFF 1/88, 10-12, 17.  
921. M 4/87, 60.  
922. FFF 1/88, 15-16.  
923. Ibid.  
924. M 3/90, 31; Periäinen 1986 (A), 113; M 1/83, 28; FFF 3/86, 41-43; M 2/86, 58-61; Periäinen 1990, 89; Maunula 1990, 175.  
925. Veräjänkorva 1989, 3; FFF 3/90, 24-27.  
926. M 4/83, 37; FFF 4/89, 15, M 2/84, 26-29, Muoto 1/80, 17; M 3/86, 32.  
927. M 3/86, 32; Periäinen 1981, 19; Kannel 1987, 12; Numminen 1987, 32-33; Hassi 1991, 55; Kruskopf 1989, 241.  
928. Steffa 1992, 26.  
929. M 2/82, 14-19.  
930. M 1/83, 18.  
931. M 2/87, 52.  
932. M 3/87, 36-37.  
933. M 3/87, 37-39.  
934. M 4/90, 16.  
935. M 2/89, 38.  
936. M 1/88, 40.  
937. Kruskopf 1989, 241.  
938. Väkevä 1993, 148.  
939. M 2/88, 45; Myös Muotoiluraadin puheenjohtajasta Tapio Periäisestä kirjoitettiin hänen viljelevän omaa sarkaansa, jonka viljelytavasta kaikki ornamolaiset eivät pitäneet. M 2/90, 9.  
940. M 4/87, 54.  
941. M 1/89, 16.  
942. M 2/84, 43.  
943. Kerttu Horilan kirje Ornamon hallitukselle 13.2. 1984. Taikon hallitus 1984-1989 -kansio. ORNAMO.  
944. Hassi 1991, 56-58.  
945. M 1/85, 9.  
946. M 1/88, 40.  
947. FFF 1/81, 17.  
948. Periäinen, 1986 (A), 12.  
949. M 2/84, 56.  
950. Kalin 1986 (A); Tätä arviointiin vaikuttavaa jaottelutapaa on käytetty ainakin vuoden 1990 Turun ja Porin läänin käsi- ja taideteollisuuden aluenäyttelyssä, jossa Kaj Kalin oli jyrystä jäsenenä. Nyrhinen 1990.  
951. Tahkokallio 1991.  
952. Ibid.  
953. Ibid.

954. Arvot, tiede, taide 1990.
955. Niiniluoto 1990, 230-246; Lisäksi Ilkka Niiniluoto on osallistunut Taideteollisen korkeakoulun aloituspuheenvuoroihin taideteollisesta tutkimuksesta. Designforschung 1984 Puheenvuoroja taideteollisen alan tutkimustoiminnasta 1985; FFF 4/86 52-55; Graae 1993
956. Taidekäsityötä käsittelevät TAIKO:n tai muiden taidekäsityötä osa-alueenaan pitävien järjestöjen toiminnan kuvaukset, näyttelyartikkelit tai yksittäisten keramiikka-, tekstiili-, koru-, puu- tai lasimuotoilijoiden uniikkia, yksitäkappaleina tuotettua tuotantoa, persoonaa tai näyttelyjä kuvaavat artikkelit. Mukana oli myös teollisuudessa tuotettu taiteellisesti luontoinen uniikkityö erityisesti lasin osalta. Ongelmia rajauksessa tuottivat 1980-luvun loppupuolen nuorten kokeilut, joiden osalta oli joissain tapauksissa vaikeaa päätellä, missä kulki raja teollisesti valmistettujen prototyyppien ja taidekäsityön välillä. Lehdissä esitetyt kirjoitukset vaihtelivat tietenkin ryhmänäyttelyihin osallistumisista aina laajoihin yhteisöä esitteleviin artikkeleihin saakka. Pisteytyksen osalta tuloksen luotettavuutta kuitenkin parantaa se, että artikkelin kirjoittajan lisäksi mielipiteenilmaisujen osalta on pisteen saanut myös haastateltu tekijä. Tuloksia ei kuitenkaan esitetä pisteittäin, koska aineisto ei ole suoraan vertailukelpoista. Siitä voi kuitenkin tutkijan näkemyksen mukaisesti vetää johtopäätöksiä, siitä kuka nostettiin merkittävästi tekijäksi tai ajattelijaksi.
957. Kaj Kalinia voisi pitää myös sekä hänen järjestämän näyttelytoimintansa että kirjoitustehtäviensä perusteella esimerkkinä portinvartijuudesta taidemuotona. Hänen filosofistaiteellisten kirjoittamistyyliä tunnuttiin palstatilan perusteella arvostettavan enemmän kuin analyttisessä asiallissa kirjoittamisessa.
958. Suomalaisen taideteollisuuden muista vanhoista mestareista kuten Tapio Wirkkalasta ja Timo Sarpanevasta sekä Oiva Toikasta on muutama maininta taidekäsityön yhteydessä 1980-luvulta, mutta he eivät näytä liittyvän kiinteästi suomalaisen 1980-luvun taidekäsityökenttään. He eivät identifioitu taidekäsityöläisiksi vaan designereiksi ja lasitaiteilijoiksi.
959. Samoin on esitetty Ruotsissa. Ziemelis 1984; Englannissa taas ehkä hajautetumman koulutusjärjestelmän ja varteenotettavamman työssä oppimisen kautta koulutustausta ei nousi niin määrittäväksi tekijäksi.
960. Taidekäsityömaailmaa koskee sama ensimmäisen kerran esillepääsyn ja jatkuvan esillepääsemisen ongelma kuin muitakin taidemaailmoja. Vertaa esimerkiksi Erkkilä - Vesane 1989; Greenfeld 1989.
961. Esimerkiksi Suomen Muotoiluraadin kriteerit; Kalin 1986 (A); M 3/87, 36-37.
962. Käsitetaide meni 1990-luvun alussa jopa niin pitkälle, että esimerkiksi Komar & Melamien tutkivat sitä, millaisia taideteoksia suurin osa tietyn maan kansalaisista halusi ja he toteuttivat sitten nämä ajatukset. Myös kitschiin pohjautuvan taiteen määrä kasvoi. Tällöin kitschistäkin etsittiin elämän syvempiä ja ajankohtaisia merkityksiä.
963. Aatteellisen sitoutumisen ja tunnettuuden voisi nähdä olennaisena myös vapaudessa. Hypoteettisesti asiaa pohtien voisi tekijän sitoutumisen nähdä kasvattavan suhteellista vapautta. Esimerkiksi Maaria Wirkkalalla oli jo vanhempien maineen pohjalta vapautta Bertel Gardbergin jo aiemmin luotu maine ja ideologin asema olivat sellaiset että hän saati edelleen kunnioitetusti tehdä vanhamuotoista, esteettis-funktionalistista taidekäsityötä. Oiva Toikan maine oli niin vahva, että hänen suomalaiselle normille vastaista tuotteiden iloisuutta ja säännöllä leikkittelyä kutsuttiin rehellisyydeksi.
964. Kivirinta - Rossi 1991, 24-79.
965. Oikeus olla välittämättä perinteisistä käsityksistä ja esinemääritelmistä koski oikeutta suuntautua kuvataiteen piiriin. Jos joku olisi ollut ennakkoluuloton ja tehnyt perinteistä niin

se ei todennäköisesti olisi ollut sallittua, koska sallittua oli vain perinteestä luopuminen. Perinne nähtiin hyväksyttynä vain oikeanlaatuisessa ideologisessa merkityksessä kuten kuvataiteen ja taideteollisuuden perimän yhdistävänä primitiivisten viestien välittämisenä. Saamenkäsityöhön perustuvassa Petteri Laitin tuotannossa voitiin nähdä harvinaisuusarvoa, aitoutta ja primitivismiä, jotka tekivät siitä taas hyväksyttävä, huolimatta sen tiiviistä kytkennästä perinteeseen.

966. Greenfeld 1989.
967. Vertaa Mäkelä 1994, 262-263.
968. Vertaa Mäkelä 1994, 263-266.
969. Ainamo 1990, 3, 61.
970. Pierre Bourdieu esittää saman refleksiivisyyden vaatimuksen suhteessa tutkijan akateemiseen kenttään ja sen tyypillisesti tuottamaan tietoon sekä sen tiedontuottamistapaan. Waquant 1992, 36-47; Bourdieu 1992, 225, 235-238.
971. Hurri 1993.
972. Danielson 1991, 9, 14-16, 192-213, 265-267.
973. Häyrynen 1992. JOPSYK.
974. Anttila 1993, 58-59, 214; Ainamo 1990, 56-64.
975. Arvot, tiede, taide 1990, 62-65, 77, 95; Kutakin taidemaailmaa omanlaatuisensa hyvän hyväksyjänä on käsitellyt muun muassa Arto Haapala. Haapala kirjoittaa myös siitä esteettisen ja sitä laajemman sekä moninaisemman taiteellisen erosta, jonka problematiikka tai välillä jopa sen ymmärtämättömyys on havaittavissa taidekäsityössään. Arvot, tiede, taide 1990, 50-59.
976. Esimerkiksi Ainamo 1994 ja Takala 1994.
977. Esimerkiksi Leppänen 1993 ja Poutanen 1994.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Suomalaisen analyysin aineisto on merkitty lähdeluetteloon tummennetulla tekstillä.

### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

**Helsingin yliopiston käsityöopettajan koulutuslinja (KÄOL), Helsinki.**

**Veräjänkorva, Tiina. Modernin tekstiilitaiteen murrosvaihe Suomessa -Taidetekstiili prosessi seinältä tilaan kansainvälistä taustaa vasten nähtynä. Tekstiiliopin teksti lihistorian syventävien opintojen tutkielma 1987.**

**Joensuun yliopiston psykologian laitos (JOPYSK), Joensuu.**

**Häyrynen, Liisa, Luovan ammatin omakuva - arkkitehtien luovuuden arviointitulottuvuudesta ja kentästä. Lisensiaatintutkimus 1992.**

**Karihalme, Oili, Helsinki.**

**Ominaisuudenkuvaus ja sen taustajärjestelmät muotoilun kielessä. Tiivistelmässä Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia sisällön analyysin kurssin esityksestä 6.5. 1994.**

**Käsi- ja taideteolliset suunnittelijat ARTENO ry (ARTENO), Kuopio.**

**TAIKO:n ja ARTENO:n jäsenkysely vuonna 1994 taidekäsityöläisten tilanteen selvittämiseksi opetusministeriön taiteilijoiden sosio-ekonomista tilaa tutkivalle toimikunnalle.**

**Suomen Taideteollisuusyhdistys (STTY), Helsinki.**

**Suomi muotoilee -näyttelyiden arkistokansiot 1979-1990.**

**Tahkokallio, Päivi, Helsinki.**

**Sovellettu taide ja kritiikki. Alustus soveltavan estetiikan seminaarissa Lahdessa 5.-6. 8. 1991.**

**Taiteen keskustoimikunta (TKT), Helsinki.**

**Luettelot taideteollisuuden palkkioiden saajista 1979-1990.**

**Luettelot taideteollisuustoimikunnan jäsenistä 1979-1992.**

**Valtion taideteollisuustoimikunnan pöytäkirjat ja lähteneet kirjeet 1979-1992.**

**Teollisuustaiteen liitto Ornamo (ORNAMO), Helsinki.**

**Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n arkistokansiot 1983-1990.**

## SUULLISIA TIETOJA ANTANEET

Austen, Benedict, Industrial Design Education Co-ordinator, Design Council, Lontoo.  
 Ford, Tony, Director, Crafts Council, Lontoo.  
 Korpela, Kristiina, kuvaamataidonopettaja, FK, Kuopio.

## PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Addams Allen, Jane, 1988. Comment. American Craft 48 1988. New York: American Craft Council. United States.
- Ahola, Jussi, 1980. Teollinen muotoilu. Espoo: Otakustantamo.
- Ainamo, Antti, 1990. Taidekäsityön tekijät: toiminnan kuvaus, koulutustarpeet ja koulutushalukkuus. Helsingin kauppakorkeakoulu sarja F työpapereita 252. Helsinki.
- Ainamo, Antti, 1994. Marimekko vuosina 1951-1991: oliko hyvä muotoilu hyvää liiketoimintaa? Muotoilun tutkimus. Keskustelun avauksia. Toimittajat Antti Ainamo, Päivi Tahkokallio. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 38. Helsinki.
- Almila, Matti, 1982. Korujen tekijän suuret pronssit. Helsingin Sanomat 12.5.1982. Helsinki: Sanoma Osakeyhtiö.
- Anttila, Pirkko, 1983. Prosessi vai produkti? Tutkimus käsityön asenteista ja arvopäämääristä. Helsinki: Kouluhallitus.
- Anttila, Pirkko, 1993. Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Arkkitehti -lehti 1980-1990. Helsinki: Suomen Arkkitehtiliitto.
- Arsis 1984-1990. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- ARTTU 5/92. Bulletin of the University of Industrial Arts. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Arvot, tiede, taide. Toimittaja Arto Haapala. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja 23. Helsinki 1990.
- Asikainen, Kari, 1991. Lastuja taideteollisuuden tilasta. Ajatus ja sahaus. Esseitä Taideteollisen korkeakoulun professoreilta. Toimittanut Elina Melgin. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B4. Helsinki.
- Bayley, Stephen, 1991. Taste. The Secret Meaning of Things. London: Faber and Faber Limited.
- Becker, Howard S., 1982. Art Worlds. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre, 1984. Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, Pierre, 1987. Sosiologian kysymyksiä. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre, 1992. The Practice of Reflexive Sociology (The Paris Workshop). An Invitation to Reflexive Sociology. Cambridge: Polity Press.
- Brolin, Brent C., 1985. Flight of Fancy. The Banishment and Return of Ornament. New York: St. Martin's Press.
- Buckley, Cheryl, 1989. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. Design Discourse. History, Theory, Criticism. Toimittaja Victor Margolin. The Board of Trustees of the University of Illinois. Chicago: The University of Chicago Press.

- Burkhardt, Francois, 1988. Design and 'avant-postmodernism'. Design After Modernism. Beyond the Object. Toimittaja Thackara, J. London: Thames and Hudson.
- Burgin, Victor, 1989. Taideteorian loppu. Toimittajat Martti Lintunen, Tauno Saarela, Jani Seppänen. Helsinki: Literos Oy.
- Comment. American Craft April/May 1986.
- Csikszentmihalyi, Mihaly - Rochberg-Halton, Eugen, 1981. The meaning of things. Cambridge University Press.
- Danielson, Sofia, 1991. Den goda smaken och samhällsnyttan. Om Handarbetets Vänner och de svenska hemslöjdsrörelsen. Nordiska museets Handlingar 111. Stockholm.
- Design After Modernism. Beyond the Object. Toimittaja Thackara, J. London: Thames and Hudson 1988.
- Design Discourse. History, Theory, Criticism. Toimittaja Victor Margolin. The Board of Trustees of the University of Illinois. Chicago: The University of Chicago Press 1989.
- Designforschung. Design research. Symposium 8.-11.5. 1984. Helsinki. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 1. Helsinki 1984.**
- Dilnot, Clive, 1989. The State of Design History. Design Discourse. History, Theory, Criticism. Toimittaja Victor Margolin. The Board of Trustees of the University of Illinois. Chicago: The University of Chicago Press.
- Donà, Claudia, 1988. Invisible design. Design After Modernism. Beyond the Object. Toimittaja Thackara, J. London: Thames and Hudson.
- Dormer, Peter, 1983. Is the Crisis in British Crafts the next Boom Industry in Art Criticism? Journal of Art & Design Education 2 1/1983. Abingdon: National Society for Art Education, England.
- Dormer, Peter, 1988. The ideal world of Vermeer's little lacemaker. Design After Modernism. Beyond the Object. Toimittaja Thackara, J. London: Thames and Hudson.
- Dormer, Peter, 1990. The Meanings of Modern Design. Towards the Twenty-First Century. London: Thames and Hudson.
- Douglas, Diane, 1988. Speakeasy. New Art Examiner September 1988. Chicago. United States.
- Enbom, Carla, 1990. Bertel Gardberg. 50 år konsthantverk. 50 vuotta taideteollisuutta Hangon museon julkaisusarja 9. Hangå.**
- Eneroht, Bo, 1986. Hur mäter man "vackert"? Grundbok i kvalitativ metod. Stockholm: Akademilitteratur.
- Eneroht, Bo, 1990. Att handla på känn. Om intuition i professionell verksamhet. Natur och Kultur. Stockholm: Graphic Systems AB.
- Erkkilä, Helena - Vesänen, Marja, 1989. Miten taiteilijaksi tullaan? Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Hanki ja Jää.
- Eskola, Katarina, 1991. Kulttuurituotteiden vastaanotto taiteensosiologian näkökulmasta. Taiteen modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukásista Fredric Jamesoniin. Toimittajat Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.
- Form Function Finland -lehti 1980-1990. Helsinki: Suomen Taideteollisuusyhdistys.**
- Franck, Kaj, 1989. Muotoilijan tunnustuksia. Form och miljö. Toimittaja Liisa Räsänen. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 12. Helsinki.**
- Frayling, Christopher, 1989. Comment. Tomorrow's World. Crafts January/February 1989. London: Crafts Council. England.
- Fuller, Peter, 1988. The search for a postmodern aesthetic. Design After Modernism. Beyond the Object. Toimittaja Thackara, J. London: Thames and Hudson.

- Graae, Markku, 1993. *Käsityöläisen identiteetti. Muoto 5/1993*. Helsinki: Teollisuustaitteen Liitto Ornamo.
- Greenfeld, Liah, 1989. *Different worlds. A sociological study of taste, choice and success in art. The Arnold and Caroline Rose monograph series of the American Sociological Association*. Cambridge.
- Haapala, Arto. 1991. *Maku- ja taidearvostelmat. Synteesi 3/1991*. Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura, Suomen Estetiikan Seura, Suomen taidekasvatuksen Tutkimusseura.
- Hahtonen, Eija, 1992. *Taideteollisuus. Sanomalehti taide- ja ympäristökasvatuksessa*. Helsinki: Sanomalehtien liitto.
- Hakonen, Hannu, 1989. *Hannu Hakonen. Käsin Tehty II*. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Hakuri, Markku, 1988. *Taide kuin konsensus. Kosketus: kuvataide ja taidekäsityö. Helsingin taidehalli 11.3. - 4.4. 1988. Toimittaja Ullamaria Pallasmaa*. Helsinki: Helsingin taidehalli.
- Halsti, Immi, 1981. *TEXO ja 80-luku. TEXO 25. 1956-1981*. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry ja Teollisuustaitteen Liitto Ornamo 1981.
- Hassi, Antti, 1991. *Ei taidetta taiteen vuoksi tehdä. Ajatus ja sahaus. Esseitä Taideteollisen korkeakoulun professoreilta. Toimittanut Elina Melgin. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B4*. Helsinki.
- Haug, W.F., 1983. *Ideologiset mahdit ja vastarinta. Toimittajat Heikki Hellman ja Kauko Pietilä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Heikinheimo, Kaarina, 1989. *Kaarina Heikinheimo. Käsin Tehty II*. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Heikkilä, Jorma, 1987. *Käsityökasvatuksen teorian rakennusaineeksiä. Turku: Turun yliopiston Rauman opettajankoulutuslaitos*.
- Heiskanen, Jukka - Oittinen, Vesa, 1987. *Ideologia, subjekti, humanismi. Marxilainen ajattelu ja porvarillinen ihmiskuva*. Helsinki: Demokraattinen Sivistysliitto.
- Height, Frank, 1991. *Foreword. Jones, Peter Loyd. Taste Today. The Role of Appreciation in Consumerism and Design*. Oxford: Pergamon Press.
- Hurri, Merja, 1993. *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80. Akateeminen väitöskirja. Tiedotusopin laitos. Tampere: Tampereen yliopisto*.
- Häti-Korkeila, Marjatta - Kähönen, Hannu, 1985. *Tuotesuunnittelun perusteita. Käsi- ja taideteollisuus. Porvoo: WSOY*.
- Johnson, Pamela, 1990. *Craftspeople at the V & A. Crafts March/April 1990*. London: Crafts Council. England.
- Jokinen, Kimmo, 1988. *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jones, Peter Loyd, 1991. *Taste Today. The Role of Appreciation in Consumerism and Design*. Oxford: Pergamon Press.
- Kalin, Kaj, 1986 (A). *Haaveilun taustaksi. Suomi haaveilee I - uutta taidekäsityötä. Taidehalli 24.6. - 13.7. 1986. Näyttelyluettelo*. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Kalin, Kaj, 1986 (B). *Kuka pelkää taidetta? Helsingin Sanomat 4.6. 1986*. Helsinki: Sanoma Osakeyhtiö.



- Kamunen, Veikko, 1980. Esineympäristön esteettisestä arvioinnista. Suomen Taideteollisuusyhdistys. Vuosikirja 1980 ja toimintakertomus vuodelta 1979. Helsinki: Suome Taideteollisuusyhdistys.
- Kamunen, Veikko, 1981. Esipuhe. Käsini tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo 1981.
- Kangas, Matthew, 1990. A critical juncture. The state of the crafts. New Art Examiner September 1990. Chicago. United States.
- Karttunen, Sari, 1988. Taide pitkä - leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 2. Helsinki.
- Karttunen, Sari, 1992. Kuvataiteilijan ammatti. Katsaus viimeaikaisiin tutkimussuuntauksiin taiteilijan asema - tutkimuksen näkökulmasta. Työpapereita nr 15. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, tutkimus- ja julkaisuyksikkö.
- Karttunen, Sari, 1993. Valokuvataiteilijan asema. Tutkimus Suomen valokuvataiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980-1990-luvun vaihteessa. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 15. Helsinki.
- Keisch, Christiane, 1987. Zur Qualitätsbestimmung von Kunsthandwerk. Bildende Kunst 3/6/1987. Berlin: Verband Bildender Künstler der DDR.
- Kivirinta, Marja-Terttu, 1981. Tekstiilitaiteen arvostus kasvamassa. TEXO 25. 1956-1981. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry ja Teollisuustaiteen Liitto Ornamo.
- Kivirinta, Marja-Terttu - Rossi Leena-Maija 1991. Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Koplos, Janet, 1986. When is Fiber Art "Art?" Fiberarts 13 Mar/Apr 1986. Asheville: Fiberart United States.
- Konsthantverk och Design. Utbildningen i Norden. Göteborg: Informationsavdelningen vid Göteborgs universitet 1983.
- Kosketus: kuvataide ja taidekäsityö. Helsingin taidehalli 11.3. - 4.4. 1988. Toimittaja Ullamaria Pallasmaa. Helsinki: Helsingin taidehalli.
- Koskiahho, Brita, 1990. Ohi, läpi ja reunojen yli. Tutkimuksen teon peruskysymyksiä. Helsinki: Gaudeamus.
- Kosonen, Markku, 1979. Taidekäsityön tulevaisuuden näkymät. Kotiteollisuusseminaarit 1978. Kotiteollisuuden tulevaisuus. Seinäjoella 13.-15.6.1978. Helsinki: Kotiteollisuuden keskusliitto.
- Kosonen, Markku, 1981. Puu käsityössä. Käsini tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo ry 1981.
- Kosonen, Markku, 1989. Markku Kosonen. Käsini Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläisten TAIKO ry.
- Kosunen, Sirkku, 1989. Sirkku Kosunen. Käsini Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläisten TAIKO ry.
- Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö. Keskiasteen koulunuudistus 4. Helsinki 1977.
- Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö. Helsinki: Kauppa- ja teollisuusministeriö 1989.
- Kotiteollisuus-lehti 1980-1989. Helsinki: Kotiteollisuuden keskusliitto.

- Kruskopf, Erik, 1975. Suomen Taideteollisuusyhdistys 1875-1975. 100 vuotta suomalaista taideteollisuutta. Helsinki: Suomen Taideteollisuusyhdistys.
- Kruskopf, Erik, 1988. Taide kuin kosketus. Kosketus: kuvataide ja taidekäsityö. Helsingin taidehalli 11.3. - 4.4. 1988. Toimittaja Ullamaria Pallasmaa. Helsinki: Helsingin taidehalli.
- Kruskopf, Erik, 1989. Suomen taideteollisuus: suomalaisen muotoilun vaiheita. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Kruskopf, Erik, 1991. Konst och brukskonst. (Hufvudstadsbladet 17.4. 1985). På konstlinjen. Ett urval kåserier om konst 1981-1987. Föreningen Konstsamfundets publikationsserie IX. Helsingfors.
- Kukkapuro, Yrjö, 1991. Funktionalismista ja estetiikasta. Ajatus ja sahaus. Esseitä Taideteollisen korkeakoulun professoreilta. Toimittanut Elina Melgin. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B4. Helsinki.
- Kulvik, Barbro, 1981. Kirje merentakaiselle ystävälle. Esineitä ympärillämme. Helsinki: Otava.
- Kunsthandwerk in Hamburg. Hamburg: Arbeitsgemeinschaft des Kunsthandwerks Hamburg 1990.
- Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Toimittaja Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus 1990.
- Käsin tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo 1981.
- Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry 1989.
- KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena. Toimittajat: Eeva Siltavuori, Virpi Leinonen ja Kirsti Porttinen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry., Tekstiilitaiteilijat TEXO ry. 1977.
- Käsityön ulottuvuuksia. Toimittaja Seija Heinänen. Jyväskylä: Suomen kotiteollisuusmuseo 1990.
- Lahti, Martti, 1987. Taideteoksen arvottaminen. Kritiikin Uutiset 3/1987. Helsinki: Suomen Arvostelijoiden Liitto.
- Leinonen, Outi, 1989. Outi Leinonen. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Leppänen, Helena, 1993. Researching the Ceramics Interaction in Ceramics. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 30. Helsinki.
- Levanto, Yrjänä, 1990. Voiko taiteen tappaa? Arvot, tiede, taide. Toimittaja Arto Haapala. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja 23. Helsinki.
- Lintonen, Kati, 1988. Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 1. Helsinki.
- Lipasti, Teemu, 1991. Kokousmerkintöjä muistikirjasta. Ajatus ja sahaus. Esseitä Taideteollisen korkeakoulun professoreilta. Toimittanut Elina Melgin. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B4. Helsinki.
- Luoto, Teemu, 1989. Teemu Luoto. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Luukko, Mirja, 1989. Mirja Luukko. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Lääperi, Raija 1989. Koti-, käsi- ja taidekäsityöyritykset - taloudellinen merkitys, ongelmat ja kehittäminen. Jyväskylän yliopisto. Keski-Suomen taloudellinen tukimuskeskus. Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietinnön liitteenä. Helsinki: Kauppa- ja teollisuusministeriö.

- Malkavaara, Jarmo, 1989. "Kauneus" ja "mahti". Taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän välisten suhteiden tarkastelua. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 4 Helsinki.
- Margolin, Victor, 1989. Foreword. Design Discourse. History, Theory, Criticism. Toimittaja Victor Margolin. The Board of Trustees of the University of Illinois. Chicago: The University of Chicago Press.
- Materia. Toimittaja Hilikka Niemi. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry 1993.
- Maunula, Leena, 1990. Taideteollisuuden rakentamisen aika 1940-1990. Ars Suomen taidetieteiden tutkimuskeskus B 6. Keuruu: Otava.
- Mays, John Bentley, 1986. Comment. American Craft December 1985/January 1986.
- Metaxis. Nuoret Kädet. 16.10. - 22.11.1987. Näyttelyluettelo. Helsinki: Taideteollisuuskeskus museo 1987.
- Mitchell, Ritva - Karttunen, Sari, 1991. Why and How to Define an Artist? Types of Definition and Their Implications for Empirical Research Results. Työpapereita nr 1. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, tutkimus- ja julkaisuyksikkö.
- Morgantini, Maurizio, 1989. Man Confronted by the Third Technological Generation. Design Discourse. History, Theory, Criticism. Toimittaja Victor Margolin. The Board of Trustees of the University of Illinois. Chicago: The University of Chicago Press.
- Muoto itää: Käsi- ja taideteollisuutta Itä-Suomessa. Toimittaja Seppo Mustonen. Kuopion Mikkelin ja Pohjois-Karjan läänin taidetoimikunnat. Kuopio: Kustannuskiila.
- Muodon kuvat 1960-1990. Toimittaja Juliana Balint. Helsinki: Teollisuustaiteen liitto Ornamo 1991.
- Muoto-lehti 1980-1990. Helsinki: Teollisuustaiteen Liitto Ornamo.
- Mäkelä, Johanna, 1994. Pierre Bourdieu -erottautumisen teoreetikko. Sosiologisen teorian nykysuuntauksia. Helsinki: Gaudeamus Kirja.
- Mäkinen, Marketta, 1989. Marketta Mäkinen. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Mäntymaa, Heikki, 1989. Heikki Mäntymaa. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Needleman, Carla, 1993. The Work of Craft. An inquiry into the nature of crafts and craftsmanship. Kodansha International: New York, Tokyo, London.
- Nieminen, Auvo, 1985 (alkaen). Liikevaihtoverotus. Helsinki: WSOY Tietopalvelut.
- Niiniluoto, Ilkka, 1990. Maailma, minä ja kulttuuri. Emergentin materialismin näkökulma. Helsinki: Otava.
- Niinivaara, Seppo, 1988. Esipuhe. Kosketus: kuvataide ja taidekäsityö. Helsingin taidehalli 11.3. - 4.4. 1988. Toimittaja Ullamaria Pallasmaa. Helsinki: Helsingin taidehalli.
- Nikula, Riitta, 1985. Ympäristö, taide ja kritiikki. Kritiikin uutiset 3/1985. Helsinki: Suomen Arvostelijoiden Liitto.
- Numminen, Jaakko, 1987. Taideteollisuuden tila. Huomisen haaste muuttuva muotoilu. Toimittaja Marjatta Häti-Korkeila. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 6. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 6. Helsinki.
- Nurmesniemi, Antti, 1991. Teollinen kulttuuri. Ajatus ja sahaus. Esseitä Taideteollisen korkeakoulun professoreilta. Toimittanut Elina Melgin. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B4. Helsinki.
- Nyrhinen, Tiina, 1990. Läänillinen taidekäsityötä. Helsingin Sanomat 19.1.1990. Helsinki: Sanoma Osakeyhtiö.

- Ornamon jäsentiedotteet, vuosi- ja toimintakertomukset 1979-1990. Helsinki: Teollisuustaitteen Liitto Ornamo.
- Parko, Severi, 1987. Esineiden esperanto. Huomisen haaste muuttuva muotoilu. Toimittaja Marjatta Häti-Korkeila. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 6. Helsinki.
- Peltovuori, Sinikka, 1990. Taidehistoriallisesta taidekäsityön ja -käsiteollisuuden tutkimuksesta. Artelogi 1. Toimittajat Riitta Hakulinen ja Elsa Silpala. Hämeenlinna: Suomen käsiteollisuuden ammatti-, kulttuuri- ja tutkimusseura ry.
- Periäinen, Tapio, 1979. Taideteollisuus - kotiteollisuus. Kotiteollisuusseminaari 1978. Kotiteollisuuden tulevaisuus. Seinäjoella 13.-15.6.1978. Helsinki: Kotiteollisuuden keskusliitto.
- Periäinen, Tapio, 1981. Näissä puitteissa toimimme. Esineitä ympärillämme. Helsinki: Otava.
- Periäinen, Tapio, 1986 (A). Ihminen seuraa muotoa. Tapio Periäisen kirjoituksia vuosilta 1962 - 1986. Toimittaja Susan Vihma. Taideteollisen Korkeakoulun julkaisusarja B 3. Helsinki.
- Periäinen, Tapio, 1986 (B). Muotoilu tähtää tulevaisuuteen. Suomen Kuvalehti 1/1986. Helsinki: Yhtyneet Kuvalehdet Oy.
- Periäinen, Tapio, 1990. Soul in Design. Finland as an Example. Helsinki: Suomen Taideteollisuusyhdistys.
- Poutanen, Veli-Matti, 1994. Mikä muotoilee muotoilijaa - teollinen muotoilu ammattina. Muotoilun tutkimus. Keskustelun avauksia. Toimittajat Antti Ainamo, Päivi Tahkokallio. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 38. Helsinki.
- Priha, Päikki, 1981 (A). Kankaanpainanta taidekäsityönä. Käsien tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaitteen Liitto Ornamo.
- Päikki, Priha, 1981 (B). Suomalaisen tekstiilitaiteen vaiheita 1900-luvulla. TEXO 25. 1956-1981. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry ja Teollisuustaitteen Liitto Ornamo.
- Puheenvuoroja taideteollisen alan tutkimustoiminnasta. Seminaarisarja 30.1. -27.4. 1984. Toimittanut Susann Vihma. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 1. Helsinki 1985.
- Rantanen, Kirsti, 1981. Ajatuksia tekstiilitaiteilijan työkentästä. TEXO 25. 1956-1981. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry ja Teollisuustaitteen Liitto Ornamo.
- Relander, Martin, 1989. Yleisiä huomautuksia käsityöstä. Käsien Tehty II. Helsinki: Taidekäsityölläiset TAIKO ry.
- Rinne, Matti, 1983. Points about Applied Arts. Finnish Vision. Modern Art, Architecture and Design. Helsinki: Otava.
- Robertson, Seonaid Mairi, 1961. Craft and Contemporary Culture. United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization. London.
- Roos, J. P., 1987. Pelin säännöt: intellektuellit, luokat ja kieli. Bourdieu, Pierre. Sosiologian kysymyksiä. Tampere: Vastapaino.
- Sassi, Mirja, 1985. Modernismi murtuu. Jälkimoderni kulttuuriasenne muuttaa arkkitehtuuria, kuvataiteita ja muotoilua. Helsinki: Rakennuskirja Oy.
- af Segerstad, Ulf Hård, 1961. Pohjoismaista taideteollisuutta. Stockholm, Helsinki: Nordisk Rotogravyr, Otava.
- Selle, Gert, 1989. There is No Kitsch, There is Only Design! Design Discourse. History, Theory, Criticism. Toimittaja Victor Margolin. The Board of Trustees of the University of Illinois. Chicago: The University of Chicago Press.

- Sepänmaa, Yrjö, 1991. Institutionaalinen taideteoria. Taide modernissa maailmassa. Taiteen sosiologiset teoriat Georg Lukásista Fredric Jamesoniin. Toimittaneet Erkki Sevänen, Liis Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.
- Sevänen, Erkki, 1991. Nikol-koulukunnan teoria taiteesta sosiaalisena järjestelmänä. Taid modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukásista Fredric Jamesoniin. Toimittaneet Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.
- Siivonen, Timo, 1992. Avantgarde ja postmodernismi. Itsekritiikki ja radikalisoituminen modernissa taideinstituutiossa. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 33. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sotamaa, Yrjö, 1991. Esipuhe tai pikemminkin esikirjoitus. Ajatus ja sahaus. Esseitä Taideteollisen korkeakoulun professoreilta. Toimittanut Elina Melgin. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B4. Helsinki.
- Steffa, Tim, 1992. Howard Smith. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 7/1992. Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo.
- Suhonen, Pekka, 1981. Käsityö - kappale filosofiaa. Käsin tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo ry.
- Suomalainen Design from Finland. Kuka kukin on Who's Who in Finnish Design. Päätoimittaja Rita Taskinen. Helsinki: Teollisuustaiteen Liitto Ornamo 1992.
- Suomi muotoilee -näyttelyluettelot 1-7. Helsinki: Suomen Taideteollisuusyhdistys.
- Synteesi -lehti 1980-1990. Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura, Suomen Estetiikan Seura, Suomen taidekasvatuksen Tutkimusseura.
- Tahkokallio, Päivi, 1993. Epilogue. If it's good it's Art - Reflections on Finnish Ceramic Today. Interaction in Ceramics. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 30. Helsinki.
- Taide-lehti 1980-1990. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.
- Taide ja filosofia. Toimittajat Markus Lammenranta ja Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus 1987.
- Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukásista Fredric Jamesoniin. Toimittaneet Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus 1991.
- Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n jäsenluettelot 1986-1992. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Taidetekstiili. TEXO. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry. 1989.
- Taidetoimikunnat 1992-1994. Jäsenet ja lainsäädäntö. Helsinki: Yliopistopaino 1992.
- Takala, Vuokko, 1994. Suomalaisen muotoilun identiteetti 1980-luvulla. Muotoilun tutkimus. Keskustelun avauksia. Toimittajat Antti Ainamo, Päivi Tahkokallio. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 38. Helsinki.
- Tamminen, Olli, 1981. Käsityö ja teollistunut yhteiskunta. Käsin tehty - Hand made Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo ry.
- TEXO 25. 1956-1981. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry ja Teollisuustaiteen Liitto Ornamo 1981.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula, 1979. Kotiteollisuuden kulttuuripoliittinen merkitys I-IV. Helsinki: Kotiteollisuuden keskusliitto.
- Veräjänkorva, Tiina, 1989. Taidetekstiili. TEXO. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry.
- Virkki, Juha, 1994. Tuleeko ideologiasta enää kalua? Populaarikulttuurin tutkimuksesta postmodernissa tilanteessa. Kulttuuritutkimus 11 1/1994. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjasto.

- Vitta, Maurizio, 1989. *The Meaning of Design. Design Discourse. History, Theory, Criticism.* Toimittaja Victor Margolin. The Board of Trustees of the University of Illinois. Chicago: The University of Chicago Press.
- Väkevä, Seppo, 1987. *Tuotesemantiikka. taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 6.* Helsinki.
- Väkevä, Seppo, 1993. *Taideteollisuus, käsityö ja muotoilu. Suomen taide ja kulttuuri.* Toimittaja Päivi Molarius. Suomi-kurssi. Oppimateriaaleja 18. Lahti: Helsingin yliopisto Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Wacquant, Loïc J. D., 1992. *Toward a Social Praxeology: The Structure and Logic of Bourdieu's Sociology. An Invitation to Reflexive Sociology.* Cambridge: Polity Press.
- Walker, John A., 1989. *Design History and the History of Design.* London: Pluto Press.
- Widman, Dag, 1983. *Konsthantverkare och designer - rollfördelningar och målsättningar. Konsthantverk och Design. Utbildningen i Norden.* Göteborg: Informationsavdelningen vid Göteborgs universitet.
- Wirkkala, Maaria, 1981. *Kuin kirjeen kirjoittaisi. Käsin tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981.* Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaitteen Liitto Ornamo ry.
- Yli-Viikari, Tapio, 1981. *Ajatuksia keraamikon ammattikuvasta. Käsin tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981.* Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaitteen Liitto Ornamo ry.
- Ziemelis, Mite, 1984. *Konsthantverk och konsthantverkare. En studie för statens kulturråd. Rapport från statens kulturråd 1983:4.* Stockholm.
- Zeitgenössisches deutsches und finnishes Kunsthandwerk 4. Triennale 1987/88. Frankfurt am Main, Hannover, Helsinki: Museum für Kunsthandwerk, Kestner-Museum, Taideteollisuusmuseo 1987.*

## SUOMALAINEN TAIDEKÄSITYÖ 1970-LUVULTA 1990-LUVULLE

Uuden taidekäsityön esiin tulo alkaa 1970-luvulta ja siksi sieltä on otettu muutamia tapahtumia johdannoksi 80-luvulle. Tämä vuosittainen tapahtumakartoitus ei sisällä kaikkia mahdollisia taidekäsityöhön liittyneitä tapahtumia, vaan muutamia tämän tutkimuksen aineistoissa esiintyneitä tapahtumia kuvaamaan taidekäsityön kehitystä 1980-luvulla. Joitain jatkuvia näyttelyitä ja tapahtumia on mainittu vain ensimmäisen kerran. Joidenkin näyttelyiden yhteydessä on mainittu esimerkinomaisesti myös näyttelyn jury.

1972

\*Pot Viapori r.y. perustettiin ensimmäisenä useista 70-luvun käsityöläisosuuskunnista. Helsinki.

1974

\*Worlds Crafts Councilin taidekäsityön 1. maailmannäyttely, Toronto, Kanada. Suomi osallistui Ornamon vastatessa Suomen järjestelyistä.

\*Osuuskunta Helsingin käsityöläiset, Artisaani perustettiin kokoamaan taidekäsityöläisten näyttelyä ja myyntitoimintaa.

1976

\*Ornamon taidekäsityön teemavuosi: Taidekäsityöläisten liiketalouskurssi, taidekäsityön studiokiertoajelut, ikkunanäyttely Aleksanterinkadulla, pihatapahtuma.

\*1. Pohjoismainen Tekstiiltriennaali.

1977

KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena -julkaisu, Ornamo.

1978

\*Kotiteollisuuden tulevaisuus -seminaari, Kotiteollisuuden keskusliitto, Seinäjoki. Markku Kosonen ja Tapio Periäinen luennoivat taideteollisuuden ja taidekäsityön suhteesta kotiteollisuuteen.

1979

\*Taideteollisuusmuseon näyttelytoiminta käynnistyi Helsingissä uusissa, vakinaisissa tiloissa.

\*Käden jälki esineessä -näyttely, Taideteollisuusmuseo, Helsinki. Valtion taideteollisuuslaitoksen virallisina edustajina järjestelyissä mukana olivat tekstiilitaiteilija Maija Lavonen ja muotoilija Kaj Franck.

\*1. TEXO:n Minitekstiilinäyttely, TEXO ry.

\*Suomen Muotoiluraati perustettiin pysyväksi organisaatioksi, Suomen Taideteollisuusyhdistys.

\*Suomi muotoilee 1 -näyttely, Suomen Taideteollisuusyhdistys, Taideteollisuusmuseo, Helsinki.

\*1970-luvun lopussa toimivat mm. seuraavat käsityöläisosuuskunnat: Artisaani, Osuuskunnan Kankaantekijät, Pilkku, Pohjan Akat, Pot Viapori, Puolukka ja Seenat.

1980

\*MUOTO-lehti alkoi ilmestyä, Ornamo.

\*FORM FUNCTION FINLAND -lehti alkoi ilmestyä, Suomen Taideteollisuusyhdistys.

\*Espan taidekäsityötapahtuma, Ornamo, Helsingin Juhlaviikot.

\*Tila ja taide, kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin ensimmäinen yhteinen symposium, Suomen Arkkitehtiliitto, Ornamo, Forum Artis ja Suomen Taiteilijaseura.

\*Suomen Käsityön Ystävien 100-vuotisjuhlan kunniaksi järjestetty ryijykilpailu. Jyry: Sisustusarkkitehti Lisa-Johansson Pape, intendentti Marja-Liisa Bell, toiminnanjohtaja Eeva K. Miettinen, taiteilijat Rut Bryk, Kirsti Rantanen ja Marika Mäkelä.

1981

\*KÄSIN TEHTY - Hand made, Ornamon taidekäsityöläisten julkaisu.

\*Suomalaista tekstiilitaidetta 1956-1981. TEXO:n 25-vuotisjuhlanäyttely taideteollisuusmuseossa, Helsinki.

\*TEXO 25 -julkaisu, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry.

\*Metalli elää -näyttely. Taideteollisuusmuseon kellari, Helsinki. Jyry: Olli Auvinen, Bertel Gardberg, Saara Hopea-Untracht, Kauko Moisio, Oppi Untracht.

1982

\*KÄTSÄ ry, Käsityöläisten ja pienteollisuusalan yrittäjien yhdistys perustettiin.

\*Seenat Oy suunnitteli ja valmisti Helsingin Kaivokadun metroasemalle laatoista keramiikkateokset.

\*Tekstiilitaiteilija Maija Lavonen sai valtion pitkäaikaisen taiteilija-apurahan.

1983

\*Taidekäsityöläiset TAIKO ry perustettiin Ornamon jäsenjärjestöksi.

\*Taidekäsityö julkisissa tiloissa, ruotsalais-suomalainen metalli- ja keramiikkataiteen symposium, Hanasaaren kulttuurikeskus ja Ornamo, Espoo.

\*Galleria 585 avattiin metalli- ja korutaiteen galleriaksi, Helsinki.

\*Suomen Kotiteollisuusmuseon näyttelytoiminta alkoi Jyväskylässä.

\*Tanke och objekt -suomalainen metallitaidenäyttely, Tukholma. Jyry: Helmi-Riitta Sariola, Veikko Kamunen, Markku Kosonen.

\*Jugend Gestaltet -näyttely 1983, kansainvälinen nuorten taidekäsityöläisten esittely, München. Suomesta oli mukana 2 edustajaa. Jyry: keraamikko Åsa Hellman ja tekstiilitaiteilija Päikki Priha.

\*Valtion taideteostoimikunta esitti opetusministeriölle, että jäseneksi tuli saada myös taideteollisuuden edustaja.

\*Taidekäsityöläisten yhdistys PuuVilla ry perustettiin. Toimitiloina oli Kaivopuiston huvila, joka toimi myös Ornamon ja Artisaanin kokoustilana.

\*Metallitaiteilija Bertel Gardberg sai akateemikon arvon.

\*Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen sai 5-vuotisen taiteilijaprofessuurin.

1984

\*Taiko 1 vuotta: Vastasyntyneitä esineitä -näyttely, TAIKO ry, Finnish Design Center, Helsinki. Jyry: tekstiilitaiteilija Lea Eskola, muotoilija Olli Tamminen, keraamikko Tapio Yli-Viikari.

\*Artisaanin 10-vuotisjuhlanäyttely, Kluuvun galleria, Helsinki.

\*Worlds Crafts Councilin Euroopan sihteeristö siirtyi työskentelemään Helsinkiin Ornamon toimiston yhteyteen vuoteen 1986 asti.



1985

- \*Taidekäsityösymposium, Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus. Luennoitsijoina mm. Kuutti Lavonen ja Kaj Franck, johtaja keraamikko Heikki Rahikainen.
- \*Taidekäsityön lauseminaari, Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus, Kuvataideakatemia. Luennoitsijana mm. Tapio Periäinen, johtaja sisustusarkkitehti Markku Kosonen.
- \*"Espoolaista taidekäsityötä" -näyttely, Tapiolan näyttelytila, Espoo.
- \*Taidekäsityötä -näyttely, Itäkeskuksen monitoimitalo. Näyttelyn järjesti pieni ryhmä taikolaisia.
- \*KÄTSA ry:n kiertonäyttely "Käsityö-ikkuna tulevaisuuteen".
- \*Multi Mani -osuuskunnan taidekäsityömyymälä avautui Helsinkiin. Mukana oli noin 40 KÄTSA ry:n jäsentä eri taideteollisuuden ja taidekäsityön aloilta.
- \*Yhteispohjoismainen taidekäsityön kiertonäyttely, 1. etappi oli Kööpenhamina.
- \*Skandinaavinen keramiikkasympposium Ahvenanmaalla, organisoijana oli keraamikko Peter Winqvist.
- \*Keraamikko Maaria Wirkkala sai Suomen Arvostelijain Liiton myöntämät Kritiikin kannukset.

1986

- \*Valtion taideteollisuustoimikunta jakoi ensimmäisen kerran taidekäsityön laatutukea.
- \*"Suomi haaveilee 1" -taidekäsityönäyttely, TAIKO ry, Helsingin taidehalli. Osa näyttelystä jatko kiertonäyttelynä vielä vuonna 1987; Fredrikshavnin taidemuseo, Tanska, Aalborg, Jyväskylä, Mikkeli, Imatra. Jyry: professori Kaj Franck, sisustusarkkitehti Simo Heikkilä, tekstiilitaiteilija Kaarina Kellomäki, taiteilija Zoltan Popovits, muotoilija Olli Tamminen, kuvanveistäjä Ukri Merikanto.
- \*Tekstiili/Taide '86 - TEXO 30-vuotta -näyttely, Galleria Otso, Espoo.
- \*Armi Ratian rahaston taiteiden välinen kutsunäyttelyprojekti, Galleria Bronda, Helsinki. Mukana oli tekstiilitaiteen ja keramiikkataiteen edustus.

1987

- Metaxis. Nuoret Kädet -näyttely, Taideteollisuusmuseo, Helsinki.
- \*Käytä - Uutta taidekäsityötä, TAIKO ry, Taideteollisuusmuseon holvi, Helsinki. Jyry: Keraamikko Henrik Gröhn, muotoilija Hannu Kähönen, toimittaja Arja Myllyneva, museonjohtaja Jarno Peltonen, tekstiilitaiteilija Kristiina Nyrhinen.
- \*Taidekäsityötriennaali, Saksan Liittotasavallan ja Suomen taidekäsityön esittely, Frankfurt am Main, BDR, Taideteollisuusmuseo, Helsinki, Hannover, BDR. Näyttely jatkui vuoteen 1988 saakka. Saksalais-suomalainen asiantuntijajyry.
- \*Zeitgenössisches deutsches und finnisches Kunsthandwerk. 4. Triennale -julkaisu, joka liittyi edellä mainittuun näyttelyyn.
- \*Virta virtaa -näyttely. Kirsti Rantasen taiteilijaprofessorikauden päätösnäyttely, Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki.
- \*Käsityöläisten omattunnot - seminaari käsityöläisille, Kuopion kesäyliopisto, Käsi- ja taideteolliset suunnittelijat ry, Kuopion läänin taidetoimikunta, Kuopio.
- \*Keramiikan muodot -seminaari ja näyttely, Kymen läänin taidetoimikunta, Kouvola kaupunki, Kymenlaakson kesäyliopisto, Kouvola.
- \*Scandinavian Crafts Today -näyttely, Suomen taideteollisuusyhdistys, Japani, USA.
- \*Valo ja Materiaali -näyttely. Mukana olivat muotoilijat, taidekäsityöläiset ja kuvataiteilijat.

1988

- \*Harakan saari Helsingin edustalla saatiin käsi- ja taideteollisuuden käyttöön.
- \*Kosketus-näyttely, kuvataide ja taidekäsityö, Helsingin taidehalli.
- \*Pohjolan tytär 1988, uutta suomalaista tekstiilitaidetta, Kouvolan taidemuseo.
- \*Maanpäällinen paratiisi, uutta suomalaista muotoilua ja taidekäsityötä esitellyt näyttely, Taideteollisuusmuseo, Helsinki ja Retretti, Punkaharju.
- \*Taikoja-näyttely, TAIKO ry, näyttelytila Otso, Espoo.
- \*"Yhteensattuma" Armi Ratian rahaston poikkitaiteellinen näyttely, Kluuvin galleria, Helsinki.
- \*Iris-seminaari Porvoossa, kansainvälinen keramiikkaseminaari ja näyttely Porvoon taidemuseossa.

1989

- \*KÄSIN TEHTY II -julkaisu, TAIKO ry.
- \*Taidetekstiili, TEXO:n julkaisu.
- \*Sisällä -Ulkona -näyttely, TAIKO ry, Kluuvin galleria, Helsinki. Jyry: Pekka Jylhä, Kaj Kalin ja Maisa Tikkanen.
- \*TEXO:n taidetekstiiliriennaali, näyttelytila Otso, Espoo.
- \*Tekstiilipainotteinen, yksityinen Galleria 25 avattiin Helsingissä. Se laajeni käytännössä taidekäsityön ja muotoilun galleriaksi.
- \*Itäisten läänien taidekäsityö -näyttely, Kuopion, Mikkelin ja Pohjois-Karjalan läänien taidetoimikunnat. Jyry: Muotoilija Veikko Kamunen, keraamikko Pekka Paikkari, tekstiilitaiteilija Agneta Hobin, kuvataiteilija Jyrki Puhakka.
- \*Kauppa- ja teollisuusministeriön 1988 asettaman komitean mietintö valmistui. Sen tehtävänä oli selvittää koti-, käsi- ja taideteollisuustoiminnan laajuus ja merkitys.
- \*American Crafts Today näyttely, Taideteollisuusmuseo, Helsinki.
- \*International Symposium On Design Research and Semiotics, Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

1990

- \*Käyttö - Taide -näyttely, TAIKO ry, Taidekammari ja sali, Alajärvi.
- \*Raumakuuskajaskarilounaistuulta 14M/S, Turun ja Porin läänin käsi- ja taideteollisuusnäyttely, Turun ja Porin läänin taidetoimikunta ja läänien käsi- ja taideteollisuusalan neuvottelukunta, Rauman taidemuseo.
- \*Toinen Konsti, valtakunnallinen taidekäsityönäyttely, Muova, Vaasa. Jyry: Järjestäjän valitsemana teollinen muotoilija Jyrki Järvinen, erikoissuunnittelija Marketta Miettinen, tekstiilitaiteilija Elisa Munkki sekä Ornamon valitsemana keraamikko Henrik Gröhn ja tekstiilitaiteilija Ulla-Maija Vikman.
- \*Tuulee, Kymen läänin taidekäsityöläisten näyttely, Kouvolan taidemuseo.
- \*Hand Made, Hämeen taidekäsityöläiset ry:n 1. vuosinäyttely, Hämeenlinna.
- \*1980 vuosikymmen -näyttely, Taideteollisuusmuseo, Helsinki ja Jyväskylä.
- \*Kotiteollisuuden keskusliitto muutti nimensä Käsi- ja taideteollisuusliitoksi.
- \*MUOTO -lehti muuttui Ornamon jäsenlehestä yleisesti muotoilusta kertovaksi kotimaiseksi tiedostuskanavaksi.
- \*Mihin menet taidekäsityö -seminaari, Kymenlaakson kesäylipisto.
- \*Valtakunnalliset käsityöläispäivät, Maaseudun Sivistysliitto, Kuopio. Teemana mm. taide/taideteollisuus/käsityö.
- \*Sea Jewellery Workshop Harakan saarella. Kansainvälinen seminaari.
- \*NORDFORM90, pohjoismainen taidekäsityönäyttely, Malmö.

1991

\*Taideteollisuuden juhlavuosi, Muodon tähdet -näyttely.

\*Taidekäsityökeskus perustettiin Strömforsin ruukille,  
Taideteollinen korkeakoulu.

\*Configura-aidenäyttely, Erfurt, Saksa. Eurooppalaisen taidekäsityön katselmus, johon osallistui kutsuttuna 13 suomalaista taidekäsityöläistä ja kuvataiteilijaa.

\*ARTENO 90, Käsi- ja taideteolliset suunnittelijat ry:n taidekäsityö ja taideteollisuusnäyttely.  
Jyry: Taideteollisuusmuseon apulaisintendentti Kaj Kalin, kultaseppä Matti Mattson,  
taidegraafikko Kirsi Tiittanen, muotoilija Jouni Teittinen, taidemaalari Jukka Lappalainen.

1993

\*Taidekäsityön laatutuki muuttui taideteollisuuden laatutueksi

\*Materia, TAIKO:n 10-vuotisjuhlanäyttely, Helsingin taidehalli.

## TAIDEKÄSITYÖLÄISTEN JÄRJESTÖJÄ SUOMESSA

Järjestöjä, joihin tämän tutkimuksen aineistossa taidekäsityöläiset ilmoittavat kuuluvansa.

Valtakunnallisia alan järjestöjä:

Suomen Taideteollisuusyhdistys

Kotiteollisuuden keskusliitto, Käsi- ja taideteollisuusliitto

Valtakunnallisia ammattijärjestöjä:

Taidekäsityöläiset TAIKO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo

Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo

Teolliset muotoilijat TKO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo

Käsityöläiset ja Taideteollisuusalan yrittäjät KÄTSA ry

Käsi- ja taideteolliset suunnittelijat ARTENO ry

Paikallisia ammattijärjestöjä:

Espoon taideteollisuusyhdistys

Hämeen taidekäsityöläiset ry

Kymen läänin taidekäsityöläiset ry

Pohjois-Suomen taideteolliset suunnittelijat Proto ry

Taideteollisuusryhmä Konsti ry., Vaasan lääni

Tampereen Taideteollisuusyhdistys Interi ry

Taidekäsityöläiset kuuluivat myös moniin muihin pienempiin käsityö- ja taideteollisuusjärjestöihin.

Osuuskunta Helsingin Käsityöläiset Artisaani ry. ja monia muita osuuskuntia ja työryhmiä

Erikoisjärjestöjä:

Pro Lasitaide ry

Taidesepät ry

Taidekäsityöläisillä oli lisäksi jäsenyyksiä myös valtakunnallisissa tai paikallisissa kuvataidejärjestöissä.

## TAIDEKÄSITYÖN ESITTELYPAIKKOJA 1980-LUVULLA

Koottu tässä tutkimuksessa käytetyn aineiston pohjalta.

### Helsinki:

Taideteollisuusmuseo, Finnish Design Center, Suomen Taideteollisuusyhdistyksen pienoisgalleria, Pohjoismainen taidekeskus (Suomenlinna), Amos Andersonin taidemuseo, Suomen Käsityön Ystävät, Arabian museo ja galleria, Galleria Artisaani, Galleria Bronda, Galleria 585, Kluuvin galleria, Ässä-galleria, Studio-Galleria Julius, Galleria Atski, Galleria Sculptor, Galleria Taide-Art, Kellari galleria, Taidemaalariiliiton galleria, Artekin galleria, Taito galleria, Galleria Taidepiste, Galleria Duetto, Galleria Strindberg, Galleria 25, Tallinvintti

### Punkaharju: Retretti

Jyväskylä: Suomen kotiteollisuusmuseo

Espoo: Näyttelytila Otso

Riihimäki: Suomen lasimuseo, Galerie Ph. Debray

Turku: Wäinö Aaltosen museo, Turun taidemuseo

Tampere: Koti- ja taideteollisuuskeskus Verkaranta, Pirkanmaan kotityö

Kouvola: Kouvolan taidemuseo

Lappeenranta: Etelä-Karjalan taidemuseo

Porvoo: Porvoon Taidehalli

Kotka: Galleria Uusikuva

Pori: Poriginal-galleria

Naantali: Galleria Säde

Aulanko: Serica -silkkitalo

Rauma: Rauman taidemuseo

Lapinlahti: Emil Halosen museo

Vaasa: MUOVA (Taideteollisen korkeakoulun muotoilukeskus)

Kuopio: IMU (Taideteollisen korkeakoulun muotoilukeskus)

Yksittäisiä näyttelyitä oli eri taidemuseoissa ja maakuntamuseoissa ympäri Suomen. Lisäksi näyttely- ja esittelypaikkoina toimivat alan oppilaitokset, kaupungintalot, kirjastot, hotellit, yritysten tilat ja muut vastaavat julkiset tilat. Taidekäsityöläiset järjestivät aktiivisesti myös työhuone- ja studionäyttelyitä. Kesänäyttelyjä oli erilaisissa maaseutupaikoissa. Taidekäsityö oli esillä pysyvästi niissä julkisissa tiloissa, joihin sitä oli sijoitettu taideteoksiksi.

SUOMEN TAIDETEOLLISUUSYHDISTYS  
Muotoiluraati, Arvostelukriteerit 28.5.1979

Arvostelukriteerien määritelmät

1. Toimivuudella tarkoitetaan sitä, että esine soveltuu käyttötarkoitukseensa, on käytössä luotettava, ergonomisesti oikein suunniteltu ja helppo käyttää. Esineen on sopeuduttava ympäristöönsä. Sen tulee olla tarpeen mukaan huollettavissa ja korjattavissa. Esineen tulee säilyttää toiminnalliset ominaisuutensa tarkoitettulla tavalla.
2. Taloudellisuudella tarkoitetaan sitä, että esineen valmistus on tarkoituksenmukainen, sen hankinta- ja käyttökustannukset ovat kohtuulliset, niin että sen hinta on oikeassa suhteessa ostajan resursseihin. Tuotteen tulee soveltua markkinointiin. Taloudellisessa arvioinnissa huomioidaan myös tuotteen huollettavuus, korjattavuus, uusikäyttö ja hävitettävyyys.
3. Lujuudella tarkoitetaan esineen rakenteen, materiaalin, eri osien sekä niiden liitosten kestävyyttä suunnitellussa käytössä. Pinnan käsittelyn tulee olla tarkoituksenmukainen. Esineen tulee täyttää tuotteelle mahdollisesti laaditut hyväksytyt normit.
4. Turvallisuudella tarkoitetaan sitä, että esine ei käyttäjälleen aiheuta hengen, ruumiin tai mielen vaaraa eikä vammaa eikä ympäristölleen vahinkoa ja lisäksi täyttää vaaditut terveydelliset normit.
5. Esteettisillä ominaisuuksilla tarkoitetaan sitä, että esine on kaikkien aistien kannalta koettuna miellyttävä, että esineen muodon, värin, pinnan ja eri osien välinen suhde samoin kuin esine kokonaisuudessaan on sopusointuinen ja huoliteltu ja että esineen suhde ympäristöön on harkittu.
6. Omaperäisyydellä tarkoitetaan sitä, että esine tai sen osa on tulos ajattelusta tai oivalluksesta, jonka avulla on löydetty uusi tai entistä parempi toteutus ratkaistavaan ongelmaan tai tilanteeseen.
7. Suhteella elämän laatuun tarkoitetaan sitä, että esine on yksilön, yhteiskunnan, ympäristön ja luonnon kannalta katsoen tarkoituksenmukainen, harmoninen ja virikkeinen, että se ketään tai mitään vahingoittamatta ylläpitää tai lisää elämän perusarvojen toteutumista.
8. Seurannalla tarkoitetaan sitä, että yllämainittujen ominaisuuksien toteutumista seurataan ja asetetaan tavoitteeksi niiden mitattavuuden kehittäminen.

Arvostelukriteerien painotus

Toimivuuden, esteettisten ominaisuuksien sekä elämän laatuun liittyvien kriteerien tulisi saada suurempi paino kuin mitä muille annetaan.