



**ESTEETTISIÄ KÄYTTÖTUOTTEITA
JA HENKISIÄ MATERIAALITEOKSIA**

**Hyvän tuotteen ammatillinen määrittely
taidekäsityössä 1980-luvun Suomessa**

Mirja Kälviäinen

**ESTEETTISIÄ KÄYTTÖTUOTTEITA
JA HENKISIÄ MATERIAALITEOKSIA**

ESTEETTISIÄ KÄYTTÖTUOTTEITA JA HENKISIÄ MATERIAALITEOKSIA

Hyvän tuotteen ammatillinen määrittely
taidekäsityössä 1980-luvun Suomessa

Mirja Kälviäinen

PAINOASUN SUUNNITTELU: MÄRLASISKO KATAIKKO
KANSI: KRISTINA RISKAN NÄYTYSTÄ HAURAS AIKA, KUVA KIMMO FRIMAN

Verkkoversio julkaistu tekijän ja
Kuopion Muotoiluakatemia luvalla.

URN:ISBN:978-951-39-9926-1

ISBN 978-951-39-9926-1 (PDF)

Jyväskylän yliopisto, 2024

VÄITÖSKIRJA,
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTON TAIDEHISTORIAN LAITOS

KUOPION KÄSI- JA TAIDETEOLLISUUSAKATEMIA
TAITEMIA 4

COPYRIGHT © MIRJA KÄLVIÄINEN JA
KUOPION KÄSI- JA TAIDETEOLLISUUSAKATEMIA

ISBN 952-5018-05-9
ISSN 1238-4666

SUOMEN GRAAFISET PALVELUT OY LTD,
KUOPIO 1996

ABSTRACT

Kälviäinen, Mirja

ESTEETTISIÄ KÄYTTÖTUOTTEITA JA HENKISIÄ MATERIAALITEOKSIA

Hyvän tuotteen ammatillinen määrittely taidekäsitöissä 1980-luvun Suomessa

Kuopio: The Kuopio Academy of Crafts and Design, 1996. 253 p.

(Taitemia, ISSN 1238-4666)

ISBN 952-5018-05-9

AESTHETIC FUNCTIONAL PRODUCTS AND SPIRITUAL MATERIAL WORKS OF ART

The 1980's Definition of a Good Product in Professional Crafts in Finland

English summary

Diss.

In the area of applied arts the definition of a good product can be connected with the elitist taste of the artistic group. In this research this taste was studied through the particular group which defined the acceptable art craft in professional publicity in Finland. The study period was 1980's because the postmodern discussion with the emphasis on destruction of values produced critique an a good product.

The aim was to define good and approved way of doing artistic crafts in the area, of art, design and crafts. The definition concentrated on the consensus of the professional experts. The definition was studied by analysing the use of the word crafts and the functional value-base of the field of crafts. The method used was based on both the concept of art world and the concept of the field used by the sociologist Pierre Bourdieu. By the complex thinking that was used in this research the base of the evaluation of a good product was studied with the help of multidimensionality, interaction and change.

The definition of a professionally good product was studied in this research so, that a gradual picture was formed from the reality. The professional evaluation was influenced both by organisations and institutions that have been shaped by the community, and by the internal and ideological value-based goals of the professional group. The first phase was the objective study of the constructions that formed the crafts, because they restricted the action and gave background to the analysis of the internal interests.

In defining evaluation of artistic crafts the ideal production moved towards visual arts. However the ideas and institutional background was still attached to design. The meaning of traditional crafts as a way of doing things was defended but there was also discussion about who was allowed to do art craft. In the professional authority there was a clear concentration and recur connected with the institutions of design. Three areas of production belonged to the sphere of professional crafts: the area of aesthetic functional products, the area of products that were described as spiritual and the area of works of art where material played important role. In Finland professional art craft was defined in two levels. As a higher level concept it covered all this production and as a lower level concept the area of aesthetic and spiritual products. A good product in professional crafts proved to be closely connected with the internal interests of the field. This was not restricted only on aesthetics but was particularly based on moralistic and ideological thoughts. The intuitive expert evaluation was closely connected with the application of the theories and written criterion used. Evaluation was based on the socialization to the profession, which led to respect for the inner values of the profession. Also the accurate distinction obtained by experts, in things that were highly valued in the professional ideology, was connected with intuitive evaluation.

Keywords: applied arts, crafts, art craft, design, evaluation, distinction, taste, art world, Finland.

ALKUSANAT

Tämä tutkimus on muotoutunut monien lähtökohta-ajatusten ja vaiheiden kautta. Siihen, että lähdin tutkimaan taideteollisuuden ja käsiteollisuuden alueella esiintyviä ammatillisia käsityksiä hyvästä tuotteesta, vaikutti oma opiskeluni käsi- ja taideteollisuusosalalla juuri 1980-luvulla, jolloin ammattilaisten määrittämistä hyvästä mausta alettiin keskustella kriittisesti. Lisäksi tutkimuskohteen valintaan vaikutti se ristiriitaisuus, jonka koin käytännön ammatillisessa toiminnassa. Ammatillisesti hyvänä pidetty tuote ei ollut välttämättä kaupallisesti tai muiden kuin ammattilaisten näkemyksen mukaan hyvä.

Alkuperäinen kiinnostukseni kohde oli hyvä tuote ja sen suhde hyvään makuun. Tutkimuksen edetessä kävi selväksi, että näitä teemoja oli mahdotonta tutkia ilman sitä sosiaalista yhteisöä, jossa käsitykset tietyistä hyvästä syntyivät, ja sen arvomaailmaa. Tutkimus vaati siis rajausta ammatillisen tuottamisen tavan ja sen arvostuksiin vaikuttavan ryhmän suhteen. Taidekäsityksen alueella ilmeni selvästi hyvän tuotteen määrittelyn ongelma, koska se oli raja-alueen ilmiö suhteessa taideteollisuuteen, kuvataiteeseen ja käsityöhön. Siitä esitettiin monenlaisia kysymyksiä, jotka kertoivat siitä ristiriitaisuudesta, joka oli saattanut tämän tutkimuksen vireille. Pitäisikö sana 'taidekäsityö' hylätä kokonaan? Kuka sai tehdä taidekäsityötä ja millaista sen pitäisi olla? Tutkimuksen rajaus ei syntynyt niinkään kiinnostuksestani juuri taidekäsityötä kohtaan, vaan koska juuri taidekäsityksen tutkiminen selvitti myös eri lähialueiden arvottamisessaan käyttämiä toimintatapoja.

Tässä tutkimuksessa käytetty kriittinen ja myös kyseenalaistava ote voidaan kokea vahingollisena vakavalle ja paneutuvalla ammatillisella työllä. Haluan heti näissä alkusanoissa painottaa, että työn tarkoitus ei ole tällainen. Tieteellinen tutkimus on asioiden tarkastelua ja keskusteluun asettamista. Sen tarkoitus ei ole pelkästään perustella jonkin asian hyvyttä. Myös ristiriitaiset ja huonoiksikin koettavissa olevat asiat on tuotava esiin, jos niitä tutkimuksessa ilmenee. Tässä tutkimuksessa ei ole kyse taiteen elitismin kriittikistä vaan pyrkimyksenä on ollut tarkastella sitä prosessia, joka muotoili hyväksyttävää reviiä yhdellä taideteollisuuden, kuvataiteen ja käsityksen alueella. Tällöin tarkastellaan sekä positiivisia piirteitä että toisaalta kehittämisen tai vaihtoehtojen näkökulmia taiteellisen hyvän määrittämisessä. Esimerkiksi teollisen muotoilun, kuvanveiston tai taitokäsityksen ammatillisen hyvän tuotteen tutkiminen tuottaisi tuloksena vastaavasti rajaavia ja ristiriitaisiakin arvostuksia.

Kiitän lämpimästi taidehistorian professori Kalevi Pöykköä ja Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen henkilökuntaa ohjauksesta, kommenteista ja avusta, joita he ovat tutkimukseni tekemisen vuosina tarjonneet. Haluan kiittää heitä myös hieman poikkeavan tutkimusaiheen varauksettomasta hyväksymisestä.

Käsityötieteen professori emerita Pirkko Anttilaa kiitän niistä arvokkaista ohjeista, joita hän tarjosi toimiessaan lisensiaatintyöni tarkastajana. Sen jälkeen hän on edelleen uhrannut aikaansa väitöskirjani

ohjaukseen ja esitarkastukseen. Olen erityisesti kiitollinen hänelle sen painottamisesta, miten tärkeää on kokeilla ja kehittää sellaisia tutkimusmetodeja, jotka soveltuvat juuri käsi- ja taideteollisuuden alueella tapahtuvaan tutkimukseen. Dosentti Tellervo Krogerukselle esitän kiitokset kaikista niistä hyvistä neuvoista, joita hän on antanut sekä lisensiaatintyön vaiheessa että tätä väitöskirjaa tehdessäni. Estetiikan professori Arto Haapala ansaitsee kiitokset niistä pohdinnoista ja korjauksista, joita hän esitti väitöskirjani esitarkastajana.

Erityisesti kiitän nita asiantuntijoita, jotka uhrasivat aikaansa tutustumalla käsikirjoitukseeni ja kommentoimalla sitä. Heitä olivat sisutusarkkitehti Markku Kosonen, tekstiilitaiteilija Sirkka Könönen, projektipäällikkö Päivi Tahkokallio, keraamikko ja teollinen muotoilija Satu Tamminen, lasिताiteilija Oiva Toikka, tekstiilitaiteilija Ulla-Maija Vikman ja näyttelypäällikkö Laura Ylätaalo. Heidän apunsa tarkensi merkittävästi tutkimuksen tuloksia. Näiden asiantuntijoiden lisäksi haluan lisäksi kiittää kaikkia niitä muita alan ammattilaisia, jotka ovat eri yhteyksissä tutustuneet työhöni ja antaneet apuaan aineiston hankinnassa sekä ajatuksia työn kehittämiseen. Jokainen pienikin kysymys ja kommentti on ollut tärkeä.

Työni rahoituksesta ansaitsee kiitoksen Suomen Kulttuurirahaston Pohjois-Savon rahasto. Kiitokset myös Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemialle, joka on toiminut väitöskirjani kustantajana ja julkaisijana. Marja-Sisko Kataikkaa kiitän tämän kirjan painoasun suunnittelusta ja painatuksen järjestämisestä. Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemialta sekä sen henkilökunnalta olen saanut myös monenlaatuista tukea työskentelylleni. Kiitokset erityisesti rehtori Eija Vähälälle, joka näki tutkimustyöni tärkeänä.

Viimeiseksi haluan kiittää perhettäni. Kanervan ja Kerkon isovanhemmat ansaitsevat kiitokset hyvästä lastenhoidosta. Vanhempiani ja sisartani kiitän siitä, että he ovat opettaneet uskomaan siihen, mitä itse pitää tärkeänä. Aviomiehelleni Tuomolle kiitokset kärsivällisyydestä ja rohkaisusta läpi tutkimustyön vuosien. Kanervalle ja Kerkolle kiitokset siitä lapsen uteliaisuudesta ja kyseenalaistamisen kyvystä, josta kaikilla tutkijoilla olisi paljon oppimista.

Kuopiossa 15.5.1996

Mirja Kälviäinen

SISÄLLYS

JOHDANTO	1
I TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN ANALYYSIN VIITEKEHYS	
1 TAIDEKÄSITYÖN KENTÄN HYVÄN TUOTTEEN OMINAISLAATU	6
1.1 Taiteensosiologian näkökulma	6
1.2 Arvottaminen taidemaailman sekä kulttuurisen kentän sisällä	11
1.3 Taidekäsityön maailma sosiologisen tutkimuksen valossa	13
1.4 Taidekäsityön ominaislaatu 1980-luvulla	16
1.5 Asiantuntijan suorittamant arvioinnit	27
1.6 Maun asema arvottamisessa	29
1.7 Ideologia arvottamisen taustalla	31
2 ANALYYSIN TOTEUTUS	34
2.1 Analyysin lähestymis- ja toteutustapa	34
2.2 Suomalainen aineisto	37
2.3 Analyysin lähtökohtamallit	40
VIITTEET OSAAN I	47
II AMMATILLISEN TAIDEKÄSITYÖN MÄÄRITTELY 1980-LUVUN SUOMESSA	
1 KÄSITTEENMÄÄRITTELYN ONGELMALLISUUS	52
2 AMMATILLINEN TAIDEKÄSITYÖ KÄYTÄNNÖSSÄ	54
2.1 Taidekäsityölläiset ja taidekäsityötuotteet	54
2.2 Taidekäsityötä koskevat selvitykset	61
3 TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLINEN MÄÄRITTELY	63
4 TAIDEKÄSITYÖN AMMATI-IDEOGINEN MÄÄRITTELY	66
4.1 Taidekäsityö ideologisena ilmiönä	66
4.2 Makukasvatus ja esteettinen kasvatus	69
4.3 Liittyminen vastakulttuuriin	70
4.4 Taidekäsityö elämäntapana	72
4.5 Myyttisyys	74

5	AMMATILLISEN TAIDEKÄSITYÖN MÄÄRITTYMINEN SITÄ YMPÄRÖIVIEN TOIMINTA-ALUEIDEN KAUTTA	78
5.1	Taidekäsityön määrittymisalue	78
5.2	Taidekäsityön suhde taideteollisuuteen ja muotoiluun	80
5.3	Taidekäsityön suhde kuvataiteeseen	85
5.4	Taidekäsityön suhde käsityöhön, kotiteollisuuteen sekä käsi- ja taideteollisuuteen	93
5.5	Taidekäsityön suhde muuhun ympäristöön	98
	VIITTEET OSAAN II	101
	III TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN KÄYTÄNTEET 1980-LUVUN SUOMESSA	
1	TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN JÄRJESTELMÄT	110
1.1	Taidekäsityön ammatilliset arvottamisorganisaatiot	110
1.2	Näyttelyt arvostusjärjestelmänä	114
2	TAIDEKÄSITYÖN ARVIOIMISEN KÄYTÄNTÖ	120
2.1	Taidekäsityön arvottamisorganisaatioiden arviointien kriteerit	120
2.2	Suomi muotoilee -näyttelyiden arviointien kriteerit	124
2.3	Valtion taideteollisuustoimikunnan palkintojen kriteerit	127
2.4	Ammattilehtien arviointien kriteerit	129
2.5	Kriteerien pätevyys ja soveltaminen	132
3	AMMATILLINEN KÄSITYS HYVÄSTÄ TUOTTEESTA	134
3.1	Taideteollisuuden hyvä tuote	134
3.2	Taidekäsityö taideteollisuuden hyvän tuotteen näkökulmasta	137
3.3	Taidekäsityön hyvä tuote	139
4	AJASSA LIIKKUVAT MUUTOSVOIMAT	143
4.1	Muutosvoimien esittely Suomessa	143
4.2	Postmodernismi ja ajan muut muutosvoimat Suomen taideteollisuudessa	145
4.3	Ajassa liikkuvat ajatukset ja taidekäsityö	148
5	AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN ONGELMAT SEKÄ NIIDEN RATKAISUT	151
5.1	Arvottamisen kritiikki	151
5.2	Kentän ulkopuolisen arvioimisen kritiikki	154
5.3	Ammatillisen arvottamisen kehittäminen	156
	VIITTEET OSAAN III	159

IV HYVÄKSYTYN TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLINEN MÄÄRITTYMINEN 1980-LUVUN SUOMESSA

TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLINEN VAIKUTUSVALTA	164
1.1 Vaikutusvallan keskittyminen	164
1.2 Vaikutusvallan kertautuminen	172
2 TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLINEN REVIIRI	175
2.1 Taidekäsityön arvottamisen reviiiri	175
2.2 Taidekäsityön arviointien kriteerit reviiirin määrittäjänä	184
3 TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN TOIMINTATAPA	187
3.1 Arvottamisen määrittäminen	187
3.2 Intuiitiivisen arvioimisen mekanismi	192
VIITTEET OSAAN IV	211
V KRIITTINEN POHDINTA	
1 TUTKIMUKSEN PÄTEVYYS, MERKITYS JA JATKOMAHDOLLISUUDET	213
2 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN SUHDE TIETEELLISEEN AJATTELUUN	224
VIITTEET OSAAN V	231
SUMMARY	232
KUVIOLUETTELO	234
KUVALUETTELO	235
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	236
LIITTEET	

JOHDANTO

Soveltavien taiteiden alueella on taiteen raja-alueelle sijoittuvaa tuotantoa, jonka taiteellisesta arvosta esitetään erilaisia näkemyksiä. Tästä syystä soveltavien taiteiden tuotantoa voi nimittää taiteenkaltaiseksi. Kuitenkin myös taiteenkaltaisten tuotteiden arvottamiseen sisältyy taiteen ja estetiikan tuotteille antama lisäarvo. Sen antamisoikeudet ovat usein ammatillisen ryhmän sisäisiä. Eliitin ei tällaisella alueella tarvitse esittää tarkkoja kriteerejä suorittamansa arvottamisen perusteluiksi. Toisaalta soveltavien taiteiden alueella myös kuluttajien palvelu esitetään tärkeäksi tavoitteeksi. Näiden ristiriitaisten lähtökohtien vuoksi on syytä valottaa tutkimuksen avulla helposti itsestäänselvyytenä pidettyä soveltavien taiteiden alueen hyvän tuotteen määrittelyä.

Tässä tutkimuksessa soveltavien taiteiden ammatillista tuotteiden arvottamista on tarkoitus selvittää sen julkisuuteen saatetun kuvan kautta, joka muodostuu taidekäsityön hyvästä tuotteesta. Toisin sanoen tutkimuksessa tarkastellaan niitä käsityksiä, joita taidekäsityön arvottamisesta ja arvioinnista on löydettävissä ammatillisista aikakauslehdistä ja myös muista ammatillisista julkaisuista sekä näyttelytoiminnasta 1980-luvun Suomessa. Tarkastelun kohteena on erityisesti taidekäsityötä koskeva sanallinen kielenkäyttö ammatillisissa julkisuuskanavissa.

Ammatillisen arvioinnin kohteeksi joutuvat tuotteet ja teokset ovat tietenkin lähtökohtana tätä tutkimusta tehtäessä, vaikka niitä ei ole tarkasteltu yksittäisinä kohteina. Näitä tuotteita ja teoksia arvioidaan verbalisesti esimerkiksi yhteisjyrytyksissä. Tuotteen kokonaisuuden intuitiivinenkin arviointi puetaan myös puheeksi. Puhe ja tekstit ovat palkittujen tuotteiden lisäksi niitä jälkiä, jotka ovat kertomassa arvioimisen perusteista.

Tutkimus on rajattu julkisuuteen saatettuun, ammatilliseen aineistoon, koska se luo kuvaa ulospäin siitä, mitä ammattikunta pitää hyvänä. Se luo tätä kuvaa myös nuorille, alalle tuleville sekä niille ammattilaisille, jotka eivät syystä tai toisesta pääse itse aktiivisesti osallistumaan julkiseen keskusteluun ja siinä esiintyvien pyrkimysten muokkaamiseen. Ammatillinen tekeminen saa virikkeitä ja suuntaa julkisuudessa syntyvän kuvan pohjalta. Tämän tutkimuksen tavoittama yhteiskuva ei tietenkään edusta yksittäisten tekijöiden näkemyksiä, vaan sen muodostumista ohjaavat erityisesti julkisuuden kuvaa rakentavien instituutioiden ammattia promovoivat pyrkimykset.

Tässä tutkimuksessa taidekäsityön arvottamista ja ammatillista hyvää tuotetta tarkastellaan sekä taiteensosiologian taidemaailma-käsitteen että sosiologi Pierre Bourdieun esittämän kentän käsitteen avulla. Tutkimuksen tarkastelun kohteena ovat sekä arvottamiseen liittyvät taidemaailman tai kentän objektiiviset, institutionaaliset rakenteet että sen sisäiset intressit. Lisäksi näiden hyvää tuotetta koskevien käsitysten rakentumista tarkastellaan niitä ympäröivien vaikutussuhteiden kautta. Tutkimuksessa tavoitellaan julkisuuteen saatettua määritelmää ammatillisesta taidekäsityöstä 1980-luvun Suomessa.

Se kuvastaa sitä, minkälaisien tuotteiden katsottiin täyttävän hyvän taidekäsitteiden arvonimen vaatimukset. Tietyllä alueella suoritettua käsitteenmäärittelyssä ovat mukana käsitteeseen ladatut arvostukset. Lisäksi tuotteiden luokittelu tietyn käsitteen alle on jo niiden arvioimista.

Aineiston analysoinnissa tarkastellaan taidekäsitteiden julkista käyttöä sekä taidekäsitteiden tekemiselle esitettyjä merkityksiä ja päämääriä. Myös kentällä tapahtuvan tuotteiden arvottamisen perusteista ja mekanismeista pyritään pääsemään selville analyysin edetessä. Kyse ei ole pelkästään siitä, mitä julkisesti esillä olleet ammatilliset sopimukset hyvästä tuotteesta ovat. Kyse on myös siitä, miten nämä sopimukset ovat syntyneet.

Arviointien tarkastelu pohjautuu tässä tutkimuksessa ammatillisten arvottamisorganisaatioiden arvioinnissaan käyttämien perustelujen analyysille. Näiden perustelujen yleisyystasoa nostamalla on hahmotettu ammatillisen kentän käyttämiä arvioimisen kriteerejä. Yksittäisistä arvioinneista pyritään siis löytämään valaisevaa tietoa yleistä selvitettyä. Arviointien analysoinnin kautta on mahdollista selvittää, minkälaisia ovat julkisuuteen saatetut hyvän tuotteen kriteerit, tässä tapauksessa hyväksyttävän ja hyvänä pidetyn taidekäsitteiden kriteerit.

Tutkimuksen näkökulmaa voi kuvata fenomenologis-hermeneuttiseksi. Fenomenologiaan tässä tutkimuksessa liittyy hyväksytyt taidekäsitteiden kuvausten tarkastelu niiden ominaislaatu kunnioittaen. Hermeneutiikkaan taas liittyy ymmärrykseen pyrkivä tulkinta kuvausten merkityksestä ammatillisessa toiminnassa.

Kulttuurinen kenttä sisältää kuitenkin sekä objektiivisesti havaittavissa olevan institutionaalisen rakenteen että subjektiivisen sisällön eli ideologisen aineksen. Lisäksi se elää verkostonomaisessa suhteessa ympäristöönsä ja muuttuu jatkuvasti. Tämän kokonaisuuden hahmottamiseksi sitä tulee analysoida hyvin monesta näkökulmasta. Kokonaisuudessaan tutkimuksen lähestymistapaa voikin kuvata kompleksisuus-käsitteen avulla.¹ Kompleksisuusajattelussa tutkittavat ilmiöt pyritään näkemään monitahoisina, yhteydessä muihin ilmiöihin ja muutoksen tilassa. Tällöin tarkastelussa on oleellista etsiä juuri monitahoisuutta, suhteita, vuorovaikutusta sekä muutosta.

Tämä tutkimuksen lähestymistapa sitoutuu uuden kulttuurisosiologian kriittiseen teoriaan.² Teorian mukaan 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.³

Pierre Bourdieu on esittänyt, että läpi koko tutkimuksen jatkuva tutkimuskohteen rakentaminen voi kaataa vastakkainasetteluja objektiivisen ja subjektiivisen tietämisen tavan välillä. Ne ovat kumpikin yhä tärkeitä ja välttämättömiä, jos ilmiötä halutaan tarkastella monitahoisesti ja kattavasti. Tiedollinen ensisijaisuus on kuitenkin objektiivisen maailman tarkastelulla, koska se rajaa konkreettisesti toimintaa. Se siis tuottaa kontekstin sisällöllisille tavoitteille.

Sekä kompleksisessa lähestymistavassa että Bourdieun ajattelussa teoria on vuorovaikutuksessa havaittavien tosiseikkojen kanssa. Teoria vaikuttaa siihen, millaisina ilmiöt nähdään ja miten niitä tutkitaan. Sitä täytyy kuitenkin jatkuvasti korjata läpi koko tutkimuksen tapahtuvan tutkimuskohteen rakenta-

misen esiin nostamien piirteiden perusteella. Tämän tutkimuksen analyysissä tutkittavia kohteita rakennetaan ja tarkastellaan kiertäen eri näkökulmista, jolloin kierrosten aikana pystytään tarkentamaan ilmiöistä muodostuvaa kuvaa.

Tutkimuksen tehtävänä esiin nouseva ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsitteeseen määrittely voidaan liittää kompleksisessa ajattelussa esitettyyn sumeiden joukkojen käsitteeseen. Sillä kuvataan ilmiöitä, joita ei pystytä tarkkaan määrittämään tai joiden rajoja on vaikea määrittää. Taidekäsitteeseen on käytännössä hankala käsitte, koska sen käyttö muuttuu ja eri henkilöt määrittelevät käytön rajat eri tavoin. Sitä käytetään silti kuvaamaan sellaista tekemistä, joka sijoittuu kuvataiteen, taideteollisen suunnittelun ja perinneikäisen taiteen välimaastoon. Sosiologit liittävät taide-etiikkaan lisäksi pyrkimyksen lisäarvon hankintaan. Käsite taidekäsitteeseen onkin tutkimusongelma jo itsessään. Jo sen määrittely paljastaa ammatillista arvottamista ja arviointia.

Tutkimuksen alkuasetelmassa on myös muita vaikeasti määriteltävissä olevia käsitteitä. Tällainen on esimerkiksi taideteollisuuskirjoittelussa usein käytetty ideologian käsite, joka tässä tutkimuksessa liittyy tarkastelun kohteena oleviin kentän sisäisiin intresseihin. 'Ideologian' sisältöä ja merkitystä arvottamisessa ei voi täsmällisesti määrittellä tutkimuksen alkaessa vaan se on tutkimuksen kohde, jota rakennetaan täsmällisemmiksi tutkimuksen edetessä.

Perustelu 1980-luvun valinnalle tutkimuskohteeksi löytyy siitä, että kyseisen vuosikymmenen tilanteeseen liittyi merkittäviä muutosvoimia. Taidekäsitteeseen koki nousukauden ja lisäksi vuosikymmenen kuului arviointitilannetta muuttanut kehitys. Vanhat modernismin teoriat hyvästä tuotteesta ja kuvataiteen korkeammasta asemasta kohtasivat 1980-luvulla taideteollisuuskeskusteluissa postmodernismin nimitetyn skeptismin ja moniarvoisuuden vaatimukset. Juuri murroskohdassa, arvottamisen muuttuessa voi paljastua niitä perusteita, joiden pohjalta arvottamista ja arviointia suoritettiin.

Varsinaisen aineistoanalyysin osalta kohdealueeksi on valittu Suomi. Ajankuvauksen lisäksi tutkimuksessa paljastuu alueellisen rajauksen myötä mahdollinen suomalainen erityislaatu taidekäsitteeseen arvottamisen rakenteissa ja arviointi-ideologioissa. Tarkoitus ei ole kuitenkaan tutkia suomalaisuutta ja suomalaista taidekäsitteeseen sinänsä. Tietty raja ja maantieteellisen alueen, ammatillisen tekemisen laadun että ajan suhteen on tehty, jotta ammatillisen hyvän tuotteen ilmiötä olisi käytännössä mahdollista analysoida.

Viitekehityksen rakentamiseksi suomalaisen aineiston analyysille on tutkimuksen I jaksossa käsitelty vuorotellen sekä sosiologisen tutkimuksen että kansainvälisen, taideteollisen kirjoittelun tuottamia näkemyksiä ammatillisesta hyvän tuotteen määrittelystä. Sosiologisessa osuudessa tarkastellaan taiteen-sosiologian institutionaalisen lähestymistavan ja Pierre Bourdieun kentäteorian näkemyksiä taiteen-kaltaisen tuotannon arvottamisesta sekä tällaisella alueella toimivien asiantuntijoiden suorittaman arvioimisen ominaislaadusta. Samoin tarkastellaan sosiologisen näkökulman valossa tietyn maun sekä ideologian vaikutusta arvottamiseen.

Käytännön vuoropuheluna sosiologisen tutkimuksen esiin nostamille näkemyksille toimivat lähinnä angloamerikkalaiset, taideteollisuutta ja taidekäsitteeseen käsitelleet kirjoitukset 1980-luvulta ja 1990-luvun alusta.⁴ Kirjoituksissa on esillä sekä tämän ammattialueen tutkijoiden että tekijöiden näkemyksiä. Niissä käsitellään postmodernismin esiin tuomaa hyvän tuotteen ja hyvän maun kritiikkiä, arvot-

tamisen muutosta postmodernissa tuotekäsityksessä, taidekäsityön käsitteenmäärittelyä, arvottamista ja arviointia. Viitekehyksen luominen sekä sosiologisen tutkimuksen että ammatillisen näkökulman pohjalta toteuttaa työn teoreettisten lähtökohtien kannalta tärkeää käytännön ja teorian välistä vuorovaikutusta.

Suomen tilannetta laajempi ammatillisen kentän tarkastelu työn alussa on välttämätöntä soveltavien taiteiden tuotteiden arvottamiseen liittyvän tutkimustehtävän hahmottamiseksi ja taidekäsityön ominaislaadun huomioon ottamiseksi tutkimuksen viitekehyksen rakentamisessa. Kansainvälinen tarkastelu luo tarpeellista täisyysyttä, jolloin välttyään siitä kapeudesta, joka olisi seurauksena pelkästään suomalaisen toimintaympäristön piirteiden selvittämisestä. Käsi- ja taideteollisuuslalla Suomessa toimiva tutkija pystyy samalla tarkkailemaan omia, käytännön toiminnassa syntyneitä näkemyksiään kriittisesti.⁵ Lopputarkastelussa kansainvälinen tilanne taas toimii vertailukohtana hyvän suomalaisen taidekäsityön määrittelyn ominaislaadun selventämiseksi.

Kansainvälisestä ammatillisesta aineistosta noussut kuva taidekäsityön arvottamisesta säilytti moninaisen ominaislaatunsa sosiologian rakennusaineiksista koottuun viitekehyyseen sijoitettuna. Myös kansainväliset muotoilun historian tutkijat ehdottivat taiteensosiologian ja maun tutkimuksen näkökulmia ammatillisen hyvän tuotteen määrittymisen tutkimiseen uudella tavalla vanhojen itsestäänselvyyksien sijaan.

Sekä sosiologinen näkökulma että ammatillinen näkemys onkin yhdistetty, kun suomalaiselle analyysille hahmotetaan I jakson lopussa lähtökohtamalleja. Näissä lähtökohtamalleissa pyritään hahmottamaan taidekäsityön ammatillisen arvottamisen ja arvioimisen perusteiden muodostumiseen vaikuttavia tekijöitä. Lähtökohtamallien ja niiden kanssa samalta pohjalta syntyneiden tutkimuskysymysten avulla toteutetaan taidekäsityön julkisammattillista arvottamista ja arviointia tarkasteleva analyysi, joka esitetään II-III jaksoissa.

Analyysin ydinaineistona käytetään sitä kirjallista ja kuvallista aineistoa, jota ammatillinen kenttä on Suomessa 1980-luvulla tuottanut. Tällainen aineisto osoittautui tässä tutkimuksessa haastatteluja paremmaksi vaihtoehdoksi sen kattavuuden, monipuolisuuden, vertailtavuuden, luotettavuuden sekä arvojen ja arvioinnin tutkimuksen eettisen ongelmallisuuden vuoksi. Myös muutosta oli luotettavampaa havainnoida tällaisesta aineistosta. Näitä teemoja pohditaan tarkemmin I jakson analyysiaineistoa esittelevässä luvussa.

Analyysi koskee taidekäsityön julkisuuteen saatettua käsitteenmäärittelyä ja arvottamista. Huomio kohdistuu ensin niitä rajaaviin ja niihin vaikuttaviin objektiivisiin rakenteisiin. Tämän rajauksen jälkeen hyvän tuotteen määrittymistä etsitään taidekäsityöläisten ja arvottajien itse suorittaman merkityksenannon kautta, jolloin huomio kohdistetaan taidekäsityötä ammatillisesta taustasta käsin arvottamaan pääsevien sille esittämisiin päämääriin, merkityksiin ja arviointien perusteluihin. Ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsityön käsitteeseen ja sen arvottamista tarkastellaan myös vuorovaikutteisessa suhteessa niihin läheisesti vaikuttaviin käsitteisiin ja arvottamisjärjestelmiin sekä ajassa vaikuttavaan muutokseen.

Edellä esitettyjen analyysivaiheiden pohjalta on IV jaksoon hahmotettu kokonaiskuvaa julkisuudessa esitetyn ammatillisen hyvän taidekäsityön määrittymisestä. Jakson aloittaa taidekäsityön arvottamisen määrällisen vaikutusvallan keskittymän ja kertautumisen tarkastelu. Tämä määrällinen vaikutusvalta

on otettu huomioon seuraavassa vaiheessa, jossa hahmotetaan kuvaa ammatillisesti hyväksytyin taidekäsityön reviiiristä. Tarkastelun kohteena on taidekäsityön arvostus suhteessa sitä ympäröiviin, oman historiansa omaaviin toiminta-alueisiin sekä taidekäsityön sisällöllisten intressien reviiiri.

Näiden kokonaisuuksien pohjalta on mahdollista hahmottaa taidekäsityön ammatillisen arvioimisen perusteita. Tällöin tarkastellaan käytännössä toteutuneiden arviointien suhdetta toisaalta kentän institutionaaliseen rakenteeseen ja toisaalta sen sisäisiin intresseihin. Pohdinnan kohteena on myös se, mikä on käytännössä toteutuneen arvioimisen suhde siihen, mitä kenttä periaatteessa esitti arviointien kriteereiksi. Lopuksi on mahdollista tarkentaa I jaksossa esitettyä analyysin lähtökohtamallia.

Kokoavien käsittelyjen jälkeen V jaksossa tarkastellaan tutkimuksen pätevyyttä, merkitystä ja jatko-mahdollisuuksia. Yhtenä pätevyyden mittarina käytetään analyysissä kentän vaikutusvaltaisiksi asian-tuntijoiksi erottuvien henkilöiden kommentteja tutkimuksessa tehdyistä tulkinnoista. Näin päästään tarkastelemaan myös sitä, tavoittivatko tutkimuksen lähestymistapa ja metodit ammatillisen toiminnan ominaislaadun.

Tutkimuksen viimeisessä luvussa ammatilliset käsitykset hyvästä tuotteesta asetetaan kriittisen pohdinnan kohteeksi. Tällöin tarkastellaan niitä ristiriitaisuuksia, joita sisältyy taidekäsityön ammatillisessa arvottamisessa mukana olevaan ideologiseen ja myyttiseen ainekseen. Pohdinnan kohteena on erityisesti se, miten tieteellistymiskehitys pyrittiin kriitikkömmästi kytkemään tällaisiin ammatillisen hyvän tuotteen käsityksiin.

Tässä tutkimuksessa rakennetaan ammatillisia käsityksiä uudelleen niihin vaikuttaneita suhteita tarkastelemalla. Nykysosiologian kriittisen teorian mukaisesti tieteellinen tutkimus voi vanhojen käsitysten oikeuttamisen sijaan tarjota tieteeseen liittyvien avoimuuden ja kriittisyyden vaatimusten nimissä tällaisia lähtökohtia ammatilliselle kehittämistyölle ja erilaisten ammatti-identiteettien etsinnälle. Tämä tutkimus pohtii erilaisten vaihtoehtojen olemassaoloa ja niiden valinnan mahdollisuutta erilaisia valintoja vaativissa tilanteissa. Ammatillisen hyvän tuotteen käsitysten muutos on kuitenkin mahdollista vain, mikäli ammatilliset itse haluavat pohtia arvolähtökohtiaan sekä muuttaa tämän pohdinnan kautta käytännön arviointitoimintaa.

I TAIDEKÄSITYÖN KENTÄN HYVÄN TUOTTEEN OMINAISLAATU

1.1 TAITEENSOSIOLOGINEN NÄKÖKULMA

Taiteensosiologisten teorioiden ja tutkimuksen sekä käytännön näkökulman avulla perehdytään I jaksossa siihen, mitä tutkimusaiheesta on aiemmin esitetty. Käytännön näkökulmaa edustavat länsimaisten ammattilaisten ja analyysoivien asiantuntijoiden ajatukset 1980-luvun taidekäsityöstä sekä siihen liittyvästä taideteollisuuden yleisestä kehityksestä. Tämä aineisto on verrattavissa myöhemmin esiteltävään suomalaiseen aineistoon, joka on tämän tutkimuksen analyysin kohteena. Tarkastelussa pyritään vuoropuheluun teorian ja käytännön välillä. Tämän vuoropuhelun pohjalta pyritään hahmottamaan toimiva viitekehys, kysymyksenasettelu ja lähtökohtamallit suomalaisen julkisammattillisen taidekäsityöaineiston analyysille. Ensimmäiseksi tässä käsittelyssä lähdetään tarkastelemaan, miten taiteensosiologian institutionaalinen näkökulma ja sosiologinen maun tutkimus sopivat yhteen tutkimusajankohdan soveltavien taiteiden asiantuntijoiden ja tutkijoiden esittämiin kriittisiin kysymyksenasetteluihin tuotteiden arvottamisesta ja arvioimisesta.

Taidekäsityötuotteiden ammatillisen arvottamisen analyysin yleisongelma on taidekäsityön ammattilaisten oma näkemys hyvästä tuotteesta ja sen mahdolliset erot suhteessa ammattilaisten piirin ulkopuolisiin näkemyksiin asiasta. Tätä ongelmaa selventävät taiteensosiologian institutionaalinen sekä myös maun sosiologian tutkimus. Viitekehysten rakentamisessa on päädytty nojautumaan sekä USA:laisen Howard Beckerin taidemaailmoja käsitteleviin tutkimuksiin että ranskalaisen Pierre Bourdieun näkemyksiin kulttuuristen kenttien toiminnasta ja maun merkityksestä arvottamisessa.⁶ Molemmat tutkijat ovat sivunneet tutkimuksissaan myös käsityön, taidekäsityön ja kuvataiteen välisiä suhteita.

Lähdekirjallisuutena on yllä mainittujen tutkijoiden teosten lisäksi käytetty vain muutamaa kokoavaa suomenkielistä taiteensosiologian ja kritiikin taustaa valaisevaa teosta ja artikkelia.⁷ Tutkimuksen käytännön toteutuksen hahmottamiseksi on lisäksi tutustuttu useisiin sekä kotimaisiin että ulkomaisiin samoista lähtökohdista johdettuihin tutkimuksiin.⁸

Tutkimusaiheen käsittelyyn olisivat tietenkin sopineet myös tutkimusotteet, jotka ohjaavat kysymään semioottisia merkityksiä, esteettisiä mieltymyksiä, kritiikin lähtökohtia tai, sosiologisten professionalistusteorioiden pohjalta, ammatillista erottautumista. Taiteensosiologian institutionaaliseen kehykseen liittyvät lähestymistavat osoittautuivat kuitenkin tämän tutkimuksen kohteena olevan ammatillisen, yhteisöllisen arvottamisen kuvaamisessa osuvimmiksi.

Semiotiikan näkökulma on tässä tutkimuksessa mukana taidekäsityön tekemiseen liittyvän merkityksenannon analyysissä. Tuotesemantiikan, estetiikan ja kritiikintutkimuksen lähestymistavat olisivat olleet hedelmällisiä, jos tutkimus olisi kohdentunut enemmän yksittäisten tuotteiden arvioimiseen. Profes-

sionaalistumistutkimusten erottautumisen prosessi on mukana tässä tutkimuksessa taidekäsityön oman arvottamisen alueen rajautumisessa ja vuorovaikutteisten suhteiden tarkastelussa. Ympärillä oleviin toiminnan alueisiin suuntautuvan suhteiden tarkastelu ei kuitenkaan rajoitu vain erottautumiseen.

Sekä Beckerin että Bourdieun sosiologiset lähtökohdat ovat yhdistettävissä länsimaisten soveltavien taiteiden asiantuntijoiden 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa esittämiin kriittisiin näkemyksiin ammatin sisäpiirin arvottamistavoista.⁹ Soveltavien taiteiden ammatillista arvottamista voikin lähteä lähestymään sen käytännönläheisen kuvan kautta, joka muodostuu ammatillisina tai tämän ammatin analyysoijina ja tutkijoina toimineiden henkilöiden kirjoituksista. Tällaista kuvaa muodostamaan koottiin länsimaaisista, 1980-luvun loppupuolen ja 1990-luvun alun taideteollisuuskirjoituksista näkemyksiä ammatillisesta hyvästä tuotteesta. Tässä lähinnä angloamerikkalaisessa kirjoittelussa suhtauduttiin hyvin kriittisesti alan ammatilliseen arvottamiseen, erityisesti ammatillisiin käsityksiin hyvästä tuotteesta ja hyvästä mausta.

Ilmiön taustana voi nähdä renessanssin ajan, jolloin tapahtui jako kaunotaiteisiin ja arvostusten hierarkiassa alemmalle tasolle asettuvaan koristetaiteseen: käsityöläinen ja niin kutsutut mekaaniset taiteet jäivät alemmaksi kuin kuvataiteilija ja vapaat taiteet. Tilanne kehittyi 1700-luvun lopulla sellaiseksi, että kuvataiteeseen liitettiin kiinnostus kauneuteen ja nerouden käsite, jossa originaalisuus oli tärkein piirre. Koristeen tekeminen jäi pikemminkin käsityöläisen kuin luovan taiteilijan asiaksi. Hyödyllisiin tarkoituksiin tuottaminen oli mekaanista taidetta. Taiteen ja käsityön välille jäi taide, jossa yhdistyivät miellyttävyys ja hyödyllisyys ja joka oli sekoitus korkeaa ja matalaa.¹⁰

Vapaiden taiteiden ja sovelletun taiteen välille syntynyt hierarkia on osoittautunut kestäväksi. Vielä 1980-luvun alussa oli esimerkiksi Ruotsissa taidekäsityön arvostusta tarkasteltaessa mahdollista todeta, että sovellettua taidetta, käyttötaidetta tai hyötytaidetta ei pidetty yhtä vapaana ja sen seurauksena yhtä hienona kuin vapaita taiteita. Siis taidekäsityöläisiä ei pidetty oikeina taiteilijoina. Kuvataiteen korkeamman arvostuksen nähtiin aiheuttavan myös sen, että käsityötä herkästi haluttiin kutsua taidekäsityöksi arvostuksen nostamiseksi.¹¹

Yhdysvaltalainen arkkitehti ja taidehistorioitsija Brent Brolin katsoi 1980-luvun kriittisessä teoksestaan koristetaitteen reformoijien 1800-luvulla tienneen, että myös he tarvitsivat kuvataiteiden tapaan älyllisiä aseita, jos koristetaide halusi nostaa arvostustaan ja olla välittämättä populaarista mausta. Brolin esitti, että tällaiset aseet löytyivät käyttöön otetuista moraalista periaatteista, joille voitiin myöhemmin perustaa 1900-luvun elitistinen halveksunta porvarillisia arvoja ja ylikoristeellisuutta kohtaan.¹²

Moraaliset periaatteet toi ensimmäisen kerran esiin arkkitehti Augustus Pugin ennen vuoden 1851 Lontoon maailmannäyttelyä. Puginin periaatteet sisälsivät seuraavat kohdat:

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. Tuo ymmärrys antoi suunnittelijalle oikeuden kuvata tuotteiden kautta ajan henkeä muulle yhteiskunnalle.¹³

Periaatteisiin lisättiin vielä 1800-luvun puolivälissä yksinkertaisuuden hyve. Brent Brolin tulkitsi sen aiempien periaatteiden tapaan hyvin suhteelliseksi kriteeriksi. Havitellun yksinkertaisuuden miellyttävyyks tuli osaksi siitä, että maalaiskäsitöläisen oletettiin omaavan kaikki ne hyveet, jotka puuttuivat populaaria makua seuraavalta keskiluokalta.¹⁴ Maalaisidylliin on helposti yhdistettävissä myös se luonnon käyttö mallikirjana, jota Arts and Crafts -liikkeen merkkihenkilöt John Ruskin ja William Morris korostivat. Samoin siihen sopii se 1800-luvun loppupuolen massateollisuutta vastustanut suuntaus, jonka mukaan tarvittavat käyttötuotteet oli mahdollista valmistaa käsityönä. Sovelletun taiteen periaatteet kehittyivät 1980-luvun kuluessa Arts and Crafts -liikkeessä vaikuttaneiksi ajatuksiksi, joiden merkitys nimenomaan taidekäsitöiden tekemisen luonteeseen 1900-luvulla on ollut tärkeä.

Brent Brolinin näkemyksen mukaan populaarin maun voittamiseksi pidettiin moraalista auktoriteettia vahvempana kuin silmän todistusta. Se tarjosi varmimman tavan kontrolloida niin sanottua huonoa makua. Brolin totesi kuitenkin visuaalisten ohjenuorien olleen olemassa myös periaatteiden julkistamisen jälkeen. Suunnittelijat operoivat hänestä edelleen tämän visuaalisen maun mukaan. Brolinin tulkitsi, että moraaliset periaatteet nostivat soveltavien taiteiden arvostusta antamalla niille älyllisen kehyksen, jossa luotu moraalinen perusta tarjosi koskemattomuuden kilven. Vaikka modernistit hyljeksivät historiallisia tyyliä ja suosivat teknologisia muotoja omaperäisyyden nimissä, he kopioivat periaatteet melkein sellaisinaan. Esteettinen valinta kytkettiin Brolinin näkemyksen mukaan abstrakteihin periaatteisiin, jotka oli oikeutettu sitomalla ne kulttuurisesti hyväksytyihin, järjen, moraalin ja käytännöllisyyden ideaaleihin. Näin suunnittelijat vapautettiin pelkkään esteettiseen valintaan perustuvasta vastuusta, ja nämä valinnat eivät enää vaikuttaneet visuaalisen maun asialta.¹⁵

Periaatteiden arvo oli Brolinin mukaan ajan myötä niiden epäselvyydessä, koska niiden varassa on voitu väittää mitä erilaisimpia valintoja moraaliksi. Samoja periaatteita on käytetty hänen mukaansa oikeuttamaan melkeinpää jokaista tyyliä menneen 150 vuoden ajan aina uusgoottilaisesta postmoderniin.¹⁶ Tämä siitäkin huolimatta, että 1980-lukua värittänyt, taideteollisuudessa postmodernismiksi nimetty suuntaus sisälsi kuvitelman radikaalista muutoksesta.

Periaatteiden taustalla Brolin näki ammatillisen maun perustelun tarpeen. Useissa 1980-luvun kriittisissä taideteollisuuskirjoituksissa todettiinkin hyvän maun käsitettä usein käytetyn oikeuttamaan taideteollisen eliitin mieltymyksiä. Maun käsitteestä 1990-luvun alussa kirjoittanut englantilainen taideteollisuusanalyttikko Stephen Bayley tulkitsi hyvän tuotteen käsitteen olevan seurausta ammatillisen hyvän maun käsityksistä. Tietty ammattia edustavat ihmiset olivat voineet julistaa, että tiettyissä tuotteissa oli hyvän tuotteen mystisiä tunnusmerkkejä, joita harvoin määriteltiin tarkasti. Bayley muistutti, että ammatillisesti hyväksi tuotteeksi esitetty tuote oli tietyn ikäisen ja tietyn koulutustaustan omaavan ihmisen maun ilmentymä.¹⁷

Hyvän tuotteen kritiikissä 1980-luvulla arvosteltiin erityisesti modernismiin kiinnittynyttä muotoilua, koska sen edustajat eivät olleet valmiita kyselemään omia perustavia periaatteitansa: teknisiä ja esteettisiä vaihtoehtoja tai sitä, mitä he ilmaisivat ja mistä tuo ilmaisu riippui. Tällainen muotoilu liittyi teollisen tuotannon kanssa.¹⁸ Modernistinen muotoilu voitiin nähdä jonkin arvoisena pikemminkin kuin älykkäänä, terveenä pikemminkin kuin herkkäänä. Sen puhdasoppisuus perustui enemmän moraaliseen sitoutumiseen kuin esteettiseen mieltymykseen.¹⁹ 1800-luvulla moraalisiin perusteluihin kytkettyjen koristetaiteen reformin periaatteiden vaikutus oli siis nähtävissä modernistisessa tuotesuunnittelussa. Ammatillisesta hyvän tuotteen määrittelystä nouseekin esiin kysymys, muuttui-

vatko periaatteet ajan myötä todellisiksi moraaliseksi ohjenuoriksi, jotka määräsivät myös hyvän tuotteen ulkonäköä.

Modernin suunnittelun kritiikki kohdistui erityisesti sen laajasti soveltamaan työkaluestetiikan kielenkäyttöön. Kriittisesti tarkastellen sen sovellusalue voitiin nähdä myös vähäisenä jokapäiväisessä elämässä. Arjesta löytyi paljon jokapäiväisiä, mutta samalla myös runollisia tuotteita, joissa symbolinen ilmaisu ja sen aiheuttama kontemplatiivinen virta olivat tärkeintä niiden käytölle ja niistä nauttimiselle.²⁰ 1960-luvun alussa käsityöstä kirjoittanut Seonaid Mairi Robertson pohti jo funktionalistista esineen kauneuden arviointia kriittisesti. Sellainen ajattelu, että jokin oli käytännöllistä ja siksi kaunista, oli hänestä sekaannusta. Monesta käytännöllisestä muodosta toinen oli tyydyttävämpi kuin toinen.²¹

1980-luvun kriittinen keskustelu toi tuotesuunnitteluun oivalluksen siitä, että kuluttajat etsivät jotain kutsuvaa, leikkisää, iloista ja persoonallista. Tuotteisiin nähtiin tarpeelliseksi kehittää aistillisia ominaisuuksia, ymmärrettävyyttä ja tunnettuutta. Tällöin hyvä tuote saattoi olla esimerkiksi sellainen, jossa aiempaa tuotantoa kriittisesti pohtiva näkökulma oli liitetty sensuaaliseen lähestymiseen. Modernismiin verrattuna taideteollisuuskeskusteluissa postmodernismiksi nimettyjen ajatusten nähtiin sisältävän tietoisuuden monista mahdollisuuksista. Modernismin taas nähtiin esittäneen mallin ja sisäisen arvioinnin, jonka mukaan oli olemassa joko hyvää suunnittelua tai kitschiä.²²

Postmodernismin ajatuksia seuraavien suunnittelijoiden tehtävä koettiin jopa konservatiiviseksi ja parantavaksi, kun modernismin käsitys koristeellisuuden paheesta voitiin hävittää. Modernismin tuotannon etiikka koettiin tarpeelliseksi siirtyä elämisen etiikkaan, joka korosti yhteyttä luonnon monimuotoisuuteen ja ihmisen paikkaa siinä. Tästä etiikasta syntyvää uutta estetiikkaa ei kuitenkaan nähty nostalgisena, koska se nousi uusista uskomuksista ja sen valmistukseen sekä markkinointiin liittyi uutta teknologiaa.²³

Tuotteille voitiinkin uudessa ajattelussa antaa olemassaolon tarkoitus symbolisen merkityksen kautta. Ihmisillä koettiin olevan vaikeuksia sellaisten esineiden käsittämisessä, jotka eivät – niin kuin ei moderni taidetta – viittaneet mihinkään sen yli, mitä ne itsessään olivat. Vanhoihin esineisiin merkityksiin skeptisesti suhtautuneen keskustelun keskellä suunnittelijat tunsivat tarvetta ajatella älyllisesti merkityksen ilmaisua ja metaforien välittämistä. Tuotteelle annettiin esimerkiksi nimellinen funktio. Silloin merkityksen riittävyys oikeutti sen olemassaolon. Tällaisessa ajattelussa todettiin, että yksilöiden tuli saada viitekehys ja oikeutus sille mitä he tekivät, kun postmodernismi oli romuttanut vanhat varmuudet ja paljastanut esimerkiksi totuuden suhteellisuuden.²⁴

Myös liiallinen tavaroiden runsaus johti ajattelemaan, että ihmisen oli tarpeellista kokea uudelleen tuotteet hengen kuvajaisiksi. Näin ajatellen voitiin tuottaa esimerkiksi objekteja, jotka eivät olleet välittäjinä ihmisen ja maailman välillä vaan tekijän suoria itseilmaisuja. Tuotteiden viestinnällisen laadun ei enää ajateltu nousevan hyvästä estetiikasta tai huonosta mausta. Historiallinen jako taiteen ja sovelletun taiteen välillä, arvokkaiden ja hyödyllisten tuotteiden välillä johti kriisiin, koska molemmissa mahdollisuus kommunikoida oli tärkeää eivätkä niinkään kommunikaation motiivit ja sanoma.²⁵ Postmodernissa muotoilussa pyrittiinkin vapautumaan tarpeettoman ja tarpeellisen jaosta. Edeltävistä kulttuureista nähtiin mahdolliseksi vapautua niistä varastamisen kautta.²⁶

Postmodernismiin liitetty 1980-luvun keskustelu luopui modernismin joko/tai-ajattelusta ja taideteollisuudessa elävät moraaliset periaatteet kritiikin kohteeksi. Tämä kritiikki levisi myös ta

ollisuuden tutkimukseen ja sen kysymyksenasetteluihin. Keskustelua hyvän tuotteen ammatillisen määrittymisen kriittisen tutkimisen tarpeesta käytiin erityisesti kehittyvän muotoilun historian tutkijoiden parissa. Kansanvälisesti käytetty nimitys tästä tutkimuksen alueesta on 'design history'.

Taideteollisen muotoilun historian tutkimuksessa muotoilun ideologisten taustojen ja ammatillisen arvottamisen tutkimus omaksui sosiaalishistoriallisen lähestymistavan. Sen pyrkimyksenä oli selvittää ja kuvata niitä tapoja, joilla muotoilu muunsi maailmaa ja sosiaalisia suhteita koskevia näkemyksiä fyysisten objektien muotoon. Taideteollinen muotoilu nähtiin ideologian ja halujen materiaalisena ilmenemismuotona. Tuotettujen objektien analyysillä voitiin päästä sisään sosiaalisen ryhmän ideoihin ja tunteisiin sekä elämäntyylisiin.²⁷ Tällä tavoin rakennettiin taustaa juuri sille käsitykselle hyvästä mausta, jonka Stephen Bayley esitti hyvän tuotteen määrittymisen perustaksi.

Muotoilun historian tutkijat totesivat, että tällaisella tutkimuksella oli mahdollista alistaa ammatillisen sisäpiirin rakentamat käsitykset ideologiansa kritiikille sen sijaan, että taideteollisen muotoilun hyvyttä ja arvojen läpinäkyvää sitoutumista tuotteisiin olisi pidetty itsestäänselvytenä.²⁸ Aiemmin oli ammatilliseen traditioon uskoen voitu pelkäästään kuvata tuotteita, jolloin tutkimuksen tuloksena oli kanoninen hyvien tuotteiden historia. Tällöin ei esitetty kriittisiä käsityksiä tähän historiaan hyväksytyksi tulemisen lausumattomista kriteereistä. Tutkijat eivät uskoneet tällaisen tutkimisen tavan enää tuottavan tietoista muotoilun ymmärtämistä, ainoastaan jyrkän jaon tärkeään ja vähemmän tärkeään.²⁹ Tässä suhteessa muotoilukritiikki oli toiminut analogisesti muun taiteen kritiikin kanssa. Se kätki oman teoreettisen perustansa tai oli sokea sille. Kritiikki oli siis altis tiedostamattomille alkuoletuksille kuten taiteen käytännötkin.³⁰

Taideteollisuuden ammatillisessa käytännössä, koulutuksessa ja ammatin historian tutkimuksessa oli tutkijoiden näkemyksen mukaan luotu myyttinen ja keinotekoinen esteettisten arvojen kimppu, jolla voitiin laillistaa tietyn aikakauden ammatillisen hyvän maun mukaiset tuotteet. Tutkimuksiin vaadittiinkin entistä laajempaa näkemystä sen symbolisen menestyksen mittaamiseksi, jota tietyt yksilöt, ryhmät ja yritykset saavuttivat. Tutkijat pohtivat myös, oliko aidosti hyvä suunnittelu voitu yksinkertaisesti liittää heikkoon, vain ammatillisesta mausta perustelunsa poimivaan hyvän tuotteen traditioon. Jos menestys ja epäonnistuminen tulivat mitatuiksi pelkäästään ammatillisten standardien mukaan, niiden yksisilmäisyys esti osuvamman, kriittisen kielen kehityksen.³¹

Tutkijat totesivat taideteollisen muotoilun vallassa olevat koodit sekä sosiaalisiksi että esteettisiksi. Sosiaalisia koodeja hallitsivat tuotantotavat sekä tuotteen kierto ja käyttö tietyssä sosiaalisessa tilanteessa. Esteettiset koodit näyttäytyivät hyväksytyinä sopimuksina sekä toimivat vaikutteiden välittäjinä ideologian ja tietyn työn välillä muotoillen sitä. Muotoilu tulkittiin kollektiiviseksi prosessiksi. Sen merkitys voitiin siten määritellä vain tutkimalla yksilöiden, ryhmien ja organisaatioiden vuoropuhelua tietyssä sosiaalisessa rakenteessa. Historioitsijoiden usein käyttämä monografia todettiin esitysmuotona riittämättömäksi tutkittaessa moninaista tuotannon ja kulutuksen vuorovaikutusta.³² Sen sijaan tällaisessa tarkastelussa on mahdollista hyödyntää juuri taidemaailman tai Bourdieun kulttuurisen kentän käsitteiden pohjalta luotua sosiologista viitekehystä ja kompleksisuusajattelun lähestymistapaa.

Taideteollisen muotoilun historioitsijoiden todettiin ennen 1980-lukua keskittyneen tuottajien ja tuotannon eri puoliin. Tasapainon nimissä tutkijat esittivät tarvetta kiinnittää huomiota myös tuotteiden vastaanottoon ja maun merkitykseen siinä.³³ Syyksi tällaisen tutkimuksen puuttumiseen tutkijat tote-

sivat maun pakenevien ja subjektiivisten arvojen tutkimisen vaikeuden. Ihmisten toimintaa ohjaavien ideologisten arvojen tutkimista pidettiin tärkeänä esimerkiksi muotoilun käsitteiden tieteellisen määrittelyn metodin kehittämiseksi. Käsitteiden määrittely taas todettiin välttämättömäksi perustaksi muotoilun syvempiä merkityksiä koskevalle keskustelulle ja analyysille.³⁴ Myös kansainväliset taideteollisuuden tutkijat siis vaativat 1980-luvulla tämän tutkimuksen kaltaista, maun ilmiötä ja siihen liittyvää käsitteenmäärittelyä koskevaa tutkimusta.

Tutkijat totesivat erityisesti taidekäsityön historian tutkimisen ongelmalliseksi. Sille oli ollut tyypillistä dekoratiivisten historioiden ylenpalttisuus. Taidekäsityön ominaislaatu taas jäi huomiotta, jos se samaistettiin yleiseen taideteolliseen tuotesuunnitteluun. Siksi vaadittiinkin esimerkiksi työn tuottamisen sosiaalisten olosuhteiden sekä suunnittelu- ja käsityöprosessien tutkimista. Näiden uusien taidekäsityön tutkimussuuntausten todettiin merkitsevän ammatillisen ideologian paljastamista.³⁵

Keskeistä muotoilun historian tutkimuskohteista käydyssä keskustelussa oli tutkimuskohteen itsensänselvästi hyvänä pitämisestä luopuminen. Sen sijaan tärkeäksi nostettiin ymmärtämyksen lisääminen kysyttäessä, kuinka ja miksi tietty tekemisen alue oli kehittynyt tai millaista tekemistä toiminta koski, keitä henkilöitä sen piiriin todellisuudessa kuului ja millä ehdoin sen alueelle pystyi pääsemään sisään? Juuri tällaisiin kysymyksiin on mahdollista etsiä vastauksia tarkastelemalla taidekäsityötä sekä taidemaailman että kulttuurisen kentän viitekehyksessä.

1.2 ARVOTTAMINEN TAIDEMAAILMAN SEKÄ KULTTUURISEN KENTÄN SISÄLLÄ

Ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsityön ominaislaatu voidaan yksittäisten tuotteiden näkyvien ominaisuuksien sijasta lähteä etsimään kulttuurisista käytännöistä, kuten taiteensosiologian institutionaalinen ajatustapa esittää. Taideteosten esteettisesti merkitsevät ominaisuudet määrittävät taidemaailmojen toimin. Kyseessä on sosiaalinen toiminta, joka määrittää, mistä tulee taidetta ja mistä ei.³⁶ Tällöin analyysin painopiste on sosiaalisissa organisaatioissa, ei estetiikassa. Näin voidaan tehdä myös vertailua maineeltaan erilaisten taidemuotojen välillä.³⁷ Vertailun kohteeksi voidaan ottaa siis myös erilaisten taidemaailmojen arvoa koskevat kysymykset.

Taidemaailmat eivät rajaudu vain rakenteiden kautta, vaan ne muodostuvat siitä yhteisestä toiminnasta, jota toimijat tekevät. Yksi tärkeä osa sosiologista analyysiä on kysymys, mihin ja miten osallistujat vetävät rajat, jotka osoittavat, mitä he haluavat pitää tyypillisenä. Taidemaailmat usein käyttävät paljon aikaa sen pohtimiseen, mikä on niille luontaista taidetta ja mikä ei ole. Tähän liittyy myös läheinen kanssakäyminen niiden alueiden kanssa, joista tutkittava taidemaailma haluaisi erottautua tai vaikutteiden otto niistä, joihin haluttaisiin samaistua.³⁸

Tietylle taidemaailmalle luontaisen taiteen määrittely ei ole kuitenkaan riittävä analyysin kohde taidemaailmoja tutkittaessa. Esimerkiksi Howard Beckerin mukaan pelkästään sen analysointi, mitä taidemaailma nykyisin pitää hyvänä, jättää pois paljon kiinnostavaa: marginaaliset tapaukset ja taidemaailman antaman nimikkeen käytön kieltämiset. On myös mahdollista, että tekijä ei ole kiinnostunut tietyn taidemaailman antamasta nimikkeestä, vaikka hänen teoksensa olisivat sen alueen tuotannolle tyypillisiä.³⁹

Pierre Bourdieu tarkastelee koko kulttuurin tuotantoa pelinä, joka tapahtuu monimutkaisen, kei-

notekoisten kokemusten verkon ympärillä.⁴⁰ Bourdieu käyttää tämän verkostonomaisen järjestelmän toimintaa kuvatessaan kentän käsitettä, joka on verrattavissa taidemaailman käsitteeseen. 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.⁴¹ Näitä tekijöitä voidaan kutsua kentän sisäisiksi intresseiksi.

Bourdieun käsitys vastaa taiteensosiologian institutionaalista lähestymistapaa, jossa todetaan, että taide ei ole instituutiona luonteeltaan virallinen tai kiinteä ja että sen säännöt ovat usein julkilausumatomia.⁴² Ihmisten toiminta perustuu taiteen kaltaisissa järjestelmissä normien sijaan 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.⁴³ Heidän yhteinen arvostuksensa yleisiä sopimuksia kohtaan, ja se tuki, jota he antavat toisilleen, vakuuttaa heidät siitä, että se mitä he tekevät, on tekemisen arvoista.⁴⁴ Luvussa 1.1. esitettyjä, 150 vuotta vaikuttaneita sovelletun taiteen periaatteita voi niitäkin tarkastella taidemaailman sääntöinä, joiden takaa on löydettävissä yhteisesti sovitut arvopäämäärät. Sääntöjä sovelletaan käyräntöön ja tulkitaan arvioinnissa näiden arvopaamaarien mukaisesti.

Eri taidemaailmat tuottavat sääntöihinsä perustuvaa mainetta: teosten, taiteilijoiden, koulujen ja ilmaisukinojen. Tuotannon vastaavuutta arvopäämääriin perustuviin sääntöihin palkitaan arvostuksella ja myös materiaalisilla palkkioilla. Luomatavaa mainetta keränneitä teoksia ja ihmisiä kohdellaan eri tavoin kuin muita. Taidemaailmoissa käytössä oleva taiteen teoria korostaa säännöistä huolimatta yksilöllisyyttä yli yhteisöllisyyden. Taiteilijoilla katsotaan olevan erityistä lahjakkuutta, joka on harvinaista. Työt saavat arvonsa siitä, että ne ovat erityisten ihmisten tekemiä.⁴⁵ Taiteilijan erityisyys ja yksilöllisyys on mahdollista tulkita perustavanlaatuisiksi säännöksi taidemaailmassa. Koska tämä sääntö on tyypillinen kuvataiteelle ja on tuonut sille arvostusta, on sitä syytä tarkastella myös taidekäsityksen ja yleisemmin taideiteollisen muotoilun osalta.

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.⁴⁶ Taideteokseksi hyväksytyltä artefaktilta vaaditaan arvostuksen ansaitsemista. Teoksen täytyy ominaisuuksiltaan ja laadultaan jollain tavoin vastata niitä sääntöjä ja vaatimuksia, jotka koskevat sen edustamaa lajia.⁴⁷ Esteerisiltä standardeilta edellytetään sopivaa joustavuutta, jotta niiden kautta voidaan hyväksyä joukkoon se määrä teoksia, jota organisaatiot, instituutiot ja näyttelille asettelu voivat kunakin aikana käsitellä. Mukaan pääsevien teosten rajausta voi siis tapahtua taidemaailman resurssien mukaisesti, ei sen mukaan, mitkä teokset todellisuudessa täyttävät sopivan laadun kriteerit.⁴⁸

Taidemaailmat elävät jatkuvassa muutoksessa, joko hitaassa tai dramaattisessa.⁴⁹ Beckerin esittämää mallia taidemaailmojen muutoksesta voisi verrata muodin kiertokulkuun innovaattoreineen ja perässäkulkijoineen.⁵⁰ Becker toteaaakin juuri sen tutkimisen arvoiseksi, miten tyylit, lajit, innovaatiot, taiteilijat ja tietyt työt kiertävät tietyissä taidemaailmoissa. Miten sana leviää jostain uudesta, joka on huomion arvoista ja miksi se leviää? Kriittinen kirjoittelu voikin paljastaa teoksen julkistamista edeltäneen säännöstön ja sen, miten uusi työ näyttää, että vanha säännöstö oli rajoittunut ja että on muitakin arvostettavia asioita.⁵¹

Yhteinen ja puolustettavissa oleva estetiikka auttaa vakauttamaan arvoja ja näin säännönmukaistamaan taidemaailmojen käytäntöjä. Arvioinnit, joita ei yhteisesti hyväksytä, eivät muodosta pohjaa yhteiselle toiminnalle eivätkä vaikuta toimintaan paljonkaan. Työstä tulee hyvä ja arvokas sen konsensuksen kautta, jonka perustalta sitä arvostellaan. Hyväksytyt esteettiset periaatteet sovelletaan silloin yksittäistapauksiin. Näin syntyy myös taidemaailmojen konservatismi. Koska konservatismi on merkittävä voima, täytyy innovaattoreiden esittää voimakkaita väittämiä puolustaakseen mitään uusia käytäntöä.⁵²

Pierre Bourdieuille kenttä on rakenteeltaan taistelussa mukana olevien agenttien tai instituutioiden voimasuhteiden tila. Suhteessa tiettyyn kenttään pyritään erityiseen arvovaltaan, erityispääoman hallintaan; sitä saavuttaneet suosivat säilyttäviä strategioita eli edustavat konservatismia. Vasta tulleet, joilla on niukkimmin pääomaa, suuntautuvat vallankumouksellisiin strategioihin. Tämä saa hallitsevat tuottamaan keskustelua, jonka tarkoituksena on vanhan konsensuksen hiljaisen hyväksymisen palauttaminen. Taistelussa ja siinä esiintyvissä konflikteissa on Bourdieun mukaan kyse symbolisen vallan jaosta.⁵³ Kentällä mukana olevilla on taistelusta huolimatta joukko yhteisiä, perustavanlaatuisia etuja, jotka liittyvät itse kentän olemassaoloon. Ne, jotka osallistuvat taisteluun, uudistavat peliä kuitenkin ylläpitämällä luottamusta näiden sisäisten intressien arvoon. Kentillä tapahtuvat osittaiset vallankumoukset eivät siis aseta kyseenalaiseksi pelin perusteita.⁵⁴ Brent Brolinin soveltavien taiteiden alueella havaitsemaa samoilla periaatteilla erilaisten makujen oikeuttamista yli 150 vuoden ajan voisi siis tulkita ammatillisen kentän pelin perusteiden pysyvyydestä kertovaksi ilmiöksi.

1.3 TAIDEKÄSITYÖN MAAILMA SOSIOLOGISEN TUTKIMUKSEN VALOSSA

Sekä Howard Becker että Pierre Bourdieu ovat sosiologisissa tutkimuksissaan käsitelleet taidekäsityötä kulttuurisena ilmiönä. Bourdieu on tutkinut 1970-luvun lopun tilannetta Ranskassa. Hänestä vanhemmat teknisen koulutuksen saaneet taidekäsityöläiset, kuten kultasepät ja huonekalusepät, olivat omilta arvoiltaan hyvin lähellä käsityöläisiä. Lisäksi oli tekstiilipainajia, korujen tekijöitä ja keraamikkoja, joilla oli korkeampi yleissivistys ja usein porvarillinen tausta. He toimivat ammatissaan kulttuurisina välittäjinä. Heillä oli suuri määrä taustaansa liittyvää kulttuurista ja sosiaalisten suhteiden pääomaa. Vaikka heillä oli korkeaa kulttuurista pätevyyttä keskiluokassa, he olivat taipuvaisia porvariston valintoihin. He suosivat kuitenkin sellaisia kulttuurisia muotoja, jotka olivat hyväksytyt kulttuurin rajoilla, haasteena sille. Bourdieun selityksen mukaan heidän systemaattinen eron etsintänsä pikkuporvarillisesta ja työläisten mausta sai aikaan pyrkimyksen vapautuneeseen elämäntyyliin ja mieltymyksen yksinkertaisuuteen.⁵⁵ Bourdieu esittää taidekäsityöstä siis tulkintoja, joissa erottuvat sekä pyrkimys pois pikkuporvarillisuudesta ja työläisten mausta että sitoutuminen taustan ja kulttuurisen roolin kautta porvarillisuuteen.

Bourdieu näkemyksen mukaan sekä taiteelle että vapautuneeseen elämäntyyliin pyrkivälle elämäntaiteena -asenteelle oli yhteistä se, että niissä haluttiin korostaa eroa brutaalista välttämättömyydestä.⁵⁶ Bourdieu liittääkin taidekäsityön ilmiönä taiteen rajoista käytävään kilpailuun, jossa panoksena on aina myös elämisen taide. Taiteellinen elämäntyyli on haaste porvarilliselle elämäntyyliille; se muistuttaa porvarillisten elämänarvojen tyhjiydestä. Pyrkimys erottua oli hänestä näkyvissä myös pikkuporvarillisessa estetismissä, joka iloitsi taidekäsityön tapaisista taiteen korvikkeista.⁵⁷ Tällaisista tulkinnoista taidekäsityön asemasta voi nähdä myös Bourdieun sitoutuvan vapaiden taiteiden vapautta ja sovellutun

taiteen vähäisempää vapautta korostavaan hierarkiaan, jossa sovelletut taiteet asettuvat arvostuksessa alemmalle tasolle.

Hyväksytyttä hierarkioita ei Bourdieun mukaan voi kokonaan paeta, koska kulttuuriobjektin todellinen arvo vaihtelee sen mukaan, mihin systeemiin objekti sijoitetaan. Kulttuuriobjekti voi olla jotain erikoista tai arkista, riippuen siitä liitetäänkö se avantgarden vapauteen ja uskallukseen vai keskiluokan makuun.⁵⁸ Taideteosten tekemiseen osallistuvat henkilöt ja myös muut ihmiset luokittelevat joitain tuotteita taiteellista erityislahjakkuutta tai herkkyyttä vaativiksi tuotteiksi esimerkiksi käsityön sijaan.⁵⁹ Howard Becker toteaaakin omien tutkimuksiensa pohjalta, että taidemaailmojen edustajat uscin crottelevat 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.⁶⁰ Näin taide nostetaan korkeampaan asemaan kuin käsityö.

Vapauden ja elämisen taiteen painotus on mahdollista nähdä myös kuvataiteen edustajien tavassa työntyä taidekäsityön alueelle. Beckerin mukaan he tuottavat uusia ja aggressiivisia, arkeen käyttökelvottomia tekemisen malleja. Esteettinen kontemplaatio, teoksen osien keräily ympäröivästä todellisuudesta ja merkityksellinen esittely näyttelyissä kiinnostavat heitä. He tahtovat nimenomaan, että heidän tuotteitaan ei voi käyttää totutulla tavalla. Tällöin käsityön taitoarvosta ja kopioinnista pyritään eroon. Kuvataiteilija voi käyttää taidekäsityöläisen ilmaisukeinoja huolimattomalla tavalla ja saada siitä enemmän mainetta ja hintaa kuin taitavasta suorituksesta. Teoksia verrataan kuvataiteeseen ja taidemaailman uniikkeihin teoksiin. Näin kuvataiteen maailmasta siirtyneet tekijät ovat usein Beckerin mukaan suhteellisesti vapaampia käsityön ilmaisukeinojen käytössä kuin käsityön piiristä tulleet taidekäsityöläiset. Se näkyy hänestä esimerkiksi siinä eriskummallisuudessa, jolla he selittävät töitään. Tämä liittyy tarpeeseen ilmaista välinpitämättömyyttä yleisön hyväksynnästä.⁶¹ Taidekäsityössä taas kulttuurisen välittäjän rooli johtaa siihen, että yleisö on otettava huomioon tuotantoa suuntaavana tekijänä.

Kulttuurin kulutuksessa Bourdieu näkee pääasiällisimman opposition niiden käytäntöjen välillä, jotka harvinaisuutensa vuoksi nimitään hienostuneiksi, ja käytäntöjen, jotka on nimetty helppoutensa ja yleisyytensä perusteella vulgääreiksi. Hienostuneet käytännöt ovat rikkaita sekä kulttuurisen että taloudellisen pääoman puolesta ja vulgäärit ovat kummassakin heikoilla. Siinä missä porvarit pyrkivät esteettiseen helppouteen, älyköillä ja taiteilijoilla on erottautumisen tarpeesta syntyvää kiinnostusta estetiikan eettisiin puoliin. He ovat innokkaita kannattamaan kaikkia taiteellisia vallankumouksia, joita suoritetaan puhtauden ja puhdistautumisen nimissä.⁶² Etiikkaan ja puhtauden vaatimukseen on helppo liittää nimenomaan moraalisten periaatteiden käyttöönotto sovelletun taiteen arvostuksen nostajana. 1980-luvun ilmiö on puolestaan postmodernismikeskustelun moniarvoisuudesta seurannut vapauden ja elämisen etiikan esiin työntyminen, joiden merkityksen voi nähdä yleisenä elämisen taiteen arvojen leviämisenä.

Bourdieu pitää itsevarmuutta yhtenä varimmista oikeutuksen hakemisen ja arvon kohotuksen tavoista esimerkiksi silloin, kun kulttuuriselle tuotteelle pyritään hankkimaan lisäarvoa. Siksi itsevarmuus on yksi niistä harvoista välineistä, joilla voi pelata hyväksynnän voittamiseksi kulttuurisella kentällä. Kentän luokittelujärjestelmässä suhteellinen riippumattomuus kuuluu hänestä arvokkaiksi luokiteltuihin sanoihin. Näin Bourdieun näkemyksen mukaan esimerkiksi keraamikot, jotka kutsuvat itseään taidekäsityöläisiksi antavat itsestään valikoiman kehuvimman merkin, joka sisältää itsevarmuut-

ta ja vapautta. Kaikki kentän kilpailun prosessit pyrkivät hänestä tuottamaan inflaation niissä arvonimissä, joihin oikeutuksen pätevyys on kytketty.⁶³ Arvonimien käytöllä voidaan siis pyrkiä nousemaan vapauden hierarkiassa eli arvostuksen saamisessa aiempaa parempaan tilanteeseen. Tällöin myös tiettyjen runsaasti vapautta sisältävien arvonimien antaminen esimerkiksi arviointitilanteessa on tulkittavissa merkiksi arvostuksesta.

Becker jakaa käsityön tekijät tavallisiin käsityöläisiin, jotka vain yrittävät tehdä kunnollista työtä, ja taidekäsityöläisiin, joilla on kunnianhimoisemmat päämäärät ja ideologiat. Becker toteaa tavallisten käsityöläisten yleensä kunnioittavan taidekäsityöläisiä ja näkevän heidät innovaation ja alkuperäisten ideoiden lähteenä. Tavallinen käsityöläinen ei hänestä ota kauneuden kriteeriä kovin vakavasti. Taidekäsityö taas painottaa kauneutta ja taiteellista meriittiä. Taidekäsityö löytää tiensä myös kuvataiteen esittelypaikoille. Taidekäsityöläinen vapautuu silloin hyödyn käsitteestä ja siirtyy kauneuden käsitteeseen. Hän saa palkkioita töidensä kauneudesta ja hänen töistään julkaistaan kirjoja. Myös opetus- tehtäviä jaetaan maineen mukaan; siirtymä siis sisältää palkkioita.⁶⁴

Becker näkee myös taidekäsityöläisten kehittävän tietynlaisen taidemaailman toimintansa ympärille.⁶⁵ Se sisältää hyvin paljon sen koneiston elementtejä, joka näyttelyineen, palkintoineen ja kokoelmineen kuuluu varsinaiseen taidemaailmaan. Tämä taidekäsityön maailma elää yleensä rauhallista yhteiseloä puhtaasti käytännöllisen käsityön kanssa. Käsityön, taidekäsityön ja kuvataiteen sekoituksista syntyy uusi ja monimutkaisempi maailma. Tekijä voi elää vain yhdessä segmentissä tai toimia useammassa.⁶⁶ Tällöin on muistettava, että kuuluminen tiettyyn taidemaailmaan muokkaa sitä tapaa, jolla tekijä työskentelee, koska taidemaailmassa ei voi olla mukana, jos ei jollain tavoin noudata sen sääntöjärjestelmää.

Becker näkee erilaisten arvostusten olemassaolon nimenomaan siinä, että ilmaisutavoilla on taidemaailmoissa kullakin maineensa. Esimerkiksi öljyvärimaalauksella on korkein maine, jolloin sen avulla toteutettujen teosten taidearvosta ei ole epäilystä. Toisilla ilmaisutavoilla, kuten lasinpuhalluksella ja kudonnalla, on heikompi maine; ne ehkä leimataan koristetaiteeksi. Joidenkin maine liittyy kansantaiteeseen tai populaaritaiteeseen. Jokaisessa tapauksessa ilmaisutavan maine osoittaa, millaisiksi arvioidaan mahdollisuudet tehdä sen piirissä vakavaa, tärkeää tai suurta taidetta.⁶⁷ Tällöin on edelleen todettava, että teoksen arvostuksessa on suuri merkitys sillä institutionaaliseen taustalla, johon sen katsotaan kuuluvan.

Bourdieu toteaaakin, että taideteokset ovat historiansa tulosta ja sosiaalisen muutoksen tulosta. Hän muistuttaa, että on melko mahdotonta määrittellä tieteellisesti, minä hetkenä jokin työstetty objekti muuttuu taideobjektiksi. Bourdieu liittää rajanylityksen siihen hetkeen, jolloin muoto ottaa ylivallan funktiosta. Rajaa voi hänestä etsiä tuottajan intentiosta, mutta tuo intentio itsessään on sosiaalisten normien ja tottumusten tuotosta. Sosiaaliset normit ja tottumukset määrittelevät myös historiallisesti muuttuvaa rajaa yksinkertaisten teknisten objektien ja taideobjektien välillä.⁶⁸ Taidekäsityö on määrittelyltään hyvin vaikeasti tavoitettavissa, koska se asettuu juuri tälle epävarmalle ja muutoksen tilassa olevalle raja-alueelle.

1.4 TAIDEKÄSITYÖN OMINAISLAATU 1980-LUVULLA

Jotta taidekäsityön määrittelyyn ja arvioimisen ominaispiirteisiin päästäisiin käsiksi on niitä ennen suomalaisen aineiston analyysiä pyritty tarkastelemaan myös kansainvälisen, nimenomaan Suomen tilannetta parhaiten vastaavan länsimaisen keskustelun valossa.⁶⁹ Bourdieu mukaan on ilmiöiden itsensä selvyyksien purkamisen kannalta välttämätöntä, että varsinaisen tutkittavan ilmiön lisäksi tutustutaan johonkin sen kanssa vertailukelpoiseen ilmiöön, jossa samat asiat näyttäytyvät eri valossa. Ilmiön keskeisimmät piirteet ja sen muut, satunnaisemmat ominaisuudet voivat näin helpommin erottua toisistaan.⁷⁰

Kansainvälisen tarkastelun avulla pohditaan tässä taidekäsityön määrittelyä ja arvottamista myös siksi, että analyysin viitekehys rakentuisi sellaiseksi, että se ottaa huomioon taidekäsityön 1980-luvun käytännön. Edellisessä luvussa esitetty sosiologinen näkemys taidekäsityöstä ja sen muodostamasta taide maailmasta ei riitä tähän, koska se ei sisällä tämän tutkimuksen kohteena olevaa taidekäsityön kentän sisäistä näkemystä taidekäsityöistä ja sen arvottamisesta.

Taideteollisuus kirjallisuuden antamaa kuvaa taidekäsityön määrittelystä ja arvottamisesta 1980-luvulla täydensivät alaa käsittelevät artikkelit. Suurin osa artikkeleista käsittelee USA:n ja Englannin tilannetta. Kansainvälistä aineistoa täydensivät lisäksi keskustelut Lontoon Crafts ja Design Councilin asiantuntijoiden kanssa. Suomea maantieteellisesti lähempänä olevasta taidekäsityön määrittelystä ja arvottamisesta kertoi vuonna 1984 julkaistu ruotsalainen taidekäsityöselvitys.⁷¹

Länsimaista artikkeliaineistoa sisältävät tietokannat ovat englanninkielisiä. Yksittäinen taidekäsityötä tarkoittava termi puuttuu englannin kielestä toisin kuin suomen, ruotsin tai saksan kielestä. Art craft -sanayhdistelmä on kyllä englannin kielessä käytössä, mutta sen ohella käytetään kuvataiteen alueelle suuntautuvasta käsityötoiminnasta monia vaihtelevia nimityksiä. Yksi 'taidekäsityötä' vastaava, tietokannoissakin esiintyvä kuvataiteen suuntaan painottuvan käsityön nimitys on 'crafts', jota tässä tutkimuksessa käytettiin hakusanana artikkeleja etsittäessä.

Anna-Marja Ihatsu on tutkinut vuonna 1995 ilmestyneessä käsityötieteen sivulaudaturtyössään englantilaisen craft-sanan määrittymistä 1980-1990-luvuilla. Hänen mukaansa 'taidekäsityö' on parasta kääntää englanniksi ilmauksella 'art craft', vaikka hän pitää mahdollisena kääntää se myös sanoilla 'crafts' tai 'studio crafts'. Hän kiinnittää huomiota siihen, että crafts-sanaa käytetään kuvaamaan sekä kuvataidetta lähenevää käsityötä että toisaalta craft-muodossaan koko käsityötä.⁷² Ongelmaksi crafts-hakusanan käytössä nouseekin se, että sen kautta löytynyt aineisto voi sisältää artikkeleja, jotka koskevat hyvin monenlaatuista käsityömaista toimintaa.

Tämä ei kuitenkaan noussut ongelmaksi tässä tutkimuksessa tehdyissä hauissa, koska haut tehtiin art index -tietokannasta, joka on nimenomaan keskittynyt taiteen alueeseen. Crafts-hakusanan antamat artikkelit painottuivat sanan suppeamman merkityksen mukaisesti kuvataiteellistuvaan käsityöhön.⁷³ Ne käsittelevät esimerkiksi fiber art -suuntausta, jonka alue rajautui tekemisen materiaalin, erilaisten kuitujen kautta.

Crafts-sanan käytöllä on taideteollisuudessa perinteitä esimerkiksi Arts and Crafts -liikkeen nimessä. Englantilaisen Crafts Councilin Crafts-lehden alaotsikkoina ovat koristetaide ja soveltavat taiteet, jotka

liittävät lehden sisällön taideteollisuuteen ja sen historiaan. Kun crafts-sanaa tarkennettiin tietokantahaussa kritiikkiä, arvottamista ja arviointia koskevilla määrittelyillä, löytyneet artikkelit käsittelivät nimenomaan käsityön kuvataiteellistumista. Näistä artikkeleista muodostuva kuva kertookin artikkelien hakutavasta johtuen 1980-luvun arvostuksista. Artikkeleista nousee esiin muutoksen tilassa olleen taidekäsityön määrittelyn ajankohtaisuus ja ongelmallisuus.

Taidekäsitys on selvästi osa käsityötä. Taidekäsityön määrittelyssä kiinnitettiin erityisesti huomiota jo pelkän käsityö-käsitteen ongelmallisuuteen. 'Käsitys' oli sana, johon kansainvälisessä ajattelussa koettiin kiinnittyvän voimakkaita merkityksiä. Siihen tuntui liittyvän positiivinen arvostus, vaikka sille ei löytynyt yhtenäistä määritelmää. Sen sisältämän positiivisen arvostuksen takia 'käsitys' -sanaa käytettiin kuvaamaan hyvin monenlaisia toiminnan muotoja. Käsitys-termin hankaluutta lisäsi sen merkityksessä erityisesti 1970-luvulta eteenpäin tapahtunut muutos ja laajeneminen.⁷⁴ Tästä kertoo esimerkiksi se, että englannin kielen crafts-sana siirtyi 1980-luvun ammatillisissa kirjoituksissa merkittävään kuvataiteeseen suuntautuvaa käsityötä.

Ammattimaisen käsityötoiminnan kehitys Englannissa 1900-luvun loppupuolella vastaa terminologian muutosta. Käsityön määritelmän todettiin muuttuneen 1900-luvun puolivälin jälkeen; maalaisuuden sekä traditionaalisten tavaroiden sisältämien arvojen sijaan se viittasi avantgarden suuntaan. Konseptualismi, minimalismi ja performanssit rohkaisivat taideyleisöä etsimään perinteisesti kuvataiteen tarjoamia arvoja muualta, ja he löysivät niitä arvostukseltaan positiivisesta käsityöstä.⁷⁵ Muutos oli yhteydessä myös koulutuksessa tapahtuneeseen muutokseen. Angloamerikkalaisessa kulttuurissa otettiin II maailmansodan jälkeen taidekoulujen ohjelmiin taideteollisuuden ja käsityön traditioista keramiikka, kuitu, lasi ja metalli. Niitä opetettiin käyttämään samalla älyllisellä innolla ja esteettisellä kiinnostuksella kuin esimerkiksi maalaustekniikkaa. Lehdistön ja galleristien rohkaisemana näin syntynyt taidekäsitys tuli kuraattoreiden, keräilijöiden ja taiteilijoiden huomioon.⁷⁶ 1970-luvulta lähtien taidekäsityön voitiinkin tulkita lähestyneen kuvataiteita ei vain esteettisessä vaan myös sisällöllisessä mielessä.⁷⁷

Koska käsityön katsottiin olevan älyllisesti, kokemuksellisesti ja rahallisesti helposti saavutettavissa, pyrkimykset popularisoida ja demokratisoida kulttuuria sopivat hyvin yhteen käsityön kanssa. Populismi ja luonnon kaipuu johtivat myös kuvataiteilijat kokeilemaan sekä kapinoimaan taidemaailman institutionaalista auktoriteettia vastaan. Esimerkiksi kuvataiteilijoidenkin tekemissä "mixed-media"-töissä käytettiin usein traditionaalisia käsityömateriaaleja. Tällaiset suuntauksat mursivat käsityön ja kuvataidemaailman välistä rajaa. Ne vaikuttivat myös siihen, että käsityön perinteinen, populaari määritelmä ei enää sopinut kuvaamaan kaikkea sitä tekemistä, joka liittyi käsityöhön. Tällä tavoin syntyi taidekäsityön alue, jolle aiemmat käsityön peruspiirteet, käyttökelpoisuus, käsin työstäminen, tietyn työstötekniikan tai materiaalin keskeinen asema, eivät enää olleet ainoita olennaisia. Taidekäsityön alueesta käytetyt vaihtelevat nimitykset kertovat sen liittymäkohdista kuvataiteeseen, taideteollisuuteen ja käsityöhön. Näitä nimityksiä olivat esimerkiksi 'taide käsityömediassa', 'vaihtoehtoinen media', 'uudet taidemuodot', 'koristetaide', 'soveltavat taiteet' ja 'kaunokäsitys'.⁷⁸

Englantilaisen taideteollisuusanalytikko Peter Dormerin mukaan 1980-luvun käsityömaailma käsitti henkilöitä, jotka tekivät hyötytuotteita tai siltä näyttäviä ja henkilöitä, jotka tekivät käyttöön sopimattomia taidetuotteita.⁷⁹ Käsityön kuvataiteellinen suuntaus oli hänestä käsityön luonteen vastainen, koska ideat nousivat usein tärkeämmiksi kuin työn tulokset ja taidon ensisijaisuus hylättiin. Taidekäsi-

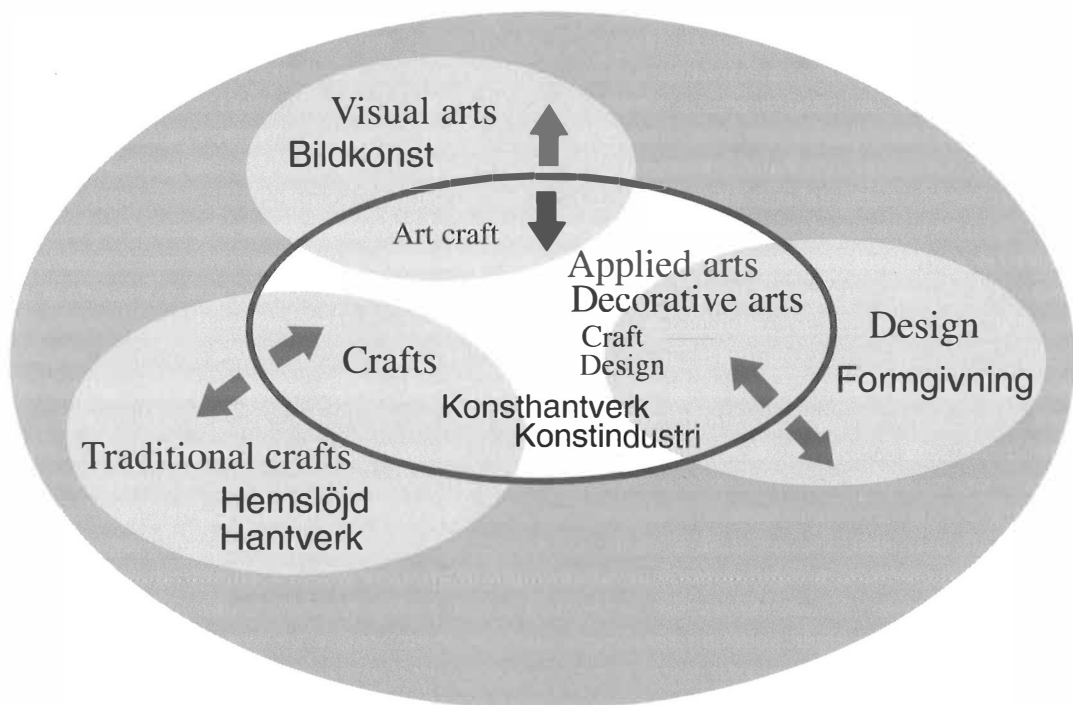
työläiset halusivat jopa tuottaa asiakkaalle häiriötä.⁸⁰ Sosiologisen näkemyksen valossa taidekäsityöläisillä oli tällöin selvä pyrkimys irtautua porvarillisuuden leimasta kohti elämä taiteena -asennetta.

Virtuoosisen käsin tekemisen taidon Dormer liitti rikkaiden suosimaan käsityöhön. Tällaisen työn tarkoitus oli miellyttää ostajia, ei käsityöläistä, jonka työ oli palvelua. Rikkaille tehty palvelukäsityö oli siten myös konservatiivista. Tällaiset tuotteet olivat Dormerin näkemyksen mukaan lämpimiä ja positiivisia. Ne voivat olla kitschiä, mutta ne olivat harvoin kyynisiä.⁸¹ Taidekäsityö määritellään usein uniikkien ylellisyysesineiden tuottamiseksi. Tällaisesta tuotannosta oli siis kuitenkin Dormerin analyyseissä löydettävissä kaksi vastakkaista suuntausta, joista toinen ei ollut taidekäsityötä sanan kuvataiteelliseen viittaavassa merkityksessä.

Artikkeleissa nähtiin käsityön uuden nousun kuitenkin tapahtuneen sellaisten tuotteiden osalta, jotka olivat kaukana palvelusta tai käytöstä. Tämä liittyi kyynisesti tarkastellen siihen, että taideobjektin taloudellinen arvo tuntui kasvavan sen muuttuessa entistä saavuttamattommaksi. Mitä kauempana käsityötuote oli käyttötarkoituksesta, sitä enemmän sitä arvostettiin esimerkiksi näyttelyissä ja sen tekijää apurahoja jaettaessa.⁸² Syntyi tätä ilmaisevia galleriatermejä, esimerkiksi ”astia metaforana”, joka oletti yhden liioitellun astian sisältävän koko inhimillisen historian. Tällaisen sanasto ja ajattelutapa määritteli voimakkaasti sitä, mitä taidekäsityöläiset tekivät.⁸³ Tämä tulkittiin markkinavoimien piiloutumiseksi filosofisen taidekäsityökeskustelun taakse.⁸⁴ Ilmiössä on tietenkin nähtävissä myös post-modernissa keskustelussa esiintynyt skeptisimi, joka seurauksena esineille vaadittiin henkisiä merkityksiä. Kyse on joka tapauksessa elämä taiteena -asenteen vahvistumisesta sekä taloudellisessa merkityksessä että sosiaalisesti. Arvostuksen saavuttamiseksi käsityö liikkui taidekäsityön ja taidekäsityö kuvataiteen suuntaan. Pyrkimys oli kohti vapautta, joka tuotti suurempaa arvostusta kuin välttämättömyys, kuten sosiologinen tutkimus tällaisia pyrkimyksiä kuvasi.

Taidekäsityö oli ilmiönä 1980-luvulla selvässä muutoksen tilassa ja käsityö kokonaisuudessaan sisälsi erilaisia painotuksia. Tässä ongelmallisessa tilanteessa nousi ammattilehdissä käydystä kansainvälisestä keskustelusta selvästi esiin se seikka, että taidekäsityö määrittyi myös niiden suhteiden kautta, jotka taidekäsityöllä oli sitä lähellä oleviin ja ympäröiviin alueisiin. Ilmiö on verrattavissa siihen taidemaailmoista esitettyyn sosiologiseen käsitykseen, että oman ominaislaadun etsintään kussakin taidemaailmassa liittyy kanssakäymistä niiden taidemaailmojen kanssa, joista halutaan erottautua. Käsityön pyrkiessä arvostuksessa kuvataiteen rinnalle on tähän kuitenkin lisättävä myös se, että taidekäsityömaailmalla oli halua samaistua kuvataiteen kanssa tai ainakin ottaa siitä vaikutteita. Kokonaisuudessaan rajankäynti, tietyn tekemisen tavan puolustaminen ja toiselle alueelle pyrkiminen tapahtuivat taidekäsityön osalta kuvion 1 esittämien toiminta-alueiden välillä.

Kansainvälisistä kirjoituksista ja haastatteluista saatava kuva taidekäsityön tilanteesta on hyvin ristiriitainen. Eri kirjoittajilla on erilaisia näkemyksiä siitä, mihin taidekäsityön tuli pyrkiä, ja siitä oliko se esimerkiksi lainkaan hyvä ilmiö. Kenttien asettelu kuviossa 1 kuvaa kuitenkin jo renessanssin aikana syntyneen hierarkkisen ajattelun vaikutusta arvottamisessa. Sen vaikutus on nähtävissä myös 1980-luvun kirjoituksista. Kuvataide on asetettu kuviossa ylimmäiseksi myös sen vuoksi, että taidekäsityössä ilmeni selvä arvostuksiin liittyvä pyrkimys siihen suuntaan. Taidekäsityö oli selkeästi sidoksissa käsityöhön ja muodosti siitä osan. Taidekäsityöllä oli kuitenkin myös suhde taideteollisuusalan teolliseen tuotesuunnitteluun. Kuvioon onkin tällaisten suhteiden korostamiseksi otettu mukaan Anna-Marja Ihtsun tutkimuksessa esiintyvät studio crafts -käsitteen painotukset art craft ja craft design.⁸⁵ Koska



Kuvio 1. Taidekäsitö ja sitä ympäröivät toiminta-alueet länsimaissa 1980-luvulla.

eri mailla on erilainen tausta muotoilun terminologialle, on tähän kuvioon otettu englantilaisten käsitteiden lisäksi ruotsalaiset käsitteet, jotka tulevat esille myöhemmin tässä luvussa ruotsalaisen taidekäsityöselvityksen yhteydessä.

Esimerkiksi englantilaisen Crafts Councilin toiminnan kuvaus valaisee sikäläistä taidekäsityön määrittelyä. Crafts Councilin johtaja Tony Ford kuvasi instituutionsa olevan erityisesti taidekäsityötä, soveltaa taidetta tai koristetaidetta varten. Toiminnan raja oli kuitenkin liukuva kuvataiteen ja muotoilun suuntaan.⁸⁶ Artikkeleissa nähtiin, että keskustelu taidekäsityön omasta identiteetistä johtuikin osittain siitä, että oli olemassa organisaatioita, jotka esimerkiksi angloamerikkalaisissa maissa perustuivat crafts-käsitteelle.⁸⁷ Näiden instituutioiden liittäminen kuvataiteeseen vastustettiin, koska pelättiin yhteiskunnan rahoitustuen vähenevän. Samalla olisi sivuutettu myös taidekäsityön yhtymäkohdat teolliseen tuotesuunnitteluun.⁸⁸ Taidekäsityön kuvataiteeseen sulauttajat pitivät itseään vapauttajina, jotka toivat taidekäsityön samalle viivalle varsinaisen kuvataiteen kanssa kritiikin, estetiikan ja talouden kannalta. Taidekäsityön merkitys ja määritelmä liikkuivat näiden eri strategioiden välillä. Tässä sekavassa tilanteessa jouduttiin toteamaan, että konteksti, jossa työ näytettiin tai siinä kirjoitettiin, oli sitä määrittävä piirre.⁸⁹ Täten eri taidemaailmihin liittyessään teos sai kyseisen taidemaailman ilmaisutapojen maineen mukaisen arvostuksen.

Taidekäsityön määrittelyä voi hahmottaa esimerkiksi sen vilkkaan keskustelun avulla, jota 1980-luvulla käytiin käsityön uudistuvasta suhteesta kuvataiteeseen. Tämä keskustelu kuvasi niitä painotus- ja näkemyseroja, joita käsityömaailman ja kuvataidemaailman sisällä sekä välillä esiintyi tässä kysymyksessä.

Käsityötä voitiin syyttää sellaisesta materiaaliin kohdistuneesta fetisismistä, joka jätti käsitteellisen sisällön toisarvoiseen asemaan. Tätä käytettiin tärkeänä perusteluna sille, että taidekäsityö ei ollut kuvataidetta.⁹⁰ Käsityölehdistön taidekäsityöstä antamaa kuvaa eräs kuvataidekriitikko analysoi toteamalla, että taidekäsityöläiset näyttivät olevan kiinnostuneita pääasiassa tyylin, pinnan ja tekniikan kysymyksistä eivätkä taiteeseen liitetystä laatutekijöistä kuten inhimillisestä vapaudesta ja auktoriteetin hyljeksinnästä.⁹¹

Funktionaalisesta käsityöstä esitettiin jopa sellaisia näkemyksiä, että se ei koskaan voinut olla taidetta. Tästä ei katsottu kuitenkaan seuraavan automaattisesti, että funktion hylkäävä käsityö olisi taidetta. Samalla tavalla myös tekninen osaaminen leimattiin käsityön ominaispiirteeksi. Osa kuvataiteesta jätti tekniikan kokonaan sivuun; taidekäsityö taas saattoi pyrkiä innostamaan katsojaa virtuosisella tekniikalla.⁹² Kuvataidekriitikkojen parissa nähtiin näistä syistä, että taidekäsityöstä käytävä keskustelu oli erillään kuvataiteen luovasta keskustelusta. Sillä oli oma kieli, tekniset strategiansa ja historiansa. Taidekäsityö ei ollut heidän mukaansa läpikäynyt sellaista kriittistä taistelua kuin millaisen maalaustaide ja kuvanveisto olivat joutuneet käymään sadan viimeisen vuoden aikana. Sen harjoittajia voitiinkin moitita radikaaleihin uudistuksiin johtavan itsekritiittisen asenteen puuttumisesta.⁹³

Taidekriitikot myös ihmettelivät taidekäsityöläisten halua saada kuvataidemaailman hyväksyntä. Jos taidekäsityöläinen otti vakavasti kuvataidemaailman kriitikot, voi hän tällöin joutua kärsimään, koska huonointa taidetta tuotettiin miellyttämällä kriitikoita. Taidekäsityöläisen teosten pelättiin leimautuvan mukaviksi versioiksi modernista taiteesta ihmisille, jotka tunsivat itsensä vaivautuneiksi kuvataiteen parissa, mutta jotka silti halusivat näyttää olevansa ajan hermolla.⁹⁴ Taidekriitikot esittivät siis saman tulkinnan taidekäsityöstä kulttuurisena välittäjänä ja sen läheisestä kytkennästä porvarillisuuteen, jonka Pierre Bourdieu toi esiin Ranskassa tehdyissä sosiologisissa tutkimuksissaan.

Erityisesti taidekäsityöläiset esittivät perusteluja sille, miksi heidän tuli saavuttaa kuvataidemaailman hyväksyntä. Keskustelussa nousi tärkeänä esille käden merkitys käsityössä. Taide syntyi mielessä, mutta heräsi eloon käsien ja materiaalin kautta. Taidekäsityöläiset katsoivat näin voivansa laajentaa modernin taiteen tekemisen merkitystä. Teknologian ja työkalujen kehittyminen oli osa inhimillistä historiaa, jota he jatkoivat ilmaisten humaaneja ideoita työkaluista ja niiden tekijöistä. Esineiden käytön hylkäävä käsitteellinen taidekäsityö esitettiin siten esimerkiksi keinona ilmaista absurdiutta teknologisen ja tieteellisen informaation käytännöissä.⁹⁵

Materiaali-, tyyli- ja tekniikkakeskeisyys oli käsityöläisten näkökulmasta olemassa myös osassa kuvataidetta. Osa käsityöläisistä halusi kuitenkin nousta materiaalsidoksista ja hyödyntää oman alueensa ammattitaidon lisäksi taiteen tuloksia ja luoda taidon ja taiteen synteisiä. Useat taidekäsityöläisistä olivat opiskelleet taidekouluissa ja heidän tarkoituksensa oli alun alkaen tehdä taidetta. Jos pätevyys taiteena jätettiin joltain tekemiseltä vain sen ilmaisutapojen vuoksi, nähtiin se käsityöläisten näkökulmasta rajoittuneena ajattelutapana ja taiteen kaikkien ilmaisutapojen samanarvoisuuden vastaisena. Esteettinen harkinta koettiin yhtä lailla vaikeaksi missä tahansa materiaalissa. Myös siitä muistutettiin, että historiallisesti monet käsityömateriaalit olivat tuottaneet vanhimmat taidemuodot. Tiettyjen materiaalien kanssa työskentelemistä pidettiin hyvänä, koska se ohjasi taidekäsityöläisiä rehellisyyteen, humanisuuteen ja kiinnostukseen laadusta.⁹⁶ Tässä mielessä taidekäsityöläiset näkivät kriittisen keskustelun tason alueellaan korkeana.⁹⁷

Keskusteluissa esitettiin myös kommentteja konservatiivisen käsityön suhteesta taidekäsityöhön. Koko taidekäsityön ilmiötä saatettiin vastustaa käsityön olemuksen vastaisena, koska käsityö voitiin nähdä vaatimattomien ajatusten alueena, jossa nöyrä palvelu ja materiaalin rehellisyys muodostivat vakaan perustan. Käsityöläisen sitoutuminen fyysiseen materiaaliin ja tuttuun esineistöön tulkittiin jopa esimerkilliseksi pirstoutuvassa visuaalisessa kulttuurissa ja massatuotannon vastapainona.⁹⁸ Käsityöhön liitettiin hyvin tekemisen etiikka, tyydytys tuotteiden käytöstä ja elinvoimaisuus. Massatuotannossa tehtyjen tuotteiden taas katsottiin menettävän elinvoimansa valmistusprosessin myötä.⁹⁹

Funktionaaliset käsityötuotteet nähtiin tärkeiksi, koska ne olivat luonteeltaan kosketeltavia, intiimejä ja saavutettavia ja koska niillä oli materiaaliset siteet menneisyyteen toisin kuin niistä etäntyneellä visuaalisella taiteella. Taidekriitikin ei esimerkiksi katsottu sisältävän sellaista käsitteistöä, jonka perusteella olisi voitu arvostaa esineen tuntemista kosketuksen ja käytön kautta. Taidekriitikki liittyi vain erittäin älyllistettyjen ideoiden arvostukseen ja oli siksi hyvin kaukana käsityöstä. Esineellisen ympäristön - taide mukaan lukien - kriittisen analyysin voitiin nähdä kaipaavan funktionaalisen käsityön fyysistä läheisyyttä ja historiallista jatkuvuutta.¹⁰⁰ Funktionaalisen käsityön nähtiin perinteisine materiaaleineen ja tekniikoineen perustuvan sellaisille fyysisille rajoitteille ja tarpeille, joita ei voinut muuttaa. Käsintehdyn funktionaalisen esineen voitiin siis kokea vahvistavan inhimillistä identiteettiä ja vastustavan vieraantumista kosketuksen kautta tavalla, jota muulla taiteella ei ollut käytettävissä.¹⁰¹ Tällä tavoin puolustettiin perinteisen käsityön olemassaolon oikeutusta taidekäsityön lähentyessä kuvataidetta, mutta samoja perusteluja käytettiin myös taidekäsityön oman identiteetin pohjana, erottamassa sitä kuvataiteesta.

Nimenomaan taidekäsityön nähtiin perinteistä käsityötä enemmän tuottavan tarpeellista laatua arkipäivään. Elämään todettiin tulevan sen kautta kauneutta, joka kohotti materiaalsidottujen ihmisten henkisyys. Tässä voitiin nähdä myös käsityön, taidekäsityön ja kuvataiteen tärkeä yhteys. Taide

tarvitsi ankkuroitumista käsityölliseen taitoon ja käsityö tarvitsi sitä kokemusta, että sen toiminnassa oli mieli.¹⁰² Taidekäsityön merkitystä pohdittiin siis myös sisältökysymyksenä. Taide nähtiin universaalien paljastamisena yksittäisessä. Suuri taide joko esitti maallisia yksityiskohtia tai sitten ei; käsityö esitti niitä aina. Käsityön siis koettiin kunnioittavan arkista elämää. Erityisesti sellaisten taidekäsityön tuotteiden, joilla ei ollut käytännön tarkoitusta, voitiin nähdä sisältävän myös henkisiä merkityksiä.¹⁰³ Lisäksi käytännöllisellä tasolla hyvin valmistetun tuotteen koettiin puhuvan ihmiselle sitä käytettäessä. Käsityökin voitiin siis nähdä sisältörikkaana. Se pystyi suuren taiteen tavoin olemaan mielelle virkistystä tuovaa inhimillisen hengen ilmaisu.¹⁰⁴

Taidekäsityön käsitettä tarkasteltaessa on pohdittava myös teollisen tuotesuunnittelun yhteyttä käsityöhön. Vaikka teollinen tuotesuunnittelu ja käsityö voidaan ymmärtää erillisinä käsitteinä, ne ovat läheisessä yhteydessä keskenään: käsityölläiset osallistuvat teollisuuden suunnitteluun ja teollisuustuotteiden massatuotanto pohjautuu usein käsityöprosesseihin. Historiallisesti käsityö edelsi sekä taidetta että taide-teollisuutta. Käsityö voitiin 1980-luvulla erottaa teollisesta tuotesuunnittelusta siten, että käsityöprosessiin ajateltiin kuuluvan koko tuotteen suunnittelu- ja valmistusprosessin saman henkilön suorittamana, kun taas teollisuudessa toteutui työnjako. Käsityömäinen valmistus rajoittui yksittäiskappaleisiin tai pieniin sarjoihin. Käsityötuotteissa näkyi käden jälki ja teollisuustuotteissa koneen jälki.¹⁰⁵

Teollista tuotesuunnittelua Englannissa edistävän Design Councilin näkökulmasta tuotesuunnittelun ja taidekäsityön työnjaon määrittely oli hankalaa, koska muotoilu oli Englannissa usein kasvanut käsityötraditiosta käsin. Design Council keskittyi sarjatuotteisiin, kun taas taidekäsityö ei ollut määrällistä tuotantoa vaan esimerkiksi uniikkituotantoa. Jos tuoli oli veistos, jonka päällä voi istua, se oli taidetta. Vaikka sitä olisi tehty kymmenen, niin sitä ei voitu pitää sarjatuotantona, jos se taipunut helposti sarjana valmistettavaksi. Tällaisten tuotteiden ei katsottu kuuluvan Design Councilin toimialueeseen.¹⁰⁶

Tietenkin määrittelyn vaikeus oli siinä, mitä 'määrä' ja 'käsin tekeminen' tarkoittivat. Teollisen tuotesuunnittelun voitiin katsoa liittyvän teollisesti tuotettujen suurien sarjojen tuotantoon, kun taas taidekäsityö oli käsityönä tuotettua yksittäistuotantoa. Käsityöstä tuli muistaa se ironinen tosiasia, että sitä tehtiin useimmiten työvälineiden avulla. Kuitenkin teollisen muotoilijan suunnittelema lääketieteellisiä laitteita voitiin tehdä vain muutama ja niiden toteutustapaa voitiin myös kutsua käsityöksi. Tällöin oli kuitenkin käsityön sijasta syytä puhua teknisestä taidosta, joka oli toisenlaista kuin taidekäsityölläisen taito. Taidekäsityölläisen taito taas sisälsi näkemystä, herkkyyttä, kykyä palvella ja tehdä päätöksiä.¹⁰⁷

1960-luku Vietnamin sotineen ja opiskelijakapinoineen toi ideologisen kriisin taide-teollisuuteen. Yhtenä seurauksena kasvoi vastaliike teollisuustyötä kohtaan ja sen sijaan tuotesuunnittelijat perustivat yksittäisiä taidekäsityöpajoja. Tällöin taidekäsityölläiset ja teollisuuden tuotesuunnittelijat erosivat toisistaan, vaikka he aiemmin olivat usein sama henkilö.¹⁰⁸

1990-luvun alussa kehitys oli kulkemassa toiseen suuntaan. Nuoret taidekäsityölläiset olivat esimerkiksi Englannissa 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 toivoivat saavansa suunnitella teollisuudelle. Se, että osasi tehdä tuotteita, oli tärkeää. Useimmat teolliset tuotesuunnittelijat eivät osanneet valmistaa suunnittelemaansa tuotteita itse, ja tässä välissä nähtiin taidekäsityölläisen mahdollisuus teollisuudessa.¹⁰⁹

Mielipiteet taidekäsitteiden suhteesta taideteolliseen tuotesuunnitteluun ovat hyvin vaihtelevia.¹¹⁰ Esimerkiksi englannin kielessä yhtä lailla kuin crafts-käsitteen määrittely on hankalaa on sitä myös design-käsitteen määrittely. Crafts-käsitteen alle sijoittuvaa toimintaa voitiin kuitenkin olemukseltaan pitää myös osana designia.¹¹¹ Käsitteet soveltava taide ja koristetaide viittaavat nimenomaan taidekäsitteeseen ja muotoilun yhteiseen historiaan.

Taidekäsitteiden ja yleisemmin käsitteiden voi katsoa muodostavan teollisen tuotesuunnittelun kanssa sen yhteisen toiminta-alueen, joka muotoilee esineympäristömme hahmoa ja sisältöä. Näin ymmärrettynä taidekäsitteitä koskevassa tutkimuksessa voidaan käyttää muotoilun analyyseja ja niiden pohjalta muodostettuja näkemyksiä valottamassa lähtökohta-asetelmaa ja tukemassa taidekäsitteiden arvottamisen analyysia. Tällä tavoin luvun 1.1 kriittinen taideteollisuuskeskustelu ja muotoilun historian uudistamishankkeet ovat liitettävissä tähän taidekäsitteiden tutkimukseen.

Ruotsinkielinen taidekäsitteiden termistö vastaa historiallisista ja maantieteellisistä syistä paremmin Suomessa käytettyä kuin esimerkiksi englantilainen. Mite Ziemeliksen vuonna 1983 Ruotsissa tekemä selvitys taidekäsitteistä ja taidekäsitteellisyistä antaakin lisävaloa taidekäsitteiden määrittelyyn.

Taidekäsitteiden alueella esiintyvä käsitteeseikaannus on Ziemeliksen mielestä saanut alkunsa siitä, että alan tuotteissa oli erilaisia esineitä kauniista arkitavarasta kuvataidetta lähestyviin teoksiin. Hän määritteli taideteolliset korkeakoulut taidekäsitteellisten kouluttajiksi. Tarvittava tietämys oli hänestä kuitenkin joissain tapauksissa mahdollista hankkia myös muulla tavoin. Ammatinharjoittajien määrän hän totesi vähäiseksi. Kuitenkin hän myönsi, että tekijöiden monitoimisuuden takia oli vaikea määrittää, kuka todella oli taidekäsitteellinen. Myös runsas harrastajatoiminta hämärsi hänen mukaansa ammattilaisuuden rajoja, vaikka harrastaja ei voinut hänen mielestään olla taidekäsitteellinen.¹¹²

Taidekäsitteitä rajoittavat tekemisen alueet olivat Ziemeliksen näkemyksen mukaan kotiteollisuus, käsitte, kuvataide ja taideteollisuus eli muotoilu. Kotiteollisuus nousee siis ruotsalaisessa selvityksessä esiin käsitteestä erillisenä alueena. Taidekäsitteellinen oli Ziemeliksen selvityksen mukaan tietyn korkeatasoisen koulutuksen tai tietämyksen omaava henkilö, joka ammattimaisesti harjoitti taiteellisesti itsenäistä, käsitteelle rakennettua, uniikkeihin käyttötuotteisiin tähtäävää tuotantoa omassa työpajassaan. Taidekäsitteellinen hallitsi koko työprosessin, joka suoritettiin pääosin käsitteellä. Taidekäsitteellinen teki toisaalta omia tuotteita alusta loppuun, mutta toisaalta käsitteelliset auttoivat taidekäsitteellisiä valmistuksessa, koska nämä eivät hallinneet jotain teknistä osuutta itse. Suunnittelu suoritettiin itse, kun taas käsitteellinen usein kopioi. Tärkeää oli uskollisuus materiaalille ja luottamus sen ilmaisuvoimaan. Taiteellinen ilmaisuhalu ja uuden luomisen halu olivat olennaisia tekijöitä. Vaatimuksena oli kuitenkin myös funktionaalisuus.¹¹³ Myös saamenkäsitteitä käsiteltiin selvityksessä osana taidekäsitteitä.¹¹⁴

Ruotsalaisen selvityksen mukaan kotiteollisuus pyrki pitämään kiinni traditionaalisista malleista, kotimaisista raaka-aineista ja paikallisista piirteistä, vaikka uuttakin tuotantoa suunniteltiin. Käsitte taas oli koko valmistusprosessin hallintaa, käyttöesineiden valmistusta ammattikoulutuksen pohjalta. Paikalliset piirteet, uutuudet sekä taiteellinen luominen eivät olleet tärkeitä käsitteitoiminnassa.¹¹⁵

Ziemeliksen mukaan erityisesti tekstiilitaide oli Ruotsissa murtautunut rajoja kuvataiteen suuntaan, koska se voitiin jo lukea kuvataiteisiin. Käytöarvon puuttuminen oli tällöin merkittävä ero taidekäsitteeseen verrattuna. Kuvataide tuotti objekteja esteettiseen käyttöön, kontemplaatioon ja merkitysten kantajiksi. Taidekäsi-

työläinen erotettiin kuvataiteen tekijästä selkeästi siten, että taidekäsityöläinen määrittyi pelkästään käyttöesineistön valmistajaksi.¹¹⁶ Ruotsalainen näkemys eroaakin tässä kohdassa angloamerikkalaisten kirjoitusten käsityksestä, jonka mukaan taidekäsityö voi lähestyä kuvataidetta. Ziemeliksén mukaan ei-käytännöllisiin tarkoituksiin tuotettujen, ilmaisullisten esineiden valmistus oli jo puhtaasti kuvataidetta.

Kokonaisuudessaan taidekäsityön muutoksen alla ollutta tilannetta 1980-luvulla kuvasi hyvin Hampurissa pidetyn taidekäsityönäyttelyn julkaisun esipuhe, jossa todettiin taidekäsityön olevan jännitteisellä kentällä kuvataiteen ja modernin muotoilun välissä. Postmodernismi oli julkaisun mukaan määrittelty funktionalismin entistä laajemmin. Käytännöllisen ja ergonomisen puolen lisäksi se voi jo sisältää esteettisen ja ilmaisullisen puolen, ja tämä oli antanut taidekäsityömäiselle tuotannolle uutta ajankohtaisuutta. Määritelmä, jonka mukaan taidekäsityö tuotti yksittäistuotteita ja muotoilu teollisesti valmistettuja tuotteita ei enää vastannut 1980-luvun taiteellista todellisuutta. Avoimia rajoja taidekäsityön ja muotoilun välillä, taidekäsityön ja kuvataiteen välillä sekä myös muotoilun ja kuvataiteen välillä pidettiin osoituksena tästä muutosprosessista. Siksi vaadittiinkin laajenevaa taiteen, käsityön ja muotoilun ymmärtämistä kuvastamaan tätä uutta tehtävänasettelua.¹¹⁷ Tällainen näkemys tietenkin soveltaa postmodernismin piirissä käytyä keskustelua kommunikoinnin mahdollisuuden tärkeydestä rajanvetojen sijaan.

Kuvataidetta lähenevä käsityö pystyi selvästi vastaamaan moniin postmodernismin nimikkeen alla esitettyihin haasteisiin.¹¹⁸ Tämä selittää tietenkin myös taidekäsityön noususuhdannetta. Esimerkiksi taide-teollisuusanalyttikko Peter Dormerin mukaan fyysinen ja moraalinen vaivannäkö oli taidekäsityössä muutettu luovaksi vapaudeksi, joka oli silloisen yhteiskunnan tunnusmerkki. Tuotteet, jotka myytiin vain esteettisin perustein, eivät olleet hintakilpailun kohteita, ja se antoi hänen käsityksensä mukaan riippumattomuutta työprosessille.¹¹⁹ Kuitenkin käsityön traditio oli taidekäsityössä mahdollista kytkeä vapauden lisäksi ajan henkeen. Käsityön historiallinen säilyttäminen oli vastakkainen menneisyydestä vapautumiselle, koska se näytti vastakkaiselle suhteessa avantgardismiin. Postmodernismin nimikkeen alla esitettiin näkemyksiä siitä inhimillisestä, kokonaisvaltaisesta tarpeesta, jossa vapautuminen menneisyydestä tuotti historian sisältävän muotojen arvostusta.¹²⁰ Kyse oli siis 1980-luvun taideteollisuuskeskusteluissa esiin nousseesta itseilmaisusta ja tuotteiden mahdollisuudesta merkityksien ilmaisuun, mutta samalla korostettiin myös ymmärrettävyyden ja tunnettuuden säilyttämistä tai jopa niiden uudelleen esiin nostamista.

Käsityö esitettiin ammatillisessa kirjoittelussa osana oppositioestetiikkaa, joka symboloi elämistä sopuisuudessa luonnon kanssa.¹²¹ Käsityön estetiikan ei nähty teknologian tapaan tarjoavan täydellisyyttä vaan lämmintä erehtyväisyyttä, ystävällisyyttä ja ihmisten välisen kommunikaation mahdollisuuksia. Oli jotain erityistä siinä, että joku teki jotain juuri sinulle.¹²² Taidekäsityö siis pystyi käsityön tradition kautta vastaamaan hyvin 1980-luvun vaatimuksiin, joiden mukaan oli valmistettava tunnetta välittäviä ja viestinnällisiä tuotteita. Myös elämisen etiikan tarpeellisuus korostui.

Kiinnostukseen käsityötä ja taidekäsityötä kohtaan liittyikin hyvin paljon filosofointia ja romantisoivaa kaunistelua.¹²³ Käsityötä pidettiin erityisen hyvänä esimerkkinä sellaisesta elämäntyöstä, johon ihminen sitoutuu ja joka toteuttaa yleismaailmallisia inhimillisiä velvoitteita. Käsityön voitiin nähdä etsimisen välineenä olevan tukena vaikeasti tavoitettavan yksilöllisen tyytyväisyyden ja kokonaisvaltaisen johonkin kuulumisen tunteen hakemisessa.¹²⁴ Samanlaisia ajatuksia käsityöläisyydestä kuvastaa ruotsalaisen taidekäsityöläisselvityksen tutkimustieto. Sen mukaan taidekäsityöläiseksi ryhdyttiin, koska työ antoi tyydytystä, joka syntyy koko työprosessin hallitsemisesta taiteellisesta ideasta valmiiksi tuotteeksi asti.¹²⁵ Kyse oli siis elämänfilosofiasta ja mahdollisuudesta tehdä työtä teolliselle yhteiskun-

nalle vastakkaisella tavalla. Näitä piirteitä nousee esiin hyvin monista käsityötä ja taidekäsityötä koskevista kirjoituksista. Myös Pierre Bourdieu näki Ranskan uusien taidekäsityöläisten suosivan porvarillisen taustan ja taiteellisen vapauden ristiriidan takia kulttuurin marginaalisia alueita.

Peter Dormerin kriittisen analyysin mukaan eurooppalainen ja yhdysvaltalainen taidekäsityö 1900-luvun lopulla olivat niitä löysiä instituutioita, joita rikkaat yhteiskunnat voivat pitää ja joissa yhteiskunnassaan huonosti viihtyvät ihmiset voivat olla turvassa ja elää oman mallinsa mukaan. Tässä näkyi Dormerin tulkinnan mukaan taidekäsityömaailman idealistinen itseriittoisuus. Siinä kilpailun ideologia antoi hänen näkemyksensä mukaan tietä itsetyydytyksen filosofialle.¹²⁶ Vaikka kyse on toiminnasta, jossa puhutaan ammatista, monet taidekäsityöläiset ansaitsivat vain pienen osan tuloistaan taidekäsityöllä. Peter Dormer totesikin, että jos taidekäsityö tuli liian lähelle ammatinharjoittamista ja hintakilpailua, sekä työn luonne että tuotteen luonne jouduttiin sovittamaan kompromisseihin.¹²⁷ Sosiologisen tutkimuksen esittämä taiteeseen liitetty avantgardistinen elämisen taide nousee siis näistä 1980-luvun taidekäsityön ammattilaisuutta kuvaavista kirjoituksista paljon vahvemmin esiin kuin se porvarillisuus, johon sosiologit taidekäsityön sen vapautumisen pyrkimyksistä huolimatta liittivät.

Osa kansainvälisistä tiedonhauista löytyneistä 1980-luvun artikkeleista käsitteli jopa suoraan taidekäsityön arvioinnin ja kritiikin kysymyksiä. Myös taideteollisuuskirjallisuudessa käsiteltiin mainintoina kyseistä asiaa.¹²⁸ Kritiikki ja kriitikot nähtiin näissä kirjoituksissa sekä kielteisinä että myönteisinä. Toisaalta voitiin kieltää älyllistämistä käsityötä ja kehoitettiin pikemminkin näkemään, tuntemaan ja käyttämään sitä. Toisaalta voitiin taas todeta, ettei käyttötuohteen vaatimattomien pyrkimysten toteuttamiseen tarvittu omaa kieltä ja teorioita, mutta kylläkin kriittinen kieli työn esteettisistä ja funktionaalisista ominaisuuksista puhumiseen.¹²⁹ Se, että käsityöläiset loukkaantuivat kritiikistä ja analyyseistä, yhdistettiin käsityössä vallitsevaan epä-älylliseen ilmapiiriin.¹³⁰

Taidekäsityön määrittelyä koskeneen keskustelun ja arviointia koskevien kirjoitusten pohjalta on mahdollista koota 1980-luvulla käytetyt taidekäsityön arvioinnin kriteerit. Taidekäsityön käsite oli 1980-luvulla ristiriitainen ja siihen liittyi erilaisia näkemyksiä sekä vivahteita. Kuviossa 2 esitetyt yleistyksiset on koottu sen pohjalta, mitä edellä kuvattiin kuvataidetta lähenevän taidekäsityön arvioinnin piirteiksi, koska juuri se näyttäytyi 1980-luvulla vahvimpana taidekäsityön virtauksena. Tämä luokittelu on kytkettävissä taidemaailman käsitteeseen siten, että se kertoo niistä tyypillisistä piirteistä, jotka vaikuttivat 1980-luvun länsimaisessa taidekäsityömaailmassa siihen, millainen tuote sai taidekäsityön arvonimen. Tyypilliset piirteet taas kuvastavat taidekäsityön omaa identiteettiä.

Taidekäsityön arvioinnissa kokonaisuuden katsottiin hahmottuvan intuitiivisen, eri osa-alueet huomioivan arviointiprosessin tuloksena.¹³¹ Intuitiivisessa kokonaisarvioinnissa positiivisina kriteereinä esitettiin esimerkiksi sellaisia ominaisuuksia kuin erityisyys, uniikkisuus ja ytimekkyys.¹³² Tällaista arviointia oli kansainvälisen ajattelun mukaan kelvollinen suorittamaan erityisesti taidekäsityön asiantuntija, jolla nimenomaan tarkoitettiin arviotavassa teoksessa käytetyn materiaalin ja tekniikan taitajaa. Taidekäsityön ammattimainen asiantuntija tai edustaja oli myös henkilö, jonka tehtävä oli valvoa taidekäsityöläisten tasoa ja lukumäärää.¹³³

Taidemaailman tai kentän käsite sekä tapahtumassa ollut muutostilanne korostuivat siinä, että tärkeä arviotavaa taidekäsityön tuotetta koskeva kysymys oli sen luokittelu. Jos tuotteen haluttiin kuuluvan kuvataiteeseen, niin silloin sen arvioijina toimivat kuvataiteen arvioijat ja sitä arvioitiin kuvataiteen kriteerein. Tällöin

Mihin työ luokitellaan

- * Kuvataiteessa käytetään kuvataiteen kriteerejä.
- * Taidekäsityössä on kysymys sen taidemaailman tai kentän odotusten täyttämisestä: uuden etsintä, käytön tradition merkitys on mukana, materiaali-jakoa käytetään sen keskeisyyden vuoksi.

Tekijä

- * Millainen on tekijän oman ongelmanasettelun kehittäminen?
- * Miten tekijä saa muut uskomaan tuotteeseensa?
- * Millaista vaihetta työ esittää tekijän kehityksessä?

1980-luvun taiteellinen tendenssi

- * Originaalisuus
- * Kyky kommunikoida
- * Etevämmuus suhteessa kirjoitettuun viestiin
- * Mysteerisyys ja moninaisuus

Alan asiantuntijan suorittama intuitiivinen kokonaisuuden arviointi määreinä erityisyys, uniikkius ja ytimekkyys

Materiaalin käyttö

- * Materiaalin käyttö on tutkimusta parempien ratkaisujen löytämiseksi.

Taito

- * Luonnollisuus
- * Sisällön selkeä esittäminen
- * Rakenteen, muodon ja värin yhteen sovittaminen tietyssä materiaalissa

Kansallinen tausta

- * Kulttuuri
- * Kansallinen taide
- * Tradition vaikutus

Taiteellisuus

- * Yksilöllinen laadunetsintä
- * Käsityömaisyyden lisäksi kykyä viestiä

Kuvio 2. Taidekäsityön arvioinnin kriteereitä 1980-luvun kansainvälisessä keskustelussa.

ei taidekäsityön ominaislaadua otettu erikseen huomioon arviointitapahtumassa. Jos taas teos luokiteltiin taidekäsityöksi arvioitiin, miten tämä teos täytti taidekäsityölle ominaisia kriteerejä. Tällaisina pidettiin erityisesti uuden etsintää taidekäsityömaisen tuottamisen tavalla ja käytön traditiota tuotteessa. Erikseen arviointiin materiaalin käyttöä ja siihen liittyvää ilmaisu- ja teknistä taitoa.

Taustavaikuttajana arvioinnissa oli mainittu 1980-luvun taiteellinen tendenssi. Siinä korostuivat yksilöllisyys ja viestinnällisyyden merkitys. Viestinnällisyyteen liitettiin erityisesti sellainen sisältö, jossa moninaisuuden ja mysteerisyyden avulla pystyttiin viestimään jopa etevämmin kuin mikä olisi ollut mahdollista kirjoittamalla. Arviointiin vaikuttaviin tekijöihin kuului lisäksi se, että kyseessä olevan teoksen kansallinen kulttuuritausta otettiin huomioon. Tällöin tarkasteltiin kansallista taidetta sekä myös muuta traditiota. Taidekäsityössä korostuivat tällöin kansallinen käsityön traditio ja kansantaide.¹³⁴

Taustoihin liittyväksi piirteeksi voi laskea myös teoksen tekijään liittyvän taiteellisen kehityksen tarkastelun. Tällöin katsottiin, millaista vaihetta teos edusti tekijän tuotannossa ja oliko hänen ongelmanasettelussaan havaittavissa kehitystä. Tekijään liittyi arvioinnissa myös se viestinnällinen näkökulma, josta kysyttiin, miten hyvin tekijä kykeni vakuuttamaan teoksellaan arvioijan.¹³⁵

Se, mitä taidekäsityön osalta esitettiin materiaalin käytöstä ja taidosta painottui erottautumiseen perinteisestä käsityöstä. Kaikesta huolimatta traditiosta haluttiin myös pitää kiinni. Materiaalin käyttö todettiin taidekäsityölle ominaiseksi ja onnistuneeksi, jos materiaalin käyttöä oli tutkittu esimerkiksi viestinnällisesti parempien ratkaisujen löytämiseksi. Taidon osalta korostui luonnollisuus ja tietty luonnosmaisuuus vastakohtana virtuoosiselle taidolle, jota jopa halveksittiin. Taitoon sisältyi myös kyky viestiä selkeästi haluttua sisältöä ja hallita sommittelu, vaikka näitä osa-alueita arvioitiin myös taiteellisuuden näkökulmasta. Taidekäsityön taideteollisen tuotesuunnittelun sidokseen kytkeytyy kriteerinä käytetty suunnittelun kokonaisuuden hallinnan arviointi.

Lisäksi taidekäsityön arvioinnissa keskusteltiin myös puhtaasti taiteellisten arvojen tavoittamisesta. Tällöin puhuttiin yksilöllisestä laadun etsinnästä, joka liittyi sekä tuotteen sisältöön että ulkonäköön. Samoin kuin käsityöhön liittyvissä materiaalin ja taidon kysymyksissä myös taiteellisuuden kohdalla pyrittiin tekemään eroa käsityön traditiosta muistuttamalla, että taidekäsityöteoksen tuli käsityömaisen toteutuksen lisäksi myös kyetä viestimään. Tätä taidekäsityöteoksen taiteellisuuden vaatimusta sekä myös muita arviointien kriteereitä tarkasteltaessa on todettava, että arvottamisen tausta selvästi vaikuttaa arviointiin. Kuvataide koettiin arvostetuksi ja siksi painopistettä pyrittiin siirtämään kuvataiteen suuntaiseksi, pois käsityön ominaislaadusta, joka ei saavuttanut samanlaista arvostusta.

1.5 ASiantuntijan suorittamat arvioinnit

Länsimaisista taidekäsityön arvottamisen perusteista 1980-luvulla nousi esiin se seikka, että vain asiantuntijan katsottiin olevan pätevä ja oikeutettu arvottamiseen. Kyseessä on siis vertaisarvioinnin kokeminen päteväksi. Tällainen näkökulma on kytkettävissä myös taidemaailman tai kulttuurisen kentän toimijoiden asiantuntijuuteen ja siitä tehtyihin tutkimuksiin.

Pierre Bourdieu toteaa, että taideteoksella on merkitystä vain sellaiselle, joka omaa kulttuurista kompetenssia kulttuurin merkkijärjestelmän lukemiseen. Esteettisiä ominaisuuksia, joita vaaditaan erityisen

kulttuurisen kentän tuotteilta, ei voi erottaa niihin kuuluvasta lukemisen kulttuurisesta kompetenssista. Tämä kyky saavutetaan Bourdieun mukaan suurimmaksi osaksi olemalla kontaktissa taideostosten kanssa. Se antaa erottelukyvyn ilman tarkasti esiin tuotavissa olevia kriteerejä. Esteettistä suhtautumista kykynä oivaltaa, havaita ja tulkita erityisiä tyylillisiä piirteitä ei voi erottaa erityisestä taiteellisesta kompetenssista.¹³⁶ Bourdieu toteaaakin, että on tärkeä ero taiteen teorian ja asiantuntijan kokemuksen välillä. Asiantuntija ei pysty lausumaan ääneen tuomionsa perusteita.¹³⁷

Asiantuntijoiden suorittamasta arvioinnista voidaankin puhua intuitiivisena kokonaisuuden arvioinnina. Tämä intuitio perustuu ammatillisesti pätevässä toiminnassa pitkällisen oppimisprosessin kautta hankittuun kompetenssiin. Sitä on 1970-luvun asioita pieniin osiin pilkkovan rationalistisen ajattelun sijaan pidetty 1980- ja 1990-luvun vaihteessa ammatillisen toiminnan kannalta välttämättömänä ja kehitystä positiiviseen suuntaan vievänä piirteenä.¹³⁸

Taidemaailmojen osalta puhutaan asiantuntijuuden lisäksi portinvartijoista. Niinä toimivat henkilöt, joita taidemaailma pitää kykenevinä määrittämään, mikä on taidetta ja mikä ei. On olemassa myös valmiita institutionaalisia asemia, jotka sallivat niiden haltijoiden määrittää mikä on hyväksyttävää. Toiminnot, joissa tämä määrittely tapahtuu, saattavat vaihdella: niitä ovat apurahat, tilaukset, näyttelyt tai se, että merkittävät ihmiset ottavat jonkun vakavasti taiteilijana.¹³⁹ Merkittävän henkilön lausuttua jonkin olevan taidetta, muut pitävät sitä sinä.¹⁴⁰

Bourdieu pitää sosiaalisessa erottautumisessa eniten luokittelevina niitä tekijöitä, jotka on alunperin suunniteltu toimimaan erojen merkkeinä. Näin kulttuurillakin on omat aateluuden tunnuksensa, jotka jaetaan koulutusjärjestelmän ja syntyperän mukaisesti.¹⁴¹ Suojellakseen itseään kulttuuriseen asemaan pyrkivien yletöntä määrää vastaan täytyy jo paikan saavuttaneiden puolustaa paikan määrittelyä, joka ei ole muuta kuin määrittely siitä, millaisia he itse ovat.¹⁴² Kulttuurin viehätys yhdistetään Bourdieun mukaan kuvitelmaan kriteerien puuttumisesta, mikä sallii jäsenille illuusion, että valintaperusteet määräytyvät persoonallisen yksilöllisyyden, uniikkiuden perusteella. Takana on hänestä kuitenkin vallan varmuus, joka takaa yhtenäisyyden.¹⁴³

Bourdieuille kulttuurisessa toiminnassa on olemassa niin sanottuja pyhityksen ketjuja, joissa kulttuuristen objektien ja toimijoiden arvon määrittely tapahtuu. Nämä ketjut ovat sitä vahvempina mitä pitempiä, monimutkaisempia ja salatumpia ne ovat myös niiden silmissä, jotka osallistuvat niihin ja hyötyvät niistä. Ketjun tutkimiseksi olisi hänen näkemyksensä mukaan analysoitava ylistäviä arvosteluja tai rituaalista viestintää. Kentän valvottu keskustelu voi hänen näkemyksensä mukaan muodostua siten, että puhujan asemaan valitaan ihmisiä, jotka esittävät vain sitä, mitä kenttä sallii ja odottaa. Bourdieun mukaan onkin analysoitava sen kentän sosiaalisia muodostumisehjoja, jossa keskustellu tuotetaan, sillä juuri näihin ehtoihin sisältyy sallitun keskustelun aito ydin.¹⁴⁴

Suomalainen tutkija Arto Haapala käsittelee kulttuurisen arvon määrittymistä todeten, 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 teosten luokassa, eikä nojaa pelkästään omiin mielityksiinsä.¹⁴⁵ Arto Haapala muistuttaa siitä, että 'taiteellinen' voidaan ymmärtää laajaisältöisempänä kuin 'esteettinen'. Tällöin taidearvostelmat voivat suhteellisesti objektiivisempina luonteeltaan nostaa teoksesta esiin monenlaisia piirteitä. Taidearvostelmissa nojataan jo johonkin vakiintu-

neeseen kriteerijoukkoon, vaikka tarkasteluun liittyy sekä subjektiivisia maku- että objektiivisia taidearvostelmia.¹⁴⁶ Arvioinnin objektiivisuuteen on Bourdieuun näkemyksistä liitettävissä avaintekijöiden ole kentällä. Ne ovat se kiinnekohta, josta muita tarkastellaan.¹⁴⁷

Siinä, mitä tarkoitetaan taidekäsityön hyvällä tuotteella, on siis kyseessä taidekäsityön ammatillisen kentän kulttuurista kompetenssia omaavien asiantuntijoiden suorittaman intuitiivisen arvioinnin tulos. Nämä toimivat portinvartijoina taidekäsityön sosiaalisen kentän heille suoman arvovaltaisen aseman nojalla. Heidän arviointinsa eivät ole vain subjektiivisia makuarviointeja vaan pohjaavat taidekäsityön kulttuurisen kentän sisäisiin intresseihin, jotka taas sopivat yhteen portinvartijoiden omien toiminnan perusteiden kanssa. Vaikka arviointi tuottaa yhteneväisen tuloksen, on kyse intuitiivisesta, kokonaisvaltaisesta, kulttuuriseen kompetenssiin perustuvasta arvioinnista, joka ei perustu selkeille kriteereille. Subjektiivisten makuarviointien sijasta voisi ilmiötä tällöin nimittää kulttuurisen kompetenssin tuoman ryhmämaun tulokseksi.

1.6 MAUN ASEMA ARVOTTAMISESSA

Asiantuntijuuden lisäksi onkin siis syytä tarkastella myös maun käsitettä ja ilmiötä taidekäsityön kentän arvottamisen ominaislaadun tavoittamiseksi. Makua on kuvattu ihmisen kyvyksi arvostaa, erotella, arvioida kriittisesti ja ymmärtää mielihyvän sisältöisesti tekemiään artefakteja.¹⁴⁸ Pierre Bourdieu on sosiologisissa tutkimuksissaan kiinnittänyt erityistä huomiota makujen eriytymiseen ja siihen liittyvään erottelukykyyneen. Jotta voisi olla makuja, on oltava hyödykkeitä, jotka arvioitsijat luokittavat tiettyyn järjestykseen. Tällä tavoin syntyy sellaisia arvioita kuin ”hyvää” ja ”huonoa” makua tai ”hienostuneita” ja ”vulgäärejä” tuotteita. Maun käsityksen yhteydessä on oltava ihmisiä, jotka tuntevat juuri ne luokituksen periaatteet, joiden ansiosta he voivat valita hyödykkeiden joukosta ne, jotka sopivat heille. Maut ovatkin objektiivisen tilanteen ja sisäistetyn tilanteen välisen kohtaamisen tuote.¹⁴⁹ Maku on Bourdieuun mukaan yksi tärkeimmistä panokista pelissä, jota pelataan kulttuurin tuotannon kentillä. Se yhdistää järjen ja tunteenomaisuuden.¹⁵⁰

Lontoolaisen muotoiluammattikorkeakoulun johtaja Peter Loyd Jones totesi 1990-luvun alussa maun ilmiötä analysoidessaan, että maku on erittäin vaihteleva sekä kulttuuristen pienryhmien että yksilöiden kesken. Mielitymuksemme ovat sidoksissa asenteidemme ja uskomustemme, arvojemme systemin, kanssa. Maku kietoutuu hänen näkemyksensä mukaan viime kädessä kommunikaation ongelmaan. Ymmärrys tietyn toiminnan ympäristöstä ja tapahtumista muodostuu sitä kautta, että yksilöt tai ryhmä valitsee siihen symbolit ja puitteet. Tällainen ymmärrys on välttämätön meille, osallistuessamme tiettyyn toimintaan.¹⁵¹ Sosiologien käsitys mausta viittaa siis puhtaasti suhteelliseen määrittelyyn. Tietty maku on tiettyä symbolista valuuttaa, joka on voimassa tietyn sosiaalisen ryhmän keskuudessa tiettyä aikana.¹⁵² Se perustuu arvopäämääriin. Tässä kohdin on syytä muistuttaa siitä, että arvopäämäärät määrittelevät myös taidemaailman säännöt.

Jones tulkitsee hyvän maun säännöstön abstraktissa mielessä autenttisuuden ja laadun tajuksi. Se on arvioinnin ja auktoriteetin standardi. Näin vallassa oleva sosiaalinen ryhmä pystyy pitämään omaa elämäntyyliään ainoana oikeana ja autenttisena ja saa samalla toiset ja itsensä vakuuttuneeksi pyyteettömyydestään. Esimerkiksi museoiden auktoriteetti ja voima on Jonesin näkemyksen mukaan sellainen, että ne voivat antaa avaintekijöiden arvostuksen arvostukselle vain esittelemällä sitä. Näin on mahdollista nostaa viralliseksi hyvän muotoilun esimerkeiksi sellaisen vallassa olevan sosiaalisen ryhmän valinnat, jolla on paljon kulttuurista pääomaa.¹⁵³

Taideteollisuutta koskeva ammatillinen keskustelu hyvä tuote -käsitteen kiinteästä suhteesta ryhmän ammatilliseen makuun on kytkevässä edellisen luvun lopussa mainittuihin taidearvostelmiin. Taide maailman tai kulttuurisen kentän ryhmämaaku ei siis ole pelkästään subjektiivisuuteen kytkeytyvä arvio kohteesta vaan sen voi nähdä sisältävän asiantuntijuuteen perustuvaa vakiintuneen kriteerijoukon käyttöä.

Lontoolainen taideteollisuustutkija Stephen Bayley totesikin 1990-luvun alussa kirjoittamassaan makuanalyysissä, että hyvällä suunnittelulla oli käsitteellisesti hyvin vähän tekemistä maun kanssa. Sellaiset laadun määreet kuin käytettävyys, kestävyys ja muut vastaavat ominaisuudet voitiin hänestä määrittellä jopa hyvin objektiivisesti esimerkiksi erilaisilla mittausmenetelmillä. Hyvää makua ei voitu kuitenkaan määrittellä tällä tavoin, koska tuotteen herättämät makuarvostelmat sisälsivät enemmän kuin tuotteen osien summa.¹⁵⁴ Tällöin olemme jälleen tekemisissä asiantuntijan suorittaman tuotteen intuitiivisen kokonaisuuden arvioimisen kanssa, jossa kuitenkin intuitiivisen arvioinnin sisältönä on se tiettyjen vakiintuneiden kriteerien joukko, jonka asiantuntija on omalla tavallaan sisäistänyt. Tätä intuitiivista arviointia ja kulttuurisen kentän sisäisiä arvoja ei kuitenkaan ole mahdollista esittää kriteereinä samalla tavoin kuin voidaan esittää taiteen teoria tai Bayleyn esittämät tuotteen laadun kriteerit. Tämä kulttuurisen kentän sisäisiä, peitettyjäkin arvoja ja säännöstöjä sisältävä maku ei ole siis helposti tavoitettavissa.

Ammatillista ryhmämaaku soveltavien taiteiden piirissä 1990-luvun alussa analysoinut Jones määritteli taideteollisen suunnittelun nimenomaan mauksi. Hänestä siinä esiintyvät arvoja koskevat symboliset ilmaisut olivat niitä vaikeita eroja, joita syntyi asiakkaiden ja ammattilaisten välillä. Juuri tässä oli hänestä kuitenkin vaikeimmin hyväksyttävissä se, että ryhmän ammatillinen byrokraatia asetti tuotteita määrittävät arvot ja tuotti niihin liittyvät palkkiosysteemit.¹⁵⁵ Jones näki, että ammatti-ideologiset tekijät pyrkivät eristämään luovien ammattilaisten maun enemmistön mausta.¹⁵⁶

Jonesin mukaan taideteollisuuden kaltaisella ammatillisella kentällä palkkiosysteemit vaikuttivat laajasti ideologiaan ja siten näkemykseen siitä, mitä maku oli. Autonomia, vapaus tehdä mitä halusi tai kyky saavuttaa sosiaalista kunniaa initioitujen parissa oli usein korkein palkinto, jolle uhrattiin myös rahalliset vaihtoehdot. Luovaksi leimautumisen voima vaikutti niin, että tekijöiden lisäksi jopa kentän toimitsijat pyrkivät osoittamaan omaa luovuuttaan. Asiakassuhteista saatua arvostusta ei myöskään mitattu rahallisesti, vaan toisten ammattilaisten määrityksen perusteella.¹⁵⁷ Eliittitaiteen arvostukset saattoivat Jonesin näkemyksen mukaan soveltavan taiteen edustajat hämmäntävään tilanteeseen. Heidän täytyi toisaalta esittäytyä yleisön maun palvelijoiksi ja seurata asiakkaan toiveita. Kuitenkin he voivat menestyä ammatillisina vain seuraamalla niitä ominaisuuksia, joita ammatillaiset kunnioitivat.¹⁵⁸ Jonesin tällä tavoin säännöstellyksi kuvaama kilpailu luovan ammatin palkkiosysteemissä takasi yleensä voittoja niille, jotka käyttivät terävää versiota kulloinkin hyväksytyistä ilmaisutavoista. Kokonaisuus näytti lopulta raa'alta, kun tiettyjä ominaisuuksia korostettiin. Näin ammattilaisten suosimat muodot jäivät kauaksi yleisistä virtauksista.¹⁵⁹

Sekä yksilöllisyyden vaatimus luovuuden nimissä että luovien ammattien itseäänruokkiva valtasysteemi tukee eroa populaarista mausta. Tässä kohden on syytä kritisoida sosiologien näkemystä siitä, että esimerkiksi taidekäsityö olisi porvarillinen, helppo ja välittäjän asemassa toimiva taiteellisen tuottamisen tapa. Luovan ammatin makua tuottava järjestelmä ei ainakaan ohjaa toimintaa siihen suuntaan. Itse asiassa useat ammatilliset kirjoittajat toteavat, että soveltavan taiteen ammattilaisten hyvän tuot-

teen käsite oli hämmästyttävässä kontrastissa populaarien markkinoiden kulutushyödykkeiden kanssa.¹⁶⁰ Sovelletun taiteen kulttuurisessa eliitissä huono maku ei esimerkiksi Jonesin mukaan ollut Pierre Bourdieun näkemyksen mukaista työväenluokan välttämätöntä kieltäytymistä vaan selvästi vajavuus, jota ryhmän ulkopuolisilta yritettiin poistaa valistuksella ja taidekasvatuksella.¹⁶¹

Näin hyvän ja huonon maun käsitteiden käytön voitiin tulkita paljastavan tietyn sosiaalisen ryhmän mieltymyksiä ja ennakkoluuloja. Ne olivat kriittisesti arvioiden karkeita tapoja saada tuotteille arvoa ja niiden voima nousi vain siitä sosiaalisesta ryhmästä, joka niitä käytti.¹⁶² Niinpä ammatti-ideologisten kuvailujen, kuten tuotteen käyttöarvon korostamisen, tarpeeseen suunnittelun tai rehellisen materiaalisuhteen voitiin nähdä esittävän tuotesuunnittelijoiden intressien vaihteluja.¹⁶³ Ne esittivät niitä intressejä, joihin tässä tutkimuksessa pyritään pääsemään käsiksi taidekäsityön kentän arvottamiseen liittyvän ryhmämaun selvittämiseksi.

Bayleyn mukaan maku ei niinkään ole sitä, miltä esineet näyttävät, kuin ideoita, jotka antavat niille alkunsa. Tällöin intentio voidaan nähdä avaimena makujen ymmärtämiseen ja analyysin kohteena tulee olla esineen synnyttäneet arvot pikemminkin kuin esineen muoto.¹⁶⁴ Kun tutkimuksen kohteena on taidekäsityön ammatillisen kentän tapa määrittää hyvä tuote, oleellista onkin tämän kentän asiantuntijoiden ammatillisen ryhmämaun tavoittamiseksi tutkia niitä merkityksiä ja päämääriä, joita toimijat tekemisilleen antoivat.

1.7 IDEOLOGIA ARVOTTAMISEN TAUSTALLA

Ammatillinen arvottaminen näyttää selkeästi liittyvän taustalla vaikuttavaan yksilön sosiaalistumiseen ammatilliseen ryhmään ja sen antamaan arvojen perustaan, jolle merkityksenanto rakentuu. Tässä tutkimuksessa on oleellista ottaa mukaan arvottamisen taustalla vaikuttava ajattelu. Taideteollisuuskirjoittelussa käytetään tällaisessa yhteydessä usein ideologian käsitettä. Tämä tapahtuu kuitenkin ilman, että sitä on pyritty tarkemmin määrittelemään. Ideologian käsitettä on syytä tarkastella kysymällä samoin kuin taidekäsityöstä, mitä se sisältää ja mitä se merkitsee arvottamisessa?

W. F. Haugin mukaan tarkoitamme ideologisella sitä vaikutusyhteyttä, jonka puitteissa ihmiset yhteiskunnallistuvat ylhäältä päin tulevan ajattelun mukaisesti.¹⁶⁵ Myös Bourdieun käsitys jäsenyydestä sosiaalisessa kentässä viittaa ideologian merkittävään taustavaikutukseen. Jäsenten kiinnostus jäsenyyteen sosiaalisessa kentässä kuvastaa hänestä jäsenen ideologista kantaa, koska järjestelmään osallistujilla järjestelmän ideologia määrää jäsenten ajattelun rajat. Tietoisuus paikasta kentällä johtaa yksilön sanoutumaan irti niistä tuotteista, henkilöistä ja paikoista, jotka kentän intressien perusteella on rajattu pois. Kentällä vallalla olevan järjestyksen suhteet jäsentävät sekä todellista että ajatuksen maailmaa ja siksi järjestys hyväksytään itsestäänselvänä.¹⁶⁶ Ideologisen erityisyys onkin siinä, että se tähtää yksilöiden vapaaehtoiseen toimintansa säätelyn hyväksymiseen. Ideologiset kyvyt muodostuvat siten, että yksilöt hyväksyvät toimintansa säätelyn. Ideologinen kyky on kykyä liikkua menestyksellisesti rajoitetulla toimintasäteellä ideologian piirissä sen sallimien toimintamuotojen puitteissa.¹⁶⁷

Vaihtoehtoisena käsitteenä ideologialle voi pitää myös Jarmo Malkavaaran käyttämää arvoperustan käsitettä. Malkavaara näkee sen nimenomaan yhteydessä ammatillisen arvottamisen kompetenssin syvätasoon.¹⁶⁸ Ideologiat voidaankin nähdä instituutioiden arvomaailman taustalla ja ammatillisten

vaatimusten taustalla toimintaa määrävien ehtojen rajaajina. Kulttuurisella kentällä toimijat eivät yleensä näe pyyteettömäksi kokemaansa toimintaa ideologisena. Se on kuitenkin myös ideologista. Taiteen vapaus liittyy sen taustalla vaikuttaviin riippuvuussuhteisiin.¹⁶⁹ Ideologian voi siis nähdä myös esteettisten kriteerien taustalla vaikuttavana tekijänä. Ideologia rajaa niitä esteettisiä käsityksiä, joita tietyn sosiaalisen ryhmän toimijoilla voi olla.

Valistuksen ajasta lähtien filosofit ovat nähneet esteetiikan liittyvän niihin pyrkimyksiin, joiden kautta tavoitellaan inhimillisesti hyvää elämää. Estetiikan kautta taas voidaan toisaalta myös tarkastella niitä laajoja sosiaalisia, poliittisia ja eettisiä kysymyksiä, joita tietyssä ajassa liikkuu. Jopa moraaliset toiminnot voidaan luokitella miellyttäväiksi tai epämiellyttäväiksi; tällä tavoin laajasti tulkittuna estetiikkaa voidaan siis käyttää niiden monimutkaisten erottelujen apuna, jotka erottelevat sosiaalisia ryhmiä.¹⁷⁰ Estetiikka liittyykin kiinteästi sosiaalisissa makukäsityksissä tärkeään erottelukykyn ja erottautumiseen.

Esteettisen tarkastelua ideologian alaisuudessa voidaan kuitenkin pitää myös esteettisen sisäisen moninaisuuden rajaamisena ideologisten funktioiden suppealle alueelle. Tärkeätä on muistaa, että esteettinen sisältää sekä vapauden ja subjektiivisuuden kirjon että sääntöjä, joihin on sitouduttava.¹⁷¹ Esteettisen sitoutuminen sääntöjärjestelmiin on olennaista, koska se takaa saman esteettisen kokemuksen mahdollisuuden myös muille kuin tekijälle sisältämänsä sääntöjärjestelmän kautta. Myös estetiikka sisällytetään tässä tutkimuksessa ideologiseen tarkasteluun. Samalla on syytä muistaa myös se vaihtoehtojen runsaus, joka estetiikkaan liittyy subjektiivisuuden, persoonallisten mieltymysten ja mielikuvituksen suoman vapauden nimissä.

Esteettinen on pyrkinyt sekä joutunut irtautumaan tiedon, politiikan ja halujen alueelta eettisen autonomian tilaan. Esimerkiksi taiteen on pitänyt tulla omaksi päämääräkseen, joka vannoo uskollisuutta vain omille laeilleen.¹⁷² Tämä vapaus, johon liittyy taiteen pyyteettömyyden vaatimus, on se seikka, joka tekee taidemaailman tai kulttuurisen kentän sisällä vallitsevista säännöistä sellaisia, että niistä ei haluta puhua tai niiden ei edes koeta olevan olemassa. Ne ovat kuitenkin sääntöjä, vaikka olisivatkin taiteen sääntöjä, joissa vapaus ja uuden etsintä voivat olla sääntöjärjestelmän perusta.

Positiivisen utopistisessa näkemyksessä taide voi toimia vieraantumisen kritiikkinä. Tällöin sen avulla esimerkiksi saatetaan ideaalisesti keskenään sovintoon subjekti ja objekti, universaali ja erityinen, vapaus ja välttämättömyys. Viimeksi mainittu tarkoittaa juuri sitä, että autonomiasta tulee välttämättömyys ja ennen kaikkea hyve.¹⁷³ Tällainen ajattelutapa voisi edustaa sekä taiteen pyrkimyksiä ja siten siihen liittyvää ideologiaa ja sääntöjärjestelmää että myös taitelijoiden erityislaatuista, yksilöllistä tapaa hahmottaa todellisuutta ja omia tavoitteitaan.

Maailmankatsomus sopii luonnehtimaan ihmiselämälle ominaisia yksilöllisiä ratkaisuja vastakohtana ideologialle, joka viittaa historiallisesti ja yhteisöllisesti jäsenettyyn maailmankatsomukseen.¹⁷⁴ Ideologia voidaan kuitenkin nähdä systeeminä, josta voidaan erottaa maailmankatsomuksellisia tapoja hahmottaa todellisuutta: näitä ovat esimerkiksi rationalistisen positivistinen ja irrationalistisen elämänfilosofinen tapa.¹⁷⁵ Kansainvälisessä keskustelussa esiin noussut, taidekäsityölle ominainen elämäntapa ja sen vastakulttuurinen asenne kietoutuvat elämänfilosofiseen todellisuuden hahmoutamiseen. Tämä määrittää jo sitä, mitä taidekäsityössä pidetään tavoiteltavana.

Taidekäsityöläisille yhteistä elämänfilosofista tapaa hahmottaa todellisuutta voidaan tarkastella myös

ammattillista ideologiaa määrittävänä yhteisesti hyväksyttynä sisältönä. Ammatillisesta aineistosta jäsenyvä, yhteistä arvoperustaa määrittävä ideologia paljastaa kuitenkin tämän tutkimuksen yhteydessä hyvää tuotetta hyväksyttävän maun ilmenemismuotona paremmin kuin pelkästään edellä mainittu maailmankatsomuksellinen filosofia. Ideologia vaikuttaa taustalla siinä yhteisessä arvottamisessa, jonka kautta muodostuu ammatilliselta kentän esiin nouseva hyvän tuotteen määrittely.

Ideologia ei tässä tutkimuksessa tarkoita marxilaisittain väärää tietoisuutta. Myöskään taideteollisuuden tutkimus ja ammatillinen kirjoittelu ei esitä sitä vääränä tietoisuutena, vaan alueelle tyypillisenä tietoisuutena. Jotta yleensä olisi olemassa mitään toimintaa, täytyy tuolla toiminnalla olla joitain yhteisiä kiinnostuksen kohteita. Tietyn kentän omaksumissa pyrkimyksissä on myös moninaisuus mahdollista.¹⁷⁶ Ideologian ei tarvitse tarkoittaa sitä, että kaikki kentällä toimijat ajattelisivat asioista juuri samalla tavalla. He ajattelevat asioista siinä määrin samalla tavalla, että he haluavat olla mukana tiettyssä toiminnassa pikemminkin kuin jossain muussa.

Juha Virkki on pohtinut ideologian käsitteen käyttöä tarkastelleessaan populaarikulttuurin tukimusta postmodernissa tilanteessa. Hän näkee korkeakulttuurin maallistumisen lisäksi kiinnostavana myös taidekäsityössä ilmenevän 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 alisteisesta ideologiasta vaan ideologiat kamppailevat keskenään erilaisuutta ja vastaavuutta hakien.¹⁷⁷

Käsityön ja taiteen suhteessa korostuu populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin välinen etäisyys. Käsiytyö esitetään usein nöyränä ja pyyteettömänä, käyttöä korostavana palveluna. Kuvataiteeseen verrattuna se on myös taitoa kopioida tarkasti. Korkeakulttuurin näkökulmasta käsityö on kuitenkin ollut helpommin hyväksyttävissä kuin kansainvälinen massakulttuuri. Paikallisten, kansantaiteeseen viittaavien piirteiden valossa käsityötä voidaan pitää jopa hyväksyttävänä korkeakulttuurina. Taiteessa taas ilmenee vastakkaisesti persoonallista autonomiaa, symbolista merkityksenantoa ja älyllisyyttä. Vapauden ideologian kautta taide muutetaan uskoksi vapautteen, jossa taide nähdään pyyteettömänä ja pyhänä. Koska taide on erityislahjakkuuden määrittämää toimintaa, harrastajamainen populismi nähdään sen arvottamisen piirissä pahana asiana.

Taidekäsityö tasapainoilee näiden hyvinkin eri taustoilta lähtevien osatekijöidensä kanssa. Sen määrittelyyn, oikeutukseen ja arvottamiseen liittyy siksi ideologista ainesta. Ideologia-sanaa käytetään tässä tutkimuksessa kuvaamaan niitä kentän oikeuttamia ja itsestäänselviä sisäisiä intressejä, jotka taidekäsityön kentällä vaikuttavat ja suuntaavat kentän toimijoita näiden sosiaalistuessa kenttään. Ideologia ja sen muovaama tekijöiden ja arvottajien maailmankatsomus vaikuttaa siihen, millaiseksi maun sallittu vaihtelu muodostuu.¹⁷⁸ Ideologia vaikuttaa kentän ryhmämaun ja tuottamiselle asetetun säännösten taustalla. Siksi tässä tutkimuksessa onkin syytä tarkastella, missä määrin ja millä tavoin se vaikuttaa hyvän tuotteen määrittämiseen.

2 ANALYYSIN TOTEUTUS

2.1 ANALYYSIN LÄHESTYMIS- JA TOTEUTUSTAPA

Tässä tutkimuksessa analysoidaan, millä perusteilla ammatillinen julkisuus hyväksyi tuotteita taidekäsityksiä 1980-luvun Suomessa. Tutkimuksen tuloksena muodoutuu ammatillisen julkisuuden määrittelmä 1980-luvun taidekäsitystä Suomessa. Kuvaa luodaan analysoimalla taidekäsityksen käsitteen käyttöä. Toiminnan arvopäämääristä, arvottamisen perusteista ja arvioimisen kriteereistä pyritään myös pääsemään selville analyysin edetessä. Näin muodostuu kuva ammatillisesta hyvästä tuotteesta, tässä tapauksessa hyväksyttävästä ja hyvästä taidekäsityksestä, sekä sitä määrittelevistä mekanismeista.

Analysissä otetaan huomioon sekä yhteiskunnallisesti muodostuneet järjestelmät ja instituutiot niissä toimivine henkilöineen että kulttuurista kenttää yhdistävä ideologinen aines. Analyysi muodostuu tällöin hyvin monitahoiseksi. Myös aiemmin käsitelty kansainvälinen aineisto osoitti taidekäsityksen arvottamisen olevan hyvin vivahteikas ja muutoksen tilassa oleva ilmiö.

Sekä taidemaailmaa että kulttuurista kenttää voidaankin ajatella toiminnassa olevana yksikkönä, joka on olemassa vain sitä ympäröivien suhteidensa verkostossa. Kyseessä on siis dynaamisen systeemin tutkiminen. Tutkimuksen kohteena oleva kuva muodostuu toiminnan objektiivisista rakenteista ja siinä toimivien ajattelusta mutta se on myös kokonaisuus, johon vaikuttavat monet ympäröivät ilmiöt ja niiden aiheuttama keskustelu sekä niissä tapahtuva muutos.

Tutkimuksen näkökulmaa voi kuvata fenomenologis-hermeneuttiseksi, jossa fenomenologista on taidekäsitystuotteen hyväksymisen tarkastelu siten, että luodaan vaiheittainen kuva todellisuudesta pyrkimällä tavoittamaan ensin vain taidekäsitykseen liittyvät olennaiset seikat ja liittämällä sitten nämä myös sen ympäristöön. Hermeneutiikkaan liittyy taidekäsityksen ominaislaatua ja arvottamista koskevan keskustelun tulkinta. Siinä pyritään tulkitsemalla ymmärtämään havaittavissa oleviin piirteisiin sisältyviä symbolisia suhteita ja merkityksiä.¹⁷⁹

Kokonaisuuden käsittely pohjaa kuitenkin tässä tutkimuksessa kompleksiseen ajatteluun, johon Pierre Bourdieuin käsitteet kulttuurisesta kentästä tutkimuksen työvälineenä ovat yhdistettävissä. Tällöin oleelliseksi nousee tutkittava kohde, ei subjektina vaan verkoston osana. Tutkimuksen kohteena tulee siis olla tuon verkoston muodostuminen ja siinä vaikuttavat suhteet sekä siinä esiintyvän toiminnan mekanismit ja muutos. Tässä tutkimuksessa moninaisuuden huomioon ottamisen välttämättömyys johtuu siitä, että tutkimuskohteena ovat tiedostamattomalla tasolla toimivat syvärakenteet. Ne ovat yhtä aikaa sekä objektiin että subjektin liittyviä. Tällöin tulee vaikeaksi hahmottaa analyysin jonakin, joka selvällä tavalla on tai ei ole.¹⁸⁰ Analyysin kohde ei siis ole selkeästi määriteltävissä ja rajattavissa tutkimuksen alkaessa.

Taidekäsityksen ja sen kentän hyvän tuotteen määrittelyn ongelma voidaankin liittää kompleksisen ajattelun sumeiden joukkojen käsitteeseen, jota voidaan käyttää, kun tarkoitetaan käsitettä, jota ei pystytä tarkkaan määrittämään tai jonka rajoja on vaikea määrittää. Tällöin epätasallisuus on tietyn paradigman sisäistä keskustelua, jossa kyse on uskosta tai epäuskosta. Sumeisiin joukkoihin liittyvä epävarmuus ei ole sitä, että ei tiedettäisi, mistä on kyse, vaan sen tunnistamista, että erilaiset kompleksi-

set tekijät vaikuttavat tapahtumien kulkuun. Niitä voidaan pyrkiä tunnistamaan tutkimuksessa ja siten selittämään tai ymmärtämään.¹⁸¹

Kun tarkastellaan sitä, mitkä periaatteet hyvästä tuotteesta nousevat esiin, ei tarkoiteta, että kaikki noudattaisivat täydellisesti näitä sopimuksia. Sumeiden joukkojen käsite tukee taidemaailmoihin liittyvää ajatusta, että kaikki ei voi sulautua yhtenäiseen malliin, mutta joitain piirteitä täytyy olla että kuuluisi hyväksytyin alueelle. Lisäksi on muistettava, että poikkeukset ovat myös mahdollisia ja elävälle elämälle ominaisia. Erilaisten valintojen huomioon ottaminen tapahtuu esimerkiksi tarkastelemalla kentän sisäisiä kontekstuaalisia valintoja.

Muutoksen ja siihen liittyvien sattumanvaraisuuden ja moninaisten mahdollisuuksien tutkiminen on myös tyyppillistä kompleksiselle lähestymistavalle. Tällöin on esimerkiksi mahdollista, että aiemman jatkuvuuden katkaisee jokin häiriö, jolloin aiemmat selitykset ja ymmärrys eivät enää päde.¹⁸² Aikarajausta ei tässä tutkimuksessa olekaan tehty kuvaamaan jotain nimettyä, alku- ja loppuajankohdaltaan määrättyä taidekäsitön kehityksen ajanjaksoa. Rajoittuminen yhdelle varmuudella muutosta sisältäneelle kymmenluvulle tuo esiin, miten muutos ilmeni kentällä. Muutoksen kautta päästään käsiksi siihen, mikä hyvän tuotteen arvottamisessa on muutoksesta huolimatta pysyvää ja millainen mekanismi arvottamisen muutoksessa paljastuu.

Bourdieuun mukaan ensimmäinen ja tärkein tieteellinen toiminto on ottaa tutkimuksen kohteeksi se sosiaalinen prosessi, jossa tutkimuksen kohde on käytännössä rakentunut. Bourdieu onkin varoittanut käyttämästä ammattiryhmiä ja ideologiaa sosiologisen tutkimuksen valmiina välineinä.¹⁸³ Tässä tutkimuksessa ne eivät olekaan tutkimuksen alussa määriteltyjä välineitä vaan tutkimuksen kohteita, joista tutkimuksen joka vaiheessa pyritään näkemään lisää ja joita tarkastellaan suhteessa niiden historialliseen rakentumiseen. Sekä taidekäsitön kenttä että kentän ideologia ovat kumpikin ilmiöitä, jotka ovat vaikeasti määriteltävissä. Ammatillisessa keskustelussa taidekäsitön ja taidekäsitöläisyyden sekä ideologian käsitteitä kuitenkin käytetään keskustelun välineinä.

Bourdieu kuvaa tutkimustapaansa käytännössä tapahtuneen sosiaalisen rakentamisen purkamisena. Sillä hän haluaa kaataa vastakkainasetteluja objektiivisen ja subjektiivisen tietämisen tavan välillä, jotka ovat kumpikin välttämättömiä, jos ilmiötä halutaan tarkastella monitahoisesti ja kattavasti. Se on välttämätöntä myös syvätason tutkimuksessa, jossa tarkastellaan tiedostamattomalla tasolla toimivia asioita. Rakenteiden objektiivisen ja subjektiivisen kaksoiselämän hahmottamisen ensimmäinen vaihe edellyttää sosiaalisen kentän ulkopuolista tarkastelua ja toisessa vaiheessa kenttää tarkastellaan toiminnassa olevana saavutuksena. Sitä muotoilevat pätevät sosiaaliset toimijat, joille tämä maailma on merkityksellinen. Molemmat analyysin vaiheet ovat Bourdieun mukaan yhtä tärkeitä ja niitä täytyy analysoida yhdessä tulkiten ne kahdeksi käännökseksi samasta lauseesta. Konkreettinen todellisuus asettuu tiedollisesti ensisijalle, koska objektiivinen maailma kuitenkin rajaa myös subjektiivisten merkitysten kautta muodostuvaa toimintaa. Se antaa siis kontekstin sisällölliselle analyysille.¹⁸⁴

Hyvän esimerkkinä tästä on taidemaailmalle ominaisena pidetty tapa, että arvostettavaksi hyväksytään se joukko tekijöitä ja teoksia, jotka toiminnan objektiiviset resurssit voivat ylläpitää. Näillä kentällä arvostetuilla on kentän subjektiivisten intressien mukaisia piirteitä, mutta myös ulkopuolelle saattaa jäädä tekijöitä ja teoksia, joilla on samoja piirteitä. Objektiivinen maailma määrää siis ensi sijassa valintoja.

Tässä tutkimuksessa kohteena ovat taidekäsityön kentän verkostot ja vuorovaikutussuhteet, koska ne mahdollistavat syvärakenteiden tulkinnan.¹⁸⁵ Kompleksiseen ajatteluun perustuvissa tutkimuksissa vuorovaikutussuhteita voidaan tarkastella symbioosin käsitteen avulla. Siihen voidaan hierarkiat yhdistämällä liittää myös Bourdieun tapa kartoittaa erilaisia suhteita. Se, minkä kanssa halutaan samaistua on arvostettavaa ja mistä halutaan erottua, on vähempiarvoista. Näin symbioosin eri muodot yksipuolisesta hyödyntämisestä aina tasapuoliseen yhteisloon asti ovat mahdollisia. Symbioottinen tutkimusfilosofia pyrkiikin ottamaan samanaikaisesti huomioon sekä ristiriidan, harmonian että muutoksen.¹⁸⁶

Verkostojen, niissä toimivien suhteiden ja historian esille saattaminen vaatii monimuotoisen aineiston esittämistä varsin yksityiskohtaisesti. Objektivisia rakenteita ja sisällöllisiä intressejä sisältäviä suhteita, toimintaa ja muutosta on vaikea esittää selväpiirteisinä luokitteluina. Tässä tutkimuksessa ei todellisuuden monimuotoisuutta ole haluttu hukata, kuten abstraktimmalla tasolla toimiva tutkimus helposti tekisi. Esimerkiksi suhteiden tarkastelussa olennainen vuorovaikutus ei ole abstrahoitavissa lyhyiksi luokitteluisiksi, ilman että vuorovaikutustilanteessa tärkeä konteksti häviää.¹⁸⁷ Arvottaminen on myös arka kysymys, joten jo eettisistä syistä asioita on osittain syytä esittää samassa kirjoitetussa muodossa, jossa ne aineistossa ilmenivät. Lisäksi keskustelujen osalta on suosittu referoivaa käsittelytapaa ja keskustelut on kytketty esimerkiksi ammatillisen ideologian, tietyn vuorovaikutussuhteen tai arvioimistapahtuman taustaan.

Bourdieu ajattelutavan mukaisesti julkisuudessa sanotun painoarvo on kytketty siihen, keitä henkilöitä kentällä pidetään pätevinä esittämään ajatuksia kentän ideologiasta ja arvostuksista. Bourdieu liittää kielelliset suhteet symbolisen vallan suhteisiin. Kielellinen kompetenssi on siis myös puheoikeuteen sidottu kyky.¹⁸⁸ Sanotun konteksti syntyy tällöin siitä, että puhujat ovat merkityksellisessä asemassa puhumaan kentän puolesta. Kyse ei siis ole niinkään yksittäisiin tilanteisiin tai henkilöihin liittyvästä kontekstista vaan siitä, että arvovaltaisessa asemassa olevien henkilöiden sanominen on erityisen painokasta. Sanomiseen liittyy tietenkyn myös se yleisempi, esimerkiksi ideologinen, konteksti, jossa lausunto annetaan.

Kentän vaikutusvaltaiset asiantuntijat ovat henkilöitä, joilla on kentän hyväksymää kulttuurista kompetenssia tehdä päätöksiä tuotteiden oikeutuksesta ja hyvyydestä sekä kentällä jaettavista palkkioista. He ovat todennäköisesti kentän piirissä toimivien pienempien instituutioiden asiantuntijoita: kriitikoita, toimittajia, tutkijoita, filosofeja, galleristeja, museoiden näyttelyhenkilökuntaa oppilaitosten opettajia. Koska Suomessa on vallalla vertaisarviointi, merkittäviä henkilöitä ovat myös jyrityksiä suorittavat taidekäsityöläiset ja muut tekemiseen erikoistuneet asiantuntijaedustajat. Vaikutusvaltaiset henkilöt edustavat tutkimuksen kohteena olevaa joukkoa: arvottamista suorittavia kentän tai taide maailman portinvartijoita.

Kun tutkimuksen kohteena ovat arvostetut portinvartijat ja heidän kentällä suosimansa pyrkimykset sekä arvottamisen tapa, tutkimuksessa ei voi välttyä käsittelemästä hierarkkisia suhteita. Myös Bourdieu liittää analyysiinsä vahvasti hierarkiat. Tämä poikkeaa kompleksisuusajattelusta, joka korostaa hierarkioista vapaita verkostoa. Hierarkiat ovat kuitenkin tämän tutkimuksen kohteen kannalta välttämättömiä, koska kyse on tekijöiden ja teosten arvottamisesta, jossa juuri tarkastellaan hierarkkisia luokitteluja. Hierarkioita syntyy esimerkiksi siten, että kenttä toimii kriittisenä välittäjänä osallistujien käytännön ja ympäröivien sosiaalisten ja taloudellisten olosuhteiden välillä. Lisäksi eri kenttien väliset suhteet värittävät historiallisten lakiensa mukaisesti. Taidekäsityön toiminta-alueen suhdetta ympäristöönsä tutkitaankin analysoimalla, millainen hierarkkinen asema taidekäsityön kentällä on suhteessa yleiseen valtaan.¹⁸⁹ Myös näitä suhteita tarkastellaan sekä objektiivisten rakenteiden että sisäisten intressien näkökulmasta.

Teoria toimii tässä tutkimuksessa käytetyssä lähestymistavassa vuorovaikutteisessa suhteessa havaittavien tosiseikkojen kanssa. Se tietenkin vaikuttaa siihen, millaisina ilmiöt nähdään ja miten niitä tutkitaan, mutta sitä voidaan myös jatkuvasti korjata tutkimisen ja näkemisen pohjalta.¹⁹⁰ Kun tutkimuksen kohteena ovat kompleksiset tekijät, erilaisten vaikuttavien tekijöiden synteesi on niin moninainen, että tutkimustilanne tulee pitää avoimena. Tällöin moninaiset metodit ja näkökulmat ovat käytettävissä tutkimuksen edetessä. Myös Pierre Bourdieu muistuttaa, että tutkimuksen kohteen rakentaminen ei ole jotain, joka voidaan suorittaa yhdellä lyönnillä tai teoreettisella toiminnalla. Samoin tutkimuksen metodin soveltaminen ja tutkimuksen toteutus eivät ole ennalta määrittävissä olevia asioita. Havainnointi ja analyysi muotoutuvat askel askeleelta käytännön tutkimustoiminnan antamien viitteiden ja tarkistusten mukaan.¹⁹¹ Analyysin edetessä näkökulmaa muutetaan vaiheittain, jotta huomio voidaan kompleksisen ajattelun mukaisesti kohdistaa toiminnan eri puoliin. Analyysiin liittyikin spiraalinen tapa ajatella.¹⁹²

Tässä tutkimuksessa kyseessä ei ole uuden teorian luominen, vaan jo olemassaolevista sosiologisista tutkimusnäkökulmista on ammattikäytäntö huomioon ottaen kehitetty työvälinettä, jonka avulla on mahdollista hahmottaa ammatillista arvottamista soveltavien taiteiden alueella. Teoria toimii apuneuvona käsiteltäessä käytännön ilmiötä. Tärkeätä on, että kokeillaan ja pohditaan, onko tietyllä teoreettisella näkökulmalla ja tietyillä käsitteellisillä malleilla merkitystä ja selitysvoimaa käytännön ilmiötä tulkittaessa.

Tämän tutkimuksen tulos on tietenkin valitun sosiologisen näkökulman mukainen. Joidenkin toisten lähtökohtien ja toisenlaisen viitekehyksen kautta tilanne näyttäisi toisenlaatuiselta. Esimerkiksi estetiikan painotus tuottaisi esteettisiä piirteitä kuvaavan tuloksen.

Tässä tutkimuksessa on aineistoanalyysiä varten pyritty luomaan sosiologisen näkökulman avulla ilmiön käytännön ominaislaatu huomioon ottavat lähtökohtamallit. Niitä on rakennettu paitsi sosiologisten lähestymistapojen myös kansainvälisen ammatillisen kirjoittelun pohjalta. Analyysiä varten oli hahmoteltava, mitä taidekäsityön piiriin kuuluu, jotta yleensä oli mahdollista valita ja käsitellä aineistoa.¹⁹³ Jo ennen varsinaisen analyysin suorittamista on myös suomalainen aineisto vaikuttanut lähtökohtamallien muodostumiseen.

2.2 SUOMALAINEN AINEISTO

Varsinaisen tutkimusaineiston rajauksessa päädyttiin kirjalliseen ja julkaistuun aineistoon, koska kyseessä oli kokonaiskuvan hahmottaminen. Käytetyn aineiston johdosta kuva muodostuu julkisuuteen saatetusta ammatillisesta alueesta. Julkisuuteen saatettua ammatillista aineistoa voidaan myös pitää luonteeltaan sellaisena, jossa kentän arvovaltaiset edustajat pääsevät hyvin esiin. Tästä aineistosta etsittiin arvottamisen ja arvioinnin yhteistä aluetta; kysyttiin, millaista käsitteenmäärittelyä, merkityksenantoa ja arviointia aineistossa liitettiin taidekäsityöhön. Tällöin portinvartijoina toimivat julkisuuteen hyväksytyt asiantuntijat sekä taidekäsityön julkista kuvaa ohjaavat instituutiot ja niiden toimittajat. Koska tutkimus perustuu rajaussyistä julkisuuteen saatettuun ammatilliseen aineistoon, tulokset eivät tietenkään kuvaa koko ammattikentän näkemyksiä, vaan vain sitä, mikä huomioon otettujen kanavien kautta on esitetty arvostettuna ja mitä näissä kanavissa on paheksuttu.

Taidekäsityö-nimikkeellä kulkevia ilmiöitä käsittelevät Suomessa julkaisuissaan taideteollisuusalaan liittyvät

ammattilliset instituutiot. Näitä olivat 1980-luvun Suomessa erityisesti Suomen taideteollisuusyhdistys, Teollisuustaiteilijoiden Liitto Ornamo ja Taideteollinen korkeakoulu. Näiden tahojen julkaiseman aineiston lisäksi on analyysin tueksi käyty läpi koko 1980-luvun ajan kestäneiden Taideteollisuusyhdistyksen Suomi muotoilee -näyttelyiden arkistoaineisto, joka sisältää julkisuuskuvassa merkittävien Suomi muotoilee -näyttelyiden jyritysten perusteluja. Kokonaisuuden hahmottamisessa olivat mukana myös valtion taideteollisuustoimikunnan ja Ornamoon kuuluvan Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n arkistoaineisto 1980-luvulta. Myös nämä arkistot sisältävät arviointien perusteluja ja julkisuuteen saatetun kuvan taustalla olleita pyrkimyksiä. Tutkimuksessa on lisäksi hyödynnetty käytettävissä olevia matrikkeleita.

Kaikkein merkittävimmäksi aineistoksi nousivat Muoto- ja Form Function Finland -lehdet, jotka ilmestyivät koko 1980-luvun ajan.¹⁹⁴ Näiden lehtien kirjoituksia on käytetty aineistona vuodesta 1980 lähtien, jolloin ne aloittivat ilmestymisensä, vuoteen 1990 asti, jona vuonna niissä tehtiin yhteenvedoja 1980-luvusta.¹⁹⁵

Muoto-lehri oli Ornamon äänenkannattaja vuodesta 1980-lähtien. Ohjelmansa mukaan se välitti 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 sekä lisäksi toimia alan kriittisenä ja ohjaavana foorumina.¹⁹⁶ Form Function Finland -lehti taas oli Taideteollisuusyhdistyksen englanninkielinen julkaisu, joka oli kohdistettu ensi sijassa ulkomaisille lukijoille. Sen tarkoitus oli kertoa suomalaisesta muotoilusta, materiaalisesta kulttuurista ja visuaalisesta ympäristöstä ja siten edistää kansainvälisiä suhteita ja kanssakäymistä muotoilun alueella.¹⁹⁷ Nämä lehdet ovat varmasti ammatillinen kanava, mutta tietenkin vain lehtien oman politiikan rajoissa. Tutkijan käytettävissä oli kaksi erillistä ja eri organisaatioiden julkaisemaa lehteä, minkä voi nähdä tasapainottavan mahdollista jomman kumman lehden linjasta johtuvaa vääristymää.

Näiden ammatillisten lehtien avulla on voitu erityisesti selvittää, mitä ja millä perusteilla on ammatillisessa julkisuudessa nostettu esiin hyväksyttävänä taidekäsityön tuotantona koko 1980-luvun aikana. Tutkimuksessa on kyse ajankohdasta, jonka kartoittamiseksi myös haastattelut olisivat olleet mahdollinen aineistonkeruutapa. Lehdet antavat kuitenkin luotettavamman kuvan silloisesta tilanteesta. Käytetyssä aineistossa asiat eivät jää yksittäisten henkilöiden muistin tai arvostusten varaisiksi.¹⁹⁸ Haastattelujen poisjättämistä tuki myös se tosiasia, että kirjallinen aineisto sisältää taidekäsityön tekijän persoonallisuuteen kytkeytyvästä luonteesta johtuen paljon taidekäsityöläisten ja taidekäsityötä arvioineiden henkilöiden omista arvostuksistaan kertomaa ainesta. Lisäksi se, että he ovat olleet esillä alan ammatillisissa lehdissä, jo näyttää, että heitä on pidetty arvovaltaisina toimijoina. Julkisuuteen saatetun arvottamisen ammatillinen ideologia nousee esiin tästä aineistosta myös ilman haastatteluja.

Haastatteluista on luovuttu myös muista syistä. Haastateltavien valinta olisi ollut hankalaa, koska taidekäsityön määrittely ja kenttä olivat epäselviä. Ennen haastatteluja olisi pitänyt tehdä tutkimus siitä, kuka kentällä oli vaikutusvaltaisessa asemassa. Taidemaailmojen asiantuntijuuden tarkastelussa myös todettiin, että arvottajien ja arvioitsijoiden ei ole mahdollista kertoa intuitiivisen toimintansa perusteita. Haastatteluissa on tietenkin vaarana myös se, että haastateltu luo tahtomattaan itsestään todellisuudesta poikkeavaa kuvaa. Arvottamiseen liittyvissä aroissa kysymyksissä tällainen vaara oli tutkijan mielestä erityisen merkittävä, varsinkin kun taidekäsityön vaikuttajien piiri on Suomessa pieni. Haastattelun ongelma ilmenee myös eettisenä, koska jo tutkimuksen lähtökohta kyseenalaistaa taidekäsi-

työn arvottamisessa itsestäänselviä asioita ja jopa pyhiksi koettuja säännöstöjä, jotka ammattilaisten näkökulmasta ovat pyyteettömiä ja hyviä. Jos haastateltava tietäisi tämän hänen vastauksensa saattaisi vääristyä, ja jos hän ei sitä tietäisi, olisi se tutkimuseettisesti kyseenalaista. Kun tässä tutkimuksessa käytetty aineisto on laadittu alun perin muuhun tarkoitukseen, ei vääristymän vaara ole niin suuri.

Käytetty aineisto on kohdennettuun haastatteluun verrattuna satunnaisesti syntynyttä. Tämä tietenkin lisää kriittisyyden vaatimusta suhteessa siihen, millaisia tulkintoja aineistosta on mahdollista tehdä. Se lisää myös tutkimuksen merkitystä, koska aineisto on kiinnittynyt todelliseen ammatilliseen toimintaan. Erityisen kiinnostava on kysymys siitä, mitä ammatillisesta arvottamistoiminnasta tulee esiin ilman suoria, kentän salattuihinkin toiminta- ja arvottamisperiaatteisiin kohdistuvia, kysymyksiä. Tutkimuksen tulos voi siis kytkeytyä paremmin kuin haastatteluaineistosta saatu todelliseen ammattikäytäntöön ja olla suuremmin sovellettavissa ammattikäytännössä tapahtuvaan keskusteluun.

Tutkimuksen edellisessä vaiheessa, lisenasiatintyössä, hahmottui käsitys siitä, kuka suomalaisen 1980-luvun taidekäsityksen ammatillisella kentällä katsottiin merkittäväksi ja asiantuntevaksi henkilöksi ilmaisemaan mielipiteitään sen arvoista ja arvioimaan sen tuotteita.¹⁹⁹ Tämän asiantuntijaryhmän muutamia edustajia ja lisäksi eräitä muita 1980-luvun taideteollisuusalaan pohtineita henkilöitä on pyydetty kommentoimaan väitöskirjatyön tuloksena syntyneitä tulkintoja. Kyseessä ei ollut perinteinen haastattelu. Asiantuntijat tutustuivat tutkimuksessa tehtyyn analyysiin ja tulkintoihin sekä esittivät näkemyksiään tulkintojen suhteesta siihen ammatilliseen käytäntöön, jonka he tunsivat. Kommentaattoreiden esittämien korjausten ja painotusten avulla voitiin tulkintoja tarkentaa ja pohtia sitä, onnistuiko tutkimuksen lähestymistavassa oleellinen teorian ja käytännön välinen kohtaaminen ja osoittautuivatko tutkimuksen lähestymistapa sekä siinä käytetyt työvälineet käytännön ominaislaatuja aukaiseviksi.

Tutkimuksessa analysoitu kirjallinen aineisto muodostui hyvin laajaksi. Kaikki ei tietenkään suoraan koskettanut taidekäsityötä, mutta myös taidekäsityön poisjääminen tietyistä kirjoituksista valaisee taidekäsityksen hyväksyntää ja arvostusta. Vaikka taideteollisuusalueen ammatilliset julkaisut osoittautuivat Suomessa ainoaksi aineistoksi, joka käsitteli nimenomaan taidekäsityötä, tarkasteltiin niiden rinnalla Taide-, Kotiteollisuus-, Arkkitehti- ja Synteesi-lehteä sekä joitain kuvataiteesta ja käsityöstä tehtyjä julkaisuja. Näitä on erityisesti hyödynnetty taidekäsityksen vuorovaikutteisia suhteita tarkasteltaessa. 1980-luvun taidekäsityötä analysoivia tutkimuksia on Suomessa julkaistu varsin vähän, mutta ne olivat tietenkin mukana tarkastelussa. Lisäksi ammatillisen arvottamisen vertailuaineistona on käytetty päivälehtien ja Avotakan julkaisemia taidekäsityöartikkeleita.

Koska taidekäsityöstä 1980-luvun Suomessa ei ollut olemassa varsinaista historiallista selvitystä, suoritettiin tätä tutkimusta varten kokoava peruskartoitus tutkittavan ajankohdan kokonaiskuvan ja analyysin kontekstin hahmottamiseksi. Tämä pohjatyö on esitelty tämän tutkimuksen liitteissä, jotta se olisi myös muiden tutkijoiden ja ammattilaisten käytettävissä. Liitteisiin on koottu tietoja merkittävästä tapahtumista ja instituutioista, jotka kuvaavat taidekäsityksen tilannetta 1980-luvun Suomessa. Aineiston aikarajaus on tehty siten, että 1970-luvun lopun kirjoitusten katsottiin kuvastavan 1980-luvun kehityksen juuria. Toisaalta taas 90-luvun alun aineiston ottaminen mukaan tutkimuksen ja aatteellisen kirjoittelun osalta oli perusteltua, koska niissä näkyivät 1980-luvulla kehittyneet ajatukset.

Aineiston suuren vaihtelevuuden takia eri aineistoista poimitut, arvottamisesta kertovat asiat eivät ole keskenään suoraan vertailukelpoisia ja niistä ei myöskään voi kuin harvoissa tapauksissa vetää tilastol-

lisiä johtopäätöksiä. Tilastoa voi tehdä vain joidenkin koko vuosikymmenen läpi jatkuneiden ilmiöiden osalta. Tällaisia ovat taidekäsityön ammattijärjestön jäsenyys, valtion taideteollisuuslaitosten palkinnot ja teosten esillä olo ammatillisissa lehdissä sekä Suomi muotoilee -näyttelyissä. Muu aineisto on käsitelty ryhmitellen ja kuvaillen, kvalitatiivisen analyysin avulla.

Tutkimusaineistosta on otettu analyysin eri vaiheissa huomioon ne kirjoitukset, jotka jollain tavoin käsitelivät taidekäsityötä, joko sellaisenaan tai suhteessa sen ympäristöön. Lisäksi aineistosta on poimittu ne taideteollisuutta yleisesti käsitelleet kirjoitukset, jotka tarkastelivat arvottamista suoraan tai suhteessa muihin ilmiöihin tai jotka käsitelivät arvottamisen muutosta, kuten esimerkiksi postmodernismia pohtivat kirjoitukset.

Aineistossa oli kriittisiä kirjoituksia ja negatiivisia arvioita varsin vähän. Kirjoituksia voikin pitää suuressa määrin alaa promovoina, kuten taideteollisuuskirjoittelussa kuvataan alaa edistämään ja perustelemaan pyrkiviä kirjoituksia. Kirjoitukset käsitelivät tavalla tai toisella sitä, miksi esillä ollut tuotanto oli hyvää. Myös taideteollisuutta yleisesti esittelevä kirjoittelu esitteli yleensä promovoina sitä, mitä pidettiin hyväksyttävänä. Negatiivisia arvioita oli mahdollista tarkastella vain Suomi muotoilee -näyttelyiden jyritysmuistiinpanoista.

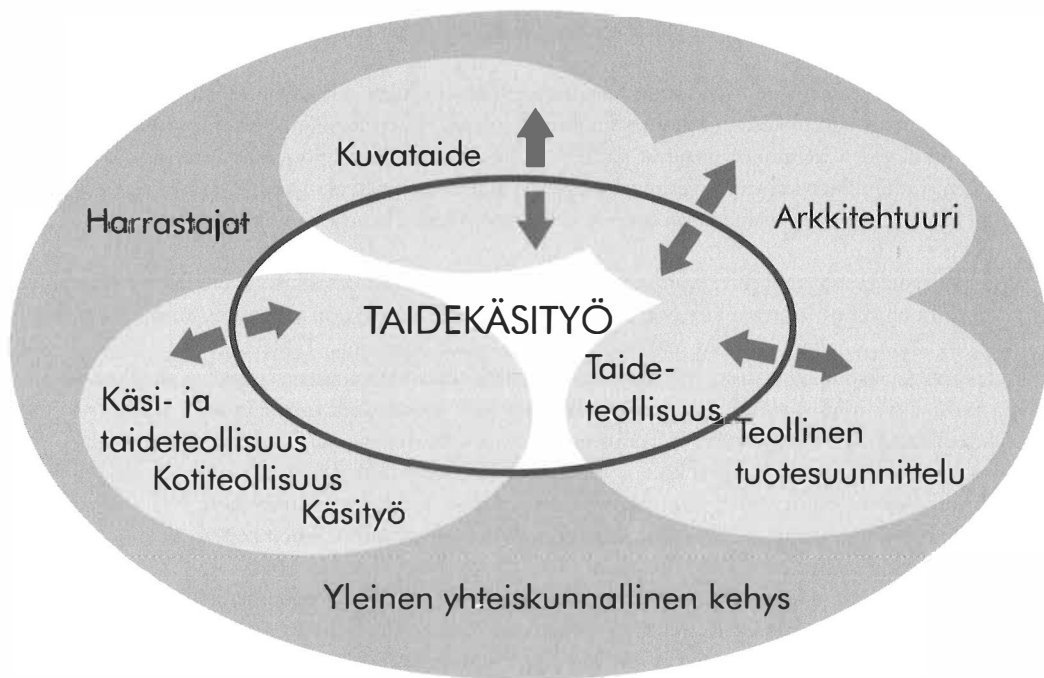
Näyttelytekstien osalta tässä tutkimuksessa keskityttiin ideologisiin ja arvottaviin kirjoituksiin. Kuvailevia kirjoituksia käytettiin vain muutamassa esimerkkitapauksessa. Argumentoivaa kritiikkiä oli kaiken kaikkiaan vähän. Tähän perustuu esimerkiksi yksittäisten näyttelyluetteloiden ja biografioiden pois jättäminen muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Niissä ei yleensä ollut sisältönä arvottavaa ainesta vaan kuvailuja ja elämäntietoa. Näyttelyluetteloissa esiintyvä kuva-aineisto otettiin tietenkin tutkimuksessa huomioon. Taidekäsityöstä esitetyt tuotekuvat toimivat tässä tutkimuksessa kaiken kaikkiaan vain muuta analyysiä tukevana esimerkkiaineistona, koska tutkimus ei kohdistunut yksittäisten teosten arvioimiseen tai estetiikkaan.

Analyysissä käytetyn aineiston valinnan ohjenuorana ovat toimineet lukujen 1 ja 2.1 pohjalta luodut lähtökohtamallit sekä tutkimuskysymykset. Ne on muodostettu niin, että ne ottavat huomioon myös kansainvälisen aineiston antaman kuvan taidekäsityön arvottamisesta.

2.3 ANALYYSIN LÄHTÖKOHTAMALLIT

Analyysin keskeinen ongelma ovat lausumattomat ja tiedostamattomat arvottamisen perusteet. Kentän ammatillinen ideologia ja ne tavat, joilla tuotteille haetaan oikeutusta, kuvaavat nimenomaan näitä näkymättömiä ominaisuuksia. Vaikka analyysin taustalla ovat institutionaalinen näkökulma ja kentän käsite, painotus ei ole niinkään kentän toiminnassa kuin kentän käyttämissä arvottamisen perusteissa ja niiden taustalla vaikuttavassa ideologiassa. Yrjö Sepänmaa pitää toiminnan korostumista toiminnan perusteiden sijaan taiteenosologian institutionaalisen ajatustavan keskeisenä puutteena.²⁰⁰ Tässä tutkimuksessa pyritään tavoittamaan nimenomaan niitä käsityksiä ja mekanismeja, jotka ohjaavat päätöksentekijöiden ratkaisuja.

Toiminnan perusteet voisivat olla selvitettävissä kentän määrittymisen kautta. Määrittymisen perustuu toisaalta ammatillisessa julkisuudessa esiteltyyn taidekäsityötoiminnan subjektiivisiin intresseihin,



Lähtökohtamalli 1. Taidekäsityö ja sitä ympäröivät toiminta-alueet 1980-luvun Suomessa.

ja toisaalta tuon toiminnan konkreettisiin reunaehtoihin sekä siihen vuoropuheluun, jota se synnyttää elintilansa etsimisessä. Kansainvälisestä keskustelusta käy ilmi, että taidekäsityö kamppailee arvosta suhteessa ympäröiviin toiminta-alueisiin. Vuoropuhelua tapahtuu sekä ympäröivien kenttien konkreettisten reunaehto- jen että niiden sisäisten intressien kehityksen kanssa.

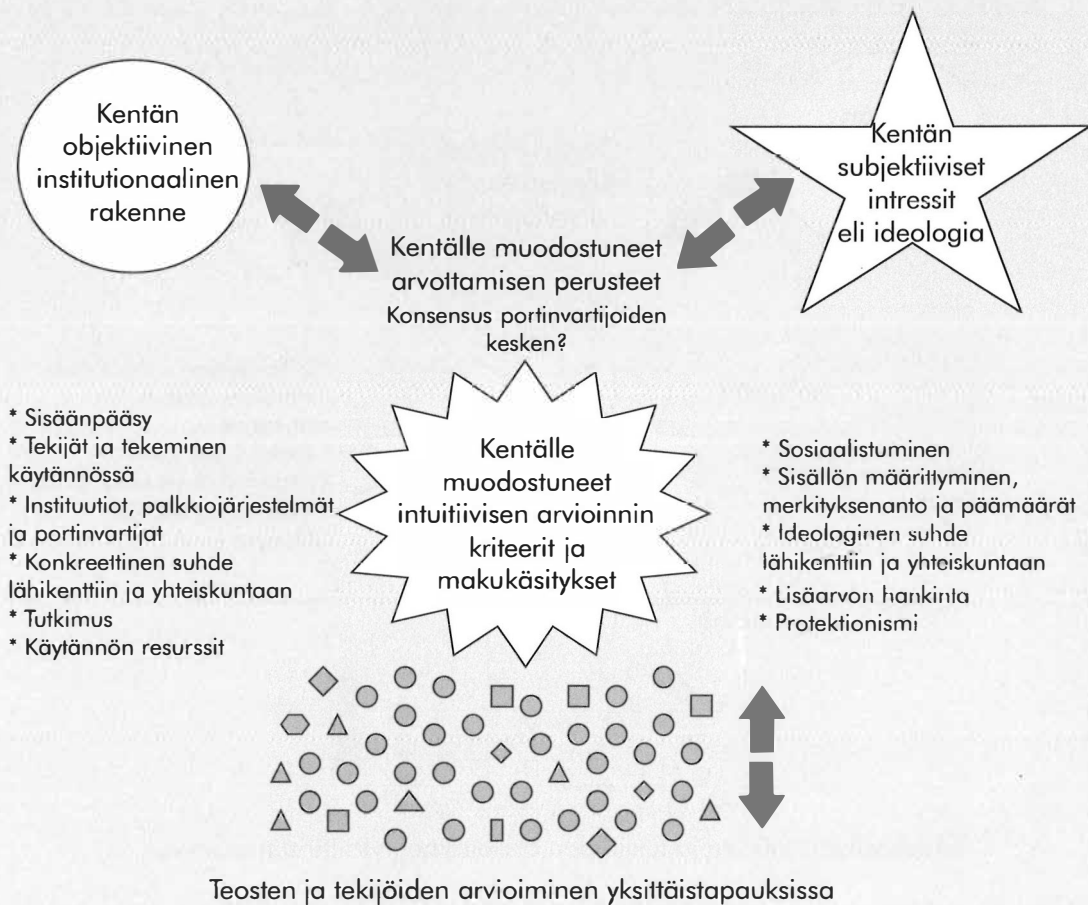
Määrittelyä muodostava keskustelu esiintyy ongelmien, Bourdieun mukaan symbolisesta taistelusta kertovien konfliktien, muodossa, mutta tutkijan näkemyksen mukaan myös yhteistyöhalukkuutena ja yhteisiin intresseihin sitoutumisena. Taidekäsityön alue suhteuttaa jatkuvasti itseään ympärillä oleviin toiminta-alueisiin. 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 toiminta-alue muodostuu nimensä mukaisesti taiteen ja käsityön kentän risteykseen. Se on yhteydessä myös taideteollisen tuotesuunnittelun alueeseen. Kuten kansainvälisestä keskustelusta ilmeni, näiden eri alueiden toiminnot 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 pelkästään muiden kenttien risteytys.

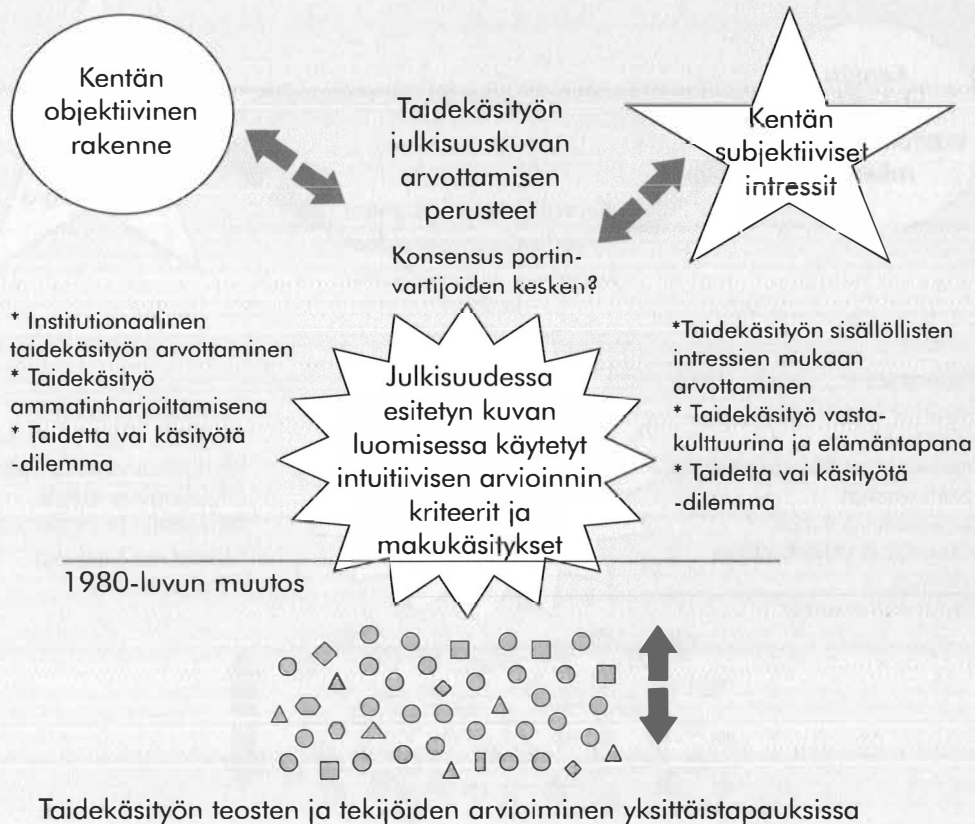
Taidekäsityötä ja sitä ympäröiviä toiminta-alueita 1980-luvun Suomessa kuvaavassa lähtökohtamallissa 1 toiminta-alueet on asetettu kuvioon siten, että kuvataiteen asema on ylimpänä, koska sitä pidettiin kansainvälisen aineiston valossa arvostukseltaan tavoiteltavimpana. Taideteollisuus ja käsityö ovat taidekäsityön alapuolella, koska niistä pyritään erottautumaan kuvataiteen suuntaan, vaikka taidekäsityö pohjaakin niiden toimintatapoihin. Taidekäsityö muodostaa suomalaisessa traditiossa osan taideteollisuudesta. Käsityö sisältää Suomessa Ruotsin tilanteen tapaan kotiteollisuuden, joka 1980-luvun muutoksen myötä kehittyi käsi- ja taideteollisuudeksi. Suomalaisen aineiston valossa myös arkkitehtuuri on taidekäsityöhön vaikuttava tekemisen alue. Lisäksi on muistettava, että ammatillisten kenttien toimintaa ympäröi harrastustoiminta ja yleinen yhteiskunnallinen kehys.

Kentän analyysissä tulee ottaa huomioon sekä kentän objektiivinen rakenne että sen sisällä vallalla olevat subjektiiviset intressit. Kentällä toimijoista mielenkiintoisia tämän tutkimuksen kannalta ovat teosten sosiaalista arvoa tuottavat portinvartijat ja heidän oikeanlaatuiselle tekemiselle asettamansa tavoitteet. Myös kentälle hyväksytyt tuotteet ja tekijät sekä näiden arvioinnissa käytetyt kriteerit kertovat siitä, löytyykö kentältä sellaisia piirteitä, jotka kuvaisivat sen näkemystä hyvästä tuotteesta. Kentällä tapahtuvan arvottamisen perusteista voikin taiteensosiologisen näkökulman pohjalta esittää mallin analyysin oleellisista kohteista (lähtökohtamalli 2).

Lähtökohtamallista 2 on johdettu 1980-luvun kansainvälisen taidekäsityökeskustelun sisältöä kuvaava lähtökohtamalli 3.



Lähtökohtamalli 2. Arvottamiseen vaikuttavat tekijät kulttuurisella kentällä.



Lähtökohtamalli 3. Taidekäsityksen arvottamiseen vaikuttavia tekijöitä 1980-luvulla.

Suomalaista 1980-luvun taidekäsityötä koskevan julkisen, ammatillisen aineiston analyysissä keskeiset kysymykset ovat:

Millaisina ammatillisessa julkisuudessa näkyvät taidekäsityön määrittely, tavoitteet, merkitys, rajausta ja arvioimisen kriteerit?

Mikä oli ammatillisessa julkisuudessa hyväksyttyä taidekäsityötä?

Millaisia muutoksia arvottamisessa tapahtui 1980-luvun aikana?

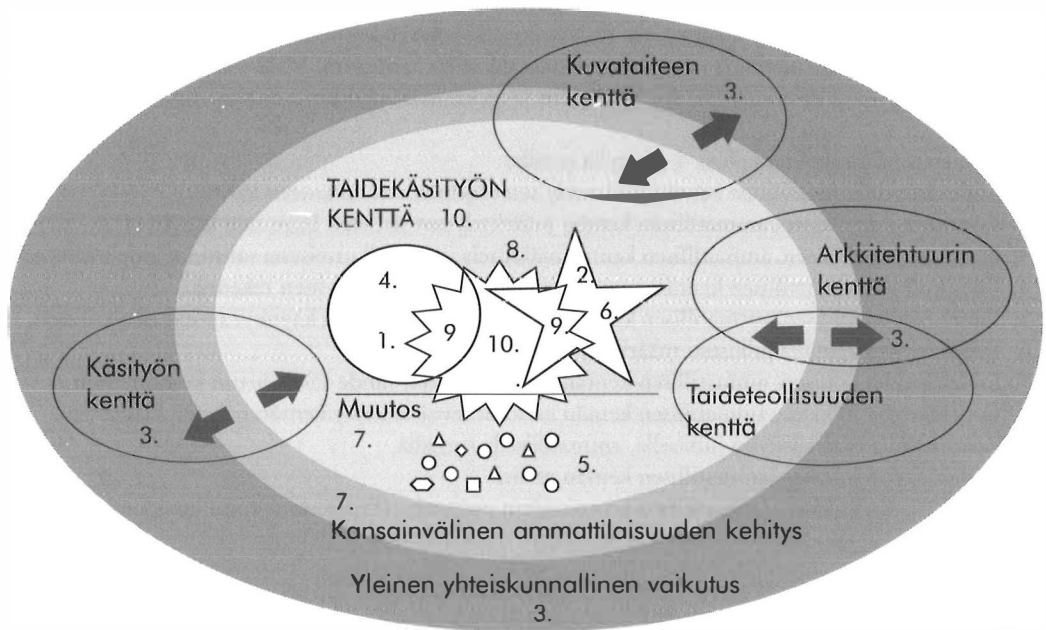
Millaiset olivat taidekäsityöstä julkisuuteen välittyneen kuvan takana tapahtuvan arvottamisen mekanismit?

Voidaanko puhua ryhmämausta, miten se muodostui ja vaikutti arvioimisessa?

Analyysi tapahtuu siten, että tutkimuksen kohteena olevaa arvottamista tarkastellaan samaa aineistoa useita kertoja eri näkökulmien valossa analysoiden. Tutkimuksen kohdetta rakennetaan siten, että analyysi kohdistuu vaihteittain eri näkökulmiin ja näin kokonaiskuva vähitellen tarkentuu. Malli 4 esittelee analyysin kokonaisuuden, jonka kautta arvottamisen perusteita ja mekanismeja pyritään hahmottamaan.

Analyysi etenee lähtökohtamallissa 4 esitetyllä tavalla:

1. Taidekäsityön ammatillisen kentän määrittely sen objektiivisen rakenteen kautta.
2. Taidekäsityön julkisen, ammatillisen kentän määrittely sen sisäisten intressien kautta.
3. Taidekäsityön julkisen, ammatillisen kentän määrittely vuorovaikutteisessa suhteessa ympäristöön.
4. Taidekäsityön ammatillisen kentän arvottamisjärjestelmän objektiivinen rakenne.
5. Taidekäsityön julkisen, ammatillisen kentän arvottamisjärjestelmässä käytetyt arviointien kriteerit.
6. Taidekäsityön kentällä julkisesti määritelty hyvä tuote.
7. Taidekäsityön julkisen, ammatillisen kentän hyvän tuotteen suhde 1980-luvun keskusteluun.
8. Taidekäsityön julkisen, ammatillisen kentän arviointitavoista käyty kentän sisäinen keskustelu.
9. Vaikutusvalta taidekäsityön julkisella, ammatillisella kentällä.
10. Taidekäsityön julkisen, ammatillisen kentän reviiiri.
11. Taidekäsityön julkisen, ammatillisen arvottamisen perusteet. (Ei ole numeroitu kuvioon.)



Lähtökohdamalli 4. Taidekäsityön hyvä tuote alan ammatillisen julkisuuden kuvaamana.

VIITTEET

1. Vertaa Koskiaho 1990.
2. Morrow 1994, 21-61.
3. Wacquant 1992, 2-59.
4. Addams Allen, 1988; Bayley 1991; Brolin 1985; Buckley 1989; Burkhardt 1988; Comment 1986; Dilnot 1989; Donà 1988; Dormer 1983; Dormer 1988; Dormer 1990; Douglas 1988; Frayling 1989; Fuller 1988; Height 1991; Johnson, 1990; Jones 1991; Kangas 1990; Keisch 1987; Koplos 1986; Konsthantverk och Design 1983; Kunsthandwerk in Hamburg 1990; Margolin 1989; Mays 1986; Morgantini 1989; Needleman 1993; Robertson 1961; Selle 1989; Vitta 1989; Walker 1989; Widman 1983; Ziemelis 1984.
5. Tutkija on saanut vaatetussuunnittelijan koulutuksen Kuopion koti- ja taideteollisuusoppilaitoksessa 1980-luvun alussa. Hän on työskennellyt vaatetusteollisuudessa neljä vuotta ja vajaan vuoden Suomen kotiteollisuusmuseon museolehtorina. Taide- ja ympäristökasvatuksen opettajakoulutuksen jälkeen tutkija on työskennellyt käsi- ja taideteollisuusalan opetus-, koulutussuunnittelu- ja tietopalvelutehtävissä.
6. Becker 1982 ja Bourdieu 1984, 1987.
7. 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, taidekäsiyöstä ja sen hyvästä tuotteesta.
8. Danielson 1991; Greenfeld 1989; Hurri 1993; Häyrynen 1992. JOPSYK; Malkavaara 1989; Näiden ammatillista arvottamista ja makua tarkastelevien tutkimusten lisäksi on tutustuttu taiteilijan ja erityisesti valokuvataiteilijan asemaan käsitteleviin tutkimuksiin. Valokuvataiteen pyrkimys arvostuksessa kuvataiteen rinnalle on hyvin verrannollinen taidekäsiyön vastaavaan pyrkimykseen.
9. Useat taideteollisuuden parissa toimivat kirjoittajat ovat viitanneet 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa tämän tapaisiin sosiologisiin lähtökohtiin kriittisen taideteollisuustarkastelun mahdollisena apuna: Bayley 1991, Buckley 1989, Dilnot 1989, Dormer 1990, Jones 1991, Walker 1989, Selle 1989.
10. Brolin 1985, 39-73.
11. Ziemelis 1984, 15.
12. Brolin 1985, 58, 80, 108.
13. Brolin 1985, 113-115.
14. Brolin 1985, 157.
15. Brolin 1985, 118-121.
16. Bayley 1991, 71; Brolin 1985, 121.
17. Bayley 1991, 3-22.
18. Burkhardt 1988, 145.
19. Jones 1991, 113.
20. Jones 1991, 272-275; USA:ssa 1970-luvun lopussa tehdyissä tuotteiden merkitystä koskevis- sa ympäristöpsykologisissa tutkimuksissa konkreettinen käyttöfunktio jäi useimmiten taustalle ihmisten kokemuksissa ja symbolinen suhde muistoiheen ja kytkentöineen nousi etusijalle. Csikszentmihalyi - Rochberg-Halton 1981.
21. Robertson 1961, 29.
22. Burkhardt 1988, 149-150.
23. Fuller 1988, 117-132.
24. Dormer 1990, 104-109.
25. Donà 1988 152-156.
26. Morgantini 1989, 46-47; Donà 1988, 156-157.
27. Walker 1989, 132-133, 165-170.
28. Tietäen esimerkiksi Pierre Bourdieun tutkimuksista esteettisiä eroja täytyisi tarkastella uudella tavoin jokapäiväisessä kulttuurissa. Hyvä maku on olemassa vain perustuen sosiaalisiin lähtökohtiin. Ne teoreettiset rakennelmat, jotka perustuvat eliitin erottautumiseen, kuten tavaraestetiikan kritiikki tai enemmän tai vähemmän suhteelliset sosiodesignin olettamukset, täytyisi asettaa kokollisen tieteen testattaviksi. Selle 1989, 55-65.
29. Dilnot 1989, 231-235.
30. Burgin 1989, 105.

31. Dilnot 1989, 236-246.
32. Buckley 1989, 259.
33. Walker 1989, 174.
34. Height 1991, vii.
35. Dilnot 1989, 223, 228.
36. Becker 1982, x-xi; Sepänmaa 1991, 142-145.
37. Becker 1982, xi.
38. Becker 1982, 35-36.
39. Becker 1982, 37.
40. Bourdieu 1984, 53.
41. Bourdieu 1987, 105.
42. Sepänmaa 1991, 146.
43. Becker 1982, 39; Sevänen 1991, 162; Instituutionaalinen teoria on monimielinen, eikä voi tuottaa sitä kaikki tai ei mitään arviointia, jonka esteetikot haluaisivat tehdä taideteoksena olemisesta. Konsensuksen aste siis vaihtelee. Becker 1982, 152.
44. Becker 1982, 39.
45. Becker 1982, 352-356.
46. Sevänen 1991, 165.
47. Sepänmaa 1991, 149; Konventiot tekevät yhteisen toiminnan taidemaailmassa yksinkertaisemmaksi, mutta eivät tee mahdottomaksi, vaan pelkästään vaikeammaksi, epäkonventionaalisten töiden tuottamista. Becker 1982, 35.
48. Becker 1982, 139-143.
49. Becker 1982, 300-302.
50. Jones 1991, 221-229.
51. Becker 1982, 55, 112.
52. Becker 1982, 134-135.
53. Bourdieu 1992, 94-114; Bourdieu 1987, 106; J. P. Roos toteaa Pierre Bourdieun sosiologian kysymyksiä esittelevän artikkelikokoelman esipuheessaan 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 tutkimustecmaa kuin tämän tutkimuksen taidekäsityön asiantuntijoiden käsitysten analyysi.
54. Bourdieu 1987, 107.
55. Bourdieu 1984, 359-362.
56. Bourdieu 1984, 254.
57. Bourdieu 1984, 57-58; Bourdieu kuvaa oman Distinction tutkimuksensa tulosten pohjalta tilannetta Ranskassa 1970-luvun lopussa. Traditionaalisten käsityöläisten väheneminen tapahtui hänestä luksus- ja taidekäsityön esiintuloissa. Se vaati seuraajiltaan taloudellisia varoja mutta myös kulttuurista pääomaa. Oli syntynyt ryhmä käsityöläisiä ja kaupiamiehiä, 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 kulttuuriin kanssa ja mestaruus maun erottelun merkeissä. Uudentyyppinen kulttuuriintensiivinen käsityöläisyys ja kaupanteko mahdollisti hänestä siis tuottoa saatavaksi kulttuurisesta perinnöstä. Bourdieu 1984, 141.
58. Bourdieu 1984, 88.
59. Becker 1982, 16.
60. Becker 1982, 272.
61. Becker 1982, 278-279, 283.
62. Bourdieu 1984, 176.
63. Bourdieu 1984, 253, 481.
64. Becker 1982, 276-277.
65. Becker käyttää käsitettä "minor art" world. Becker 1982, 278.
66. Becker 1982, 178, 288.
67. Becker 1982, 359.
68. Bourdieu 1984, 29.
69. Tiina Veräjänkorva näki 1970-1980-luvun suomalaisia taidetekstiilejä koskevassa tutkimuksessaan tällaisen kansainvälisen vaikutuksen. Veräjänkorva 1987. KÄOL.
70. Bourdieu toteaa, että tutkija voi kuvitella tuntevansa tutkittavan kohteen tuntiessaan yhden esimerkin tästä kohteesta sisältäpäin. Tämä kuva saattaa kuitenkin olla vääristynyt, koska tutkija tuntee vain yhden esimerkin eikä siten osaa erottaa, mikä on kohteelle yleisemmin ominaislaatuista muihin kohteisiin verrattuna. Bourdieu 1992, 232-235; Tutkija edustaa käsi- ja taideollisuusalaa, joka on Suomessa taidekäsityön ammatillisen piiriin reuna-aluetta. Tämän tutkimuksen tutkija tuntee tutkittavaa kohdetta

Bourdieuon esittämällä sisäisellä tavalla, mutta käsi- ja taideteollisuuden reuna-alueen painoituksella. Suomen tilanteesta erillisen, mutta samanlaatuisen taidekäsityksen ilmiön tarkastelu on siten oleellista.

⁷¹. Ziemelis 1984.

⁷². Ihatsu 1995.

⁷³. Addams Allen 1988; Comment 1986; Dormer 1983; Douglas 1988; Frayling 1989; Johnson 1990; Kangas 1990; Keisch 1987; Koplos 1986; Mays 1986.

⁷⁴. Robertson 1961, 27; Douglas 1988, 13; Kangas 1990, 28; Tony Fordin tiedonanto 16.9.1993.

⁷⁵. Frayling 1989, 17.

⁷⁶. Douglas 1988, 13.

⁷⁷. Keisch 1987, 248.

⁷⁸. Näitä erilaisia nimityksiä esitellään artikkeleissa. Esimerkiksi Douglas 1988, 13.

⁷⁹. Dormer 1990, 147-148.

⁸⁰. Dormer 1990, 167-169.

⁸¹. Dormer 1988, 128-133, 139.

⁸². Addams Allen 1988, 20,64.

⁸³. Kangas 1990, 30.

⁸⁴. Douglas 1988, 14.

⁸⁵. Ihatsu 1995, 67-84. KÄOL.

⁸⁶. Tony Fordin tiedonanto 16.9.1993.

⁸⁷. Douglas 1988, 14.

⁸⁸. Johnson 1990, 15.

⁸⁹. Douglas 1988, 14.

⁹⁰. Kangas 1990, 29; Mays 1986, 38.

⁹¹. Mays 1986, 38-39.

⁹². Kangas 1990, 30.

⁹³. Mays 1986, 38-39.

⁹⁴. Mays 1986, 39; Koplos 1986, 35.

⁹⁵. Comment. American Craft April/May 1986, 26-27, 96.

⁹⁶. Ibid.

⁹⁷. Kangas 1990, 28; Comment. American Craft April/May 1986, 26-27, 96.

⁹⁸. Dormer 1988, 144; Mays 1986, 39; Robertson 1961, 31.

⁹⁹. Robertson 1961, 15, 29.

¹⁰⁰. Addams Allen, 1988, 20.

¹⁰¹. Addams Allen, 1988, 64.

¹⁰². Kunsthandwerk in Hamburg 1990, esipuhe.

¹⁰³. Needleman, Carla 1993, xiv, 103.

¹⁰⁴. Robertson 1961, 13, 28.

¹⁰⁵. Walker 1989, 38.

¹⁰⁶. Benedict Austenin tiedonanto 13.9. 1993.

¹⁰⁷. Ibid.

¹⁰⁸. Widman 1983, 27.

¹⁰⁹. Tony Fordin tiedonanto 16.9.1993.

¹¹⁰. Dilnot 1989, 223.

¹¹¹. Margolin 1989.

¹¹². Ziemelis 1984, 7.

¹¹³. Ziemelis 1984, 1, 16-26.

¹¹⁴. Ziemelis 1984, 87-98.

¹¹⁵. Ziemelis 1984, 20.

¹¹⁶. Ziemelis 1984, 16-26.

¹¹⁷. Kunsthandwerk in Hamburg 1990, esipuhe.

¹¹⁸. 1980-luvun taideteollisuuden uudistushenki tuntui suosivan käsityömäisen ajattelun paluuta. Esimerkiksi postmodernismin kriittisen taide-teollisuusajattelun edelläkävijöinä toimineet ekologis-pasifistinen liike ja Ettore Sottassin ajan-kohtaisuuteen ja demokratiaan perustuva ajattelu sisälsivät käsityölle myönteisiä piirteitä. Sottass toi uudelleen mukaan käsityöläisen tärkeän roolin teollisia tuotteita suunniteltaessa. 1980-luvulla vaikutteita oli jälleen mahdollista ottaa myös massatuotannon tuotesuunnittelua-jattelusta erossa toimineesta Art Decosta. Burkhardt 1988, 147-148.

¹¹⁹. Dormer 1990, 150-154.

¹²⁰. Addams Allen, 1988, 64.

¹²¹. Dormer 1988, 135-139.

¹²². Dormer 1990, 166-167.

¹²³. Tyypillisesti tällaista kirjoittelua edustavat esimerkiksi Robertsonin Unescolle 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.

¹²⁴. Needleman, Carla 1993 x-xvi.

¹²⁵. Ziemelis 1984, 67.

¹²⁶. Dormer 1990, 155-157, 166.

¹²⁷. Dormer 1990, 150-154.

¹²⁸. Ziemelis 1984, 19; Koplos 1986, 34; Keisch 1987, 247; Dormer 1988, 140; Kangas 1990, 30; Dormer 1990, 157-158; Jones 1991, 100-103.

¹²⁹. Dormer 1983, 31.
¹³⁰. Kangas 1990, 30.
¹³¹. Koplos 1986, 34; Keisch 1987, 247, 249.
¹³². Keisch 1987, 247.
¹³³. Tony Fordin tiedonanto 16.9.1993; Ziemelis 1984, 9.
¹³⁴. Tästä arvioinnin taustasta kirjoitti erityisesti Keisch 1987, 248-249. Samat taustat ovat kuitenkin tulkittavissa myös muista kirjoituksista.
¹³⁵. Näistä piirteistä kirjoittavat mm. Keisch 1987, 247 ja Dormer 1983, 35-41.
¹³⁶. Bourdieu 1984, 2-4, 50.
¹³⁷. Bourdieu näki asiantuntijan kompetenssin sellaisena käytännön mestaruutena, jota ei voi siirtää pelkästään ohjeella tai reseptillä. Se vaatii pitkää kontaktia mestarin ja oppipojan välillä traditionaalisessa koulutuksessa sekä jatkuvaa kontaktia kulttuuristen ihmisten ja töiden kanssa. Bourdieu 1984, 66-68.
¹³⁸. Vertaa esimerkiksi Eneroth 1990.
¹³⁹. Becker 1982, 151-153; Sepänmaa 1991, 152.
¹⁴⁰. Becker 1982, 151; Valinnat ovat siis aina velkaa osan arvostaa valitsijan arvolle. Bourdieu 1984, 91.
¹⁴¹. Bourdieu 1984, 2, 482.
¹⁴². Bourdieu 1984, 161; Kentän toimijat ovat ihmisiä, joiden etujen mukaista on tukea sellaista tuotantoa, joka vastaa heidän omaansa. Osoitus kentän toimimisesta on myös kentän historian heijastuminen teoksiin. Kentän vaikutusta on kun jotain teosta ei voida ymmärtää ja arvostaa tuntematta teoksen tuotannon kentän historiaa. Tästä syystä esimerkiksi historioitsijat, semiootikot, tulkitsijat antavat itselleen oikeuden olemassaoloon ainoana, jotka kykenevät tekemään teoksen ymmärrettäväksi ja antamaan sille arvon. Bourdieu 1987, 108.
¹⁴³. Bourdieu 1984, 161-162.
¹⁴⁴. Bourdieu 1987, 125-126, 176.
¹⁴⁵. Haapala 1991, 72.
¹⁴⁶. Haapala 1991, 73.
¹⁴⁷. Bourdieu 1987, 184.
¹⁴⁸. Jones 1991, ix.
¹⁴⁹. Bourdieu 1987, 142-143.
¹⁵⁰. Bourdieu 1984, 11; Kulttuurituote on konstitutionalisoitunut maku, joka on nousut

epämääräisestä puoliolemassaolosta valmiiksi tuotteeksi objektivoinnin prosessin kautta. Tämä oli 1970-luvun lopulla melkein aina ammatillaisen tekemää. Siihen kuului oikeutetun hyväksynnän hakeminen, vahvistaminen erityisesti kun rakenteellisen samankaltaisuuden logiikka liitti sen arvostettuun ryhmään. Maut, jotka todella toteutetaan riippuvat siis systeemin tilasta jossa tuotteita tarjotaan. Kun yksilö valitsee oman makunsa mukaisesti se on niiden tuotteiden määrittelemistä, jotka sopivat omaan asemaan. Bourdieu 1984, 231-232.

¹⁵¹. Jones 1991, 12-32.
¹⁵². Jones 1991, 155.
¹⁵³. Jones 1991, 187-196.
¹⁵⁴. Bayley 1991, 213-218.
¹⁵⁵. Jones 1991, 132-138.
¹⁵⁶. Jones 1991, 149.
¹⁵⁷. Jones 1991, 141-145.
¹⁵⁸. Lisäksi turhuuden näyttäminen usein käsittää puhtaasti symbolisten elementtien lisäämisen tuotteen funktioon tai vähän käyttöön tulevan lisäfunktion lisäämistä. Vain taide on tarpeetonta. 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.
¹⁵⁹. Jones 1991, 206.
¹⁶⁰. Esimerkiksi Jones 1991, 197 ja Selle 1989, 55-65.
¹⁶¹. Jones 1991, 197.
¹⁶². Bayley 1991, 71, 83.
¹⁶³. Jones 1991, 162.
¹⁶⁴. Bayley 1991, xvii.
¹⁶⁵. Haug 1983, 62.
¹⁶⁶. Bourdieu 1984, 471.
¹⁶⁷. Haug 1983, 100-101; Myös Bourdieu käsittelee ideologioiden vaikutusta samasta näkökulmasta. Bourdieu 1984, 471-476.
¹⁶⁸. Malkavaara 1989, 51.
¹⁶⁹. Barthes 1994, 132-133.
¹⁷⁰. Eagleton 1990, 43. Koko Eagletonin teos käsittelee estetiikkaa siitä ideologisen taustan näkö-

kulmasta, joka on myös tämän tutkimuksen tarkastelutavan tärkein painotus.

¹⁷¹. Eagleton 1990, 4, 9, 393.

¹⁷². Eagleton 1990, 366-367.

¹⁷³. Eagleton 1990, 369.

¹⁷⁴. Haug 1983, 70.

¹⁷⁵. Heiskanen - Oittinen 1987, 7; Positivismille on ominaista "puolitettu järki", ilmiötason pintaan kiinnittyvä "positivistinen" rationaalisuus, elämänfilosofialle taas irrationalistinen subjektivismi. Jälkimmäisen alueella ikään kuin koetaan lunastaa kaikki ne "elämään", persoonallisuuskehitykseen ja maailmankatsomuksen tarpeeseen liittyvät vaatimukset, joita pinnallinen rationaalisuus ei pysty täyttämään. Heiskanen - Oittinen 1987, 16.

¹⁷⁶. Eagleton 1990, 378-379.

¹⁷⁷. Virkki 1994, 26-29.

¹⁷⁸. 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.

¹⁷⁹. Koskiaho 1990, 39, 43-45.

¹⁸⁰. Koskiaho 1990, 54, 71-73; Bourdieu 1992, 228-231.

¹⁸¹. Koskiaho 1990, 97-99.

¹⁸². Koskiaho 1990, 97-99.

¹⁸³. Ideologia sanan ongelman hän liittää erityisesti marxilaisen tutkimustradition perimään, jossa ideologian oletetaan itsestään selvästi paljastavan salatut vallan tausta-ajatukset, vaikka se ei sitä automaattisesti teekkään. Ammattiryhmät taas ovat hänestä historiansa kautta muotoutuneita kenttiä, jotka eivät samoin ole itsestään selviä ja siten suoraan käytettävissä tutkimuksen välineinä. Bourdieu 1992, 241-242, 250.

¹⁸⁴. Wacquant 1992, 3-11.

¹⁸⁵. Koskiaho 1990, 54, 71-73; Bourdieu 1992, 228-231.

¹⁸⁶. Koskiaho 1990, 101-104.

¹⁸⁷. Eneroth 1986. Hur mäter man vackert? -teoksessa on esitelty luokittelevampaa tutkimustapaa tällaisen tutkimustehtävän ratkaisemisessa. Se olisi ollut toinen mahdollinen käsittelytapa tässäkin tutkimuksessa.

¹⁸⁸. Bourdieu 1992, 142, 145-147.

¹⁸⁹. Bourdieu 1992, 104-109.

¹⁹⁰. Koskiaho 1990, 115-116.

¹⁹¹. Bourdieu 1992, 227-228.

¹⁹². Wacquant 1992, 6.

¹⁹³. Taidekäsityö -nimikkeen käyttö oli oleellisesti tähän tutkimukseen liittävä asia, jopa taideteksitiilin kohdalla, joka eropyrkimyksistään huolimatta nimitettiin myös taidekäsityön alaisuuteen. Myös alkukahmotuksessa esiin nousseet merkittävät toimijat rajasivat omalla tekemisellään sitä, miten taidekäsityö tässä tutkimuksessa käsitettiin.

¹⁹⁴. Ammattitovereiden vertaisarviointia tai muiden kentän sisäisten henkilöiden arviointia käyttävät erityisesti taideteollisuusalan ammattilehdet. Päivälehtien kriitikot eivät olleet tekijäprofessionaaleja, kuten esimerkiksi Merja Hurri on tutkimuksessaan todennut. Hurri 1993, 52-53. Tästä syystä ammattilehtien aineisto on keskeinen ja päivälehtiä ei ole otettu huomioon muutoin kuin täydentävänä aineistona.

¹⁹⁵. Koska Muoto- ja Form Function Finland -lehtiä käytettiin niin runsaasti, niin niiden osalta ei lähdeluetteloon ole erikseen kirjattu erillisiä artikkeleita. Käytetyt kirjoitukset on merkitty viitteisiin lehden sivunumeron perusteella. Lisäksi viitteissä on käytetty lyhennyksiä M Muotolehteen ja FFF Form Function Finland -lehteen viitattaessa.

¹⁹⁶. M 1/80, 3.

¹⁹⁷. FFF 1/81, 47.

¹⁹⁸. Vertaa esimerkiksi Hurri 1993, 19-20. Hurrin haastateltavat muistivat tarkistettavissa olevia asioita väärin. Hurrin tutkimuksessa uskottiin kuitenkin haastattelujen antavan hyvän mahdollisuuden tutkia arvostuskysymyksiä.

¹⁹⁹. Kälviäinen 1995. JYTHL.

²⁰⁰. Sepänmaa 1991, 153-154.

II AMMATILLISEN TAIDEKÄSITYÖN MÄÄRITTELY 1980-LUVUN SUOMESSA

1 KÄSITTEENMÄÄRITTELYN ONGELMALLISUUS

Taideteollisuusalan ammatillisen kentän edustajat Suomessa toivat esiin alalla käytetyn terminologian selkeyttämisen tarvetta koko 1980-luvun ajan. Vallalla olleen sekaannustilan katsottiin hankaloittavan käytännön keskustelua ja toimintaa.¹ Vielä taideteollisuuden neuvottelupäivillä vuonna 1989 todettiin, että taideteollisuus-käsitteen epäselvyys vahvistui monissa puheenvuoroissa.² Vaihtelevan merkityksen saaneita nimityksiä ovat olleet 'taideteollisuus', 'taidekäsiyö', 'koristetaide' ja 'käyttötaide'. Samoin on ollut ongelmallista määrittää oikeaa käyttöä sanoille 'teollisuustaide' tai 'teollinen taide', 'teollinen muotoilu' ja 'muotoilu'. Myös sanojen 'kansantaidet', 'käsiyö', 'koti-teollisuus' ja 'käsiteollisuus' täsmällinen ja toisensa poissulkeva määrittely on tuottanut vaikeuksia.³ Pelkästään 'taidekäsiyö' ei siis ollut käsitteenä hankalasti määriteltävissä, vaan myös sen ylä- ja rinnakkaiskäsitteet olivat sitä.⁴

Jotta taidekäsiyöhön ilmiönä päästäisiin tässä hankalassa tilanteessa käsiksi, on aluksi syytä tarkastella niitä määrittelyjä ja analyysejä, joita alan tutkimus ja aluetta kartoittavat selvitykset ovat pyrkineet siitä tekemään 1980-luvun aikana tai sen pohjalta. Taideteollisuuden terminologian määrittelyn ongelmia kuvaavaa myös monissa tutkimuksissa ja selvityksissä se, että määrittelmien sisältö on usein poimittu vanhemmista ammatillisista määrittelmistä eikä määrittelyyn ole pystytty ottamaan analyyttistä tutkijan kantaa. Eräät tutkimukset ovat päättyneet siihen tässäkin tutkimuksessa esiin tulevaan määrittelytaapaan, jossa taidekäsiyötä määrittivät myös sitä rajaavat ilmiöt.

Taidekäsiyötä on pyritty analyyttisesti määrittelemään erityisesti käsiyötä ilmiönä käsittelevissä tutkimuksissa ja käsiyön teoreettisia lähestymistapoja rakentavissa teoksissa.⁵ Pirkko Anttila toteaa 'käsiyön' monimerkityksiseksi ja siksi hankalasti määriteltäväksi. Se voi merkitä joko tekemisen prosessia tai käsiyön tuotetta, prosessin tulosta.⁶ Käsiyössä voidaan nähdä itseisarvo taideilmaisun tapaan, mikä korostuu 'taidekäsiyössä' tai voidaan korostaa käsiyön hyötytavoitetta. Käsiyön eri merkityksiä voidaan myös mitä moninaisimmin tavoin yhdistää.⁷ Pirkko Anttila toteaa myös, että painottaessaan tuotteen ainutkertaisuutta taidekäsiyö sulkee ulkopuolelle sellaisen käsiyön, jota ei voi sanoa uniikkiksi. Siten tavallisten käsiyönharrastajien mallien ja ohjeiden mukainen työskentely ei mahdu taidekäsiyön määrittelyyn piiriin.⁸

Jorma Heikkilä jakaakin käsiyökasvatusta koskevassa teoksessaan käsiyön määrittelyn neljään osaan: tavallinen käsiyö, luova käsiyö, taidekäsiyö ja kokeileva käsiyö. Tällöin hän tulkitsee, että toiminnan ja sen tulosten variaatiomahdollisuudet laajenevat edettäessä tavallisesta käsiyöstä kokeilevaan käsiyöhön.⁹ Tavallinen käsiyö muodostuu hänen näkemyksensä mukaan kopioivasta taitokäsiyöstä. Heikkilän 'kokeileva käsiyö' lähenee tämän tutkimuksen tekijän näkemyksen mukaan jo 1980-luvun kuvataidetta, koska se on Heikkilän mukaan vapautuu esimerkiksi tekniikan ja materiaalin ohjenuorista tekemisen idealähtökohtana. Heikkilä ei kiinnitä huomiota kompetenssiin, eikä kysy, kuka pystyy tekemään näitä eri käsiyön muotoja.¹⁰ Hänen näkemyksensä taidekäsiyöprosessista ottaa huomioon myös sellaisen taidekäsiyöläisen olemassaolon, joka ei itse toteuta tuotettaan tai teostaan.¹¹

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 taidekäsiteollisuus 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. Taidekäsiteollisuus erottuu muusta käsiteollisuudesta siinä, että suunnittelijalla on työskentelyssään taiteellinen intentio eli päämäärä.¹²

1980-luvun käsityön tutkimus toi esille prosessin tärkeyden käsityötä tuottaessa.¹³ 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. Lähtökohtana ja päämääränä voi olla toiminta. Tällöin tekijöiden omat elämykset ja idealistiset pyrkimykset voivat sisältää tuottamisen selityspenusteita.¹⁴ Prosessin tärkeyttä tuo esiin myös se, että tutkimuksissa ja selvityksissä korostuu käsityön tekeminen ja käsityöläisyys elämäntapana.

Tiina Veräjänkorva on selvittänyt määrittelyongelmaa vuonna 1987 valmistuneessa pro gradu -tutkielmassaan taidekäsityöhön usein luettujen modernien taidetekstiilien osalta. Hän toteaa, että koska tekstiilitaide palvelee lähinnä teollista tuotantoa ja alan koulutus on Taideteollisen korkeakoulun alaisuudessa, on tekstiilitaidteen katsottu kuuluvan taideteollisuuden piiriin. Veräjänkorva ei sijoittaisi enää yksilöllisten ajatusten ilmaisukeinoina toimivia moderneja taidetekstiilejä taideteollisuuden alaisuuteen, vaikka tekijät tuottaisivat sekä käyttötavaramalleja teollisuudelle että vapaata tekstiilitaidetta. Myöskään taidekäsityö-termi modernien tekstiilitaideteosten yhteydessä ei ole hänestä kuvaava jo pelkästään merkitysalueensa epämääräisyyden vuoksi. Kuvataiteesta puhuminen näiden töiden yhteydessä on hänestä monessa mielessä perusteltua, vaikka tarkoituksenmukaista olisi löytää tällaisille tuotteille jokin itsenäinen ja kuvaava käsite kuten tekstiilitaideteos tai tekstiiliteos. Ne rinnastuvat kuvataiteisiin taideteoksina, joissa käytetään tekstiilimateriaalia.¹⁵

Antti Ainamo on antanut varsin laajalle käsityöammattilaisuutta koskevalle koulutusselvitykselleen 1980-luvun lopussa nimen Taidekäsityön tekijät.¹⁶ Nimen valinta kuvastanee käsityön yleistä siirtymää entistä selvemmin luovaan tuotantoon. Selvityksessään Ainamo ei pyrkinyt itse määrittelemään taidekäsityötä vaan tyytyi Kauppa- ja teollisuusministeriön vuonna 1988 asettaman käsi-, koti- ja taideteollisuusalan pienrittäjätoimintaa selvittämään pyrkineen toimikunnan mietinnön mukaiseen määritelmään. Tässä mietinnössä todetaan, että kotiteollisuuden, käsiteollisuuden ja taideteollisuuden välisiä eroja ei voida tarkasti määritellä. Taideteollisuuden alalla toimii kuitenkin yrityksiä, joiden voidaan katsoa edustavan suurtuotantoa. Ne eivät rinnastu koti- ja käsiteollisuuteen. Taidekäsityö taas rinnastuu niihin ja se määritelläänkin tässä mietinnössä siksi taideteollisuuden osaksi, joka ei ole teollisuutta muistuttavaa sarjatuotantoa.¹⁷

Mietinnössä käsityöläisyyttä 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."¹⁸

Taidekäsityön käsitteenmäärittelyä suhteessa muuhun taideteollisuuden kenttään selvittää Veli-Matti Poutasen tutkimushanke muotoilun ammatillisesta kentästä, jossa pohditaan traditionaalisen

taidekäsityömuotoilun ja modernin teollisuusmuotoilun eriytymistä. Taidekäsityön ja teollisen muotoilun välinen ero ei ole hänen mukaansa määriteltävissä muotoilun kentän sisäisenä kysymyksenä, 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. Se on vastakohta käsityömäiselle 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.¹⁹

Taidekäsityön määrittely ei siis ole tutkimuksissakaan selkeää. Aiemmin aihetta pohtineet tutkimushankkeet ovat kuvanneet taidekäsityötä käsitteillä intuitio, prosessi, käsityö, kuvataide tai muotoilun kenttä, jotka ovat myös hankalia tavoittaa.

Nyt käsillä olevassa tutkimuksessa määrittelyä pyritään rakentamaan Bourdieun analyysitavan mukaisesti siten, että ensin tarkastellaan taidekäsityötä ulkopuolisin silmin ja sitten kootaan alan ammattilaisten ja ammatillista arviointia suorittamaan päässeiden toimitsijoiden määritelmä taidekäsityöstä. Näin voidaan verrata taidekäsityön objektiivista todellisuutta ja siihen liittyviä subjektiivisia ideoita keskenään käsitteenmäärittelyä ja arvottamista selvittävinä tekijöinä. Lopuksi kartoitetaan taidekäsityön määrittelyn muodostumista sen keskustelun kautta, jota on käyty taidekäsityön kentän ja sitä ympäröivien kenttien välillä. Tässä määrittelyn osuudessa taidekäsityön käytäntö yhdistyy sen ideoihin.

Muodostuva ammatillinen määritelmä hyväksyttävästä taidekäsityöstä on jo osa tutkimuksen tulosta. Se kertoo siitä, millaisen työn katsottiin ammatillisessa julkisuuskuvassa ansaitsevan taidekäsityön arvonimen. Koska II jakson yhteenvedossa on jo siis kyseessä tutkimuksen tulkinnallinen tulos, ei tätä tulosta esitetä II jakson sisällä vaan vasta analyysin kokonaisuutta esittelevässä IV jaksossa.

2 AMMATILLINEN TAIDEKÄSITYÖ KÄYTÄNNÖSSÄ

2.1 TAIDEKÄSITYÖLÄISET JA TAIDEKÄSITYÖTUOTTEET

Tämä luku pyrkii vastaamaan erilaisten taidekäsityötä käytännössä esiteltävien kirjoitusten ja jäsenmatrikkeliin avulla kysymykseen, millaiseen käytännön toimintaan 1980-luvun Suomessa liitettiin ammattimainen taidekäsityöläinen- tai taidekäsityö-nimike. Kuvan luominen siitä, keitä taidekäsityöläiset olivat, miten he olivat ammatillisesti järjestäytyneet ja millaisia tuotteita he tekivät, on hankalaa, koska käsityöammatit ovat olleet vähäisen tutkimuksen kohteena ja jääneet usein tilastojen ulkopuolelle.²⁰

Teollisuustaitteen Liitto Ornamo on tuottanut 1970-luvulla tietoa siitä, mitä sen jäsenjärjestöjen alaisuudessa käytännössä tapahtui. Niiden mukaan tekstiilikäsityöläiset ja keraamikot muodostivat tuol-

lolin suurimman osan ornamolaisista taidekäsityöläisistä. 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 pelättiinkin taidekäsityön harjoittajien lukumäärän olevan monilla aloilla pahasti harvenemassa.²¹

1970-1980 lukujen vaihdetta on jo kuitenkin hyvin useassa lähteessä kuvattu taidekäsityön voimakkaaksi nousukaudeksi; on puhuttu elpymisestä, määrän ja merkityksen kasvusta.²² Läpimurrosta huolimatta kirjoituksissa todettiin taidekäsityön parissa olevan vielä paljon tehtävää, jotta arvostus takaisi kelvollisen toimeentulon.²³ 70-luvun puolivälin lama pakotti monet valmistuvat suunnittelijat omien pajojen perustamiseen.²⁴ Sen lisäksi taloudelliset ongelmat johtivat 1970-luvulla kollektiivisten työpajojen perustamiseen sekä esimerkiksi markkinointi- ja näyttelytoiminnan yhteistyöhön.²⁵ Esimerkkinä voi mainita, että vuonna 1981 näissä työpajoissa työskenteli noin 20 tekstiilitaiteilijaa TEXO ry:stä.²⁶

Tätä edellä esiteltyä uutta studiokäsityötä luonnehdittiin siten, että siinä korostui elämäntapa. Sitä tekevät eivät edes halunneet työskennellä tehtaassa, koska tuotteissa haluttiin olevan “käden kosketus”.²⁷ Tämä pääasiassa Taideteollisesta korkeakoulusta valmistuneiden tekijöiden studiokäsityö muodosti 1980-luvun alussa taideteollisuuden piiristä nousseen ammattimaisen taidekäsityön ytimen. Sen lisäksi, että ammatilliset lehdet liittivät tämän taidekäsityön taideteollisuuteen, myös ammatillisen järjestäytymisen näkökulmasta se liittyi 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 ry:tä luonnehdittiin 1980-luvun alussa laaja-alaiseksi taidekäsityöläisten ja teollisten muotoilijoiden ammatilliseksi yhdistykseksi. Sen 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 oli käsityöläisiä. TEXO:ssa oli 1980-luvun alussa jäsenenä 250 tekstiilitaiteilijaa. Jäsenistö työskenteli suunnittelijoina tai itsenäisinä tekstiilitaiteilijoina. Lisäksi todettiin, että 1980-luvun alussa suomalaisen tekstiilitaiteilijan ammattikuvaan kuului yhä vahvasti taidekäsityö, joko ainoana työtapana tai vastapainona työskentelylle teollisuudessa.²⁸

Käytännössä taidekäsityön nousukausi johti vuonna 1983 alan uudelleenjärjestäytymiseen. Ornamon uudeksi jäsenjärjestöksi perustettiin vuonna 1983 Taidekäsityöläiset TAIKO ry. Sitä ennen Ornamossa oli jo toiminut eri jäsenjärjestöjen taidekäsityöläisistä muodostunut käsityöintressiryhmä ja TEXO ry:ssä taidetekstiiliryhmä.²⁹ TAIKO ry:ssä oli alkuaikoina hyvin paljon toissijaisia jäseniä, taikolaiset nimittäin siirtyivät muista jäsenjärjestöistä yhteisen yhdistyksen piiriin.³⁰

TAIKO ry:n perustaminen johtui siitä, että itsenäisten taidekäsityöläisten tarpeet tuntuivat unohtuvan teollisuuteen suunnittelevien jäsenten ja jäsenjärjestöjen tavoitteiden rinnalla. Yhdistyksen syntyyn vaikutti myös yleinen käsityönä valmistettujen esineiden arvostuksen nousu, pehmeän elämäntavan lisääntyminen, tarve yksilöllisyyteen ja yleensäkin “small is beautiful” filosofia. Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n järjestäytymisen nähtiin selkeyttävän koko taideteollisuuden kenttää.³¹ Sen alle kokoon-tui ‘uudeksi taidekäsityöksi’ nimettyjen tuotteiden tekijöiden joukko, jonka yhteisiä nimittäjiä olivat

teolliselle suunnittelulle vastainen elämäntapa ja taidekäsityön kuvataiteeseen rinnastuvan luonteen korostaminen. Yhteistyötä muiden kuvataidejärjestöjen kanssa haluttiin kehittää. Ammattijärjestönä roimimisen lisäksi tarkoituksena oli kehittää taidekäsityöläisten yhteistoimintaa koti- ja ulkomailla. Taide-sana oli yhdistyksen nimessä sen perustamisvaiheessa painotetusti alleviivattuna.³²

TAIKO ry oli valtakunnallisena ammattijärjestönä tai yhdistyksenä ainoa, jonka nimessä esiintyi sana taidekäsityö. Järjestöt, joiden piirissä toimi taidekäsityön kaltaista tuotantoa tekeviä henkilöitä, kuuluivat taidekäsityön lisäksi teollisen suunnittelun, käsi- ja taideteollisuuden tai käsityön yhteyteen (liite 2). TAIKO ry:ssä oli vuoden 1983 lopussa 79 jäsentä. Toissijaisia jäseniä oli 32.³³ Vuonna 1990 vastaa- luvut olivat 172 ja 31.³⁴ Siis 1980-luku merkitsi jäsenmäärän melkein kolminkertaistumista.

Vuonna 1986 TAIKO ry:ssä oli jäsenien oman ilmoituksen mukaisesti 75 jäsentä, jotka tekivät kera- miikkaa tai olivat keraamikkoja. Keraamikkataiteeseen yhdisti työnsä viisi jäsentä ja kaksi keraamikkaan sekä kuvanveistoon. Yhdeksän keraamikan tekijää ilmoitti lisäksi tekevänsä myös opetustyötä. Yksi toimi pelkästään opettajana keraamikka- ja posliinimaalauslaskoulussa. Yksi keraamikko ilmoitti teke- väänsä myös koristelutehtäviä sekä sisä- ja ulkotilamaalauksia ja yksi lasimalauksia, yksi lasia ja yksi olevansa myös teollinen muotoilija.³⁵

Taikolaisista teki vuonna 1986 tekstiilituotteita 29. Näistä painokankaiden tekijöitä oli 6 ja neuleiden valmistajia 4. Tekstiilitaiteilija -nimitystä käytti 7. Lisäksi muista tekijöistä vielä 7 mainitsi taidetekstiilit tuotteina. Muita tekstiilin yhteydessä mainittuja tekemisen muotoja olivat vaatetus, kuvakudokset, kirkkotekstiilit, nuket, sisustustekstiilit, silkkiporutaide ja taidekäsityö. Lisäksi vielä muutama yksittäinen tekstiilien tekijä ilmoitti tekevänsä sisustus suunnittelua, kuvitustyötä tai taideterapiaa sekä maalaavansa tauluja. Opetustyötä tekstiilien tekijöistä ilmoitti tekevänsä viisi.³⁶

Metallialalle katsoi kuuluvansa 12 tekijää. Näistä kultaseppiä oli viisi ja hopeaseppiä yksi. Metallitai- detta edusti kolme tekijää. Koruja ilmoitti tekevänsä lisäksi neljä jäsentä. Puuhun liittyvä toimenkuvaus oli kahdella tekijällä, joista toinen oli puuseppä. Tekemistään kuvaamassa kaksi jäsentä käytti pelkästään taidekäsityöläinen-nimikettä, samoin taiteilija-nimikettä. Opettaja-nimike oli kahdella ja kuvaa- mataidon opettaja -nimike yhdellä jäsenellä. Yksittäisinä nimikkeinä olivat esillä koristetaiteilija, sisus- tusarkkitehti ja kuvanveistäjä. Yksittäisenä toiminnan alueena nimettiin myös taidelasi, muotoilu, teol- linen muotoilu, tutkimus, kuvataide ja tuotesuunnittelu.³⁷

1990-luvun alussa tilanne oli muuttunut jonkin verran jäsenmäärän kasvun myötä. Keraamikkojen lukumäärä oli 111; he olivat edelleen suurin ryhmä taikolaisia. Tekstiilintekijöiden lukumäärä, 31, oli toiseksi suurin. Käsi- ja taideteollisuusalan nuorisosaasteen koulutuksen saaneiden tekijöiden osuus oli kasvussa; koulutusnimikkeitä olivat vaatetus suunnittelija, esinesuunnittelija, hopeaseppä sekä artemi. Koska 1990-luvun alussa jäsenluettelo oli koottu niin, että siinä näkyi myös henkilön toimi- paikka, siitä voi koota seuraavan yhteenvedon: 62 jäsenen kohdalla työpaikaksi oli mainittu paja, vers- tas, studio, työhuone, ateljee tai oma muotoilutoimisto ja 26 jäsenen kohdalla oppilaitos. Oppilaitok- sista taidekäsityöläiset työskentelivät ensisijaisesti käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksissa, mutta myös kansalais- ja vapaaopistoissa, kuvataideoppilaitoksissa tai yleissivistävissä kouluissa.³⁸

TAIKO ry:n jäseniä tarkasteltaessa on todettava, että taidekäsityöläinen-nimikettä käytettiin hyvin vähän. Tekijät nimesivät itsensä usein siihen materiaaliin liittyvien ammattinimikkeiden mukaan, jota he työstivät.

Nämä nimeämiset perustuivat usein ammatillisen koulutuksen antamaan nimikkeeseen, jota saatettiin käyttää silloinkin, kun tekijän toimenkuva ei enää vastannut hänen saamaansa koulutusta.

TAIKO ry:n taidekäsityöläisten suurimmat ryhmät olivat keramiikantekijät ja tekstiilintekijät. Näissä ryhmissä suurin osa tekijöistä oli naisia. Vuonna 1992 julkaistu Suomalainen design, kuka kukin on teos antaa TAIKO ry:n jäsenluetteloihin verrattuna hyvin samanlaisen kuvan Suomessa taidekäsityön luonteisen toiminnan kanssa tekemisissä olleista henkilöistä. Jos siinä näkyvät TEXO ry:hyn kuuluvat taidetekstiilien tekijät luetaan taidekäsityön piiriin, tasapainottuvat keramiikan ja tekstiilin osuudet samansuuruisiksi.³⁹

Ammattilehtien kirjoituksista voi tarkastella, mitä ja millaisia tuotteita käytännössä nimitettiin taidekäsityöksi. 1980-luvun alussa korostuu, että studiokäsityön tuotteet olivat usein käyttötuotteita. Niitä kuvattiin erottuviksi ja yksilöllisiksi, vaikka niiden juurien todettiin olevan tiukasti maalaisissa käsityön traditioissa.⁴⁰

Ornamon taidekäsityötapahumassa vuonna 1980 oli mukana painokankaita, kudottuja tekstiilejä, keramiikkaa, emali-, metalli- ja nahkatöitä.⁴¹ Metallielä -näyttelyssä vuonna 1981 uutta taidekäsityötä edustivat korut, veistokselliset esineet, käyttöesineet ja puukot.⁴² Artisaanin näyttely Oslossa vuonna 1982 sisälsi tekstiilejä, keramiikkaa, neuleita, puutuotteita, lasia ja metallia. Tekijät tuottivat sekä yksittäiskappaleita että sarjoja, mutta eivät massatuotantoa.⁴³ TAIKO ry:n 1-vuotisjuhlanäyttelyssä vuonna 1984 esineistö oli keramiikkaa, koruja, tekstiilejä ja neuleita. Kirjoittaja piti kuvataiteiden vaikutusta tuotteisiin selvänä tietystä varovaisuudesta ja perinteiden kunnioituksesta huolimatta.⁴⁴

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.⁴⁵

Suomi muotoilee -näyttelyiden 1980-luvun alkupuolen ilmoittautumislomakkeissa oli tuotteen tekijällä itsellään mahdollisuus luokitella tekemänsä tuote taidekäsityöksi. Tekijät luokittelivat taidekäsityöksi seuraavat esineet: vati, lintu, ruukku, malja, neulevillajakku, keramiikkahelminauha, punasaviesineet, hopeakorut, kultokudonnainen, kaulakoru, puukulho ja koruesineet. Luetelluissa esineissä tulee monesti esiin taidekäsityölle käytännössä merkittävä esineen materiaali; sama on havaittavissa myös monista muista taidekäsityötuotteen kuvauksista.⁴⁶

Toisaalta taidekäsityöksi luokiteltiin lasiveistos, keramiikkareliefi, taidekeramiikka, taidetekstiili, metallitaide ja taidelasi, joissa kaikissa korostuu työn taiteellinen painotus. Kolmanneksi taidekäsityöksi luokiteltiin käsin painettu tekstiili, metallikäsityö, käsintehdyt nahkalaukut ja pienverstastuotanto, jolloin työn käsityömäinen valmistus korostui. Taidekäsityöksi määriteltiin myös keraaminen uniikki esine, vapaamuotoinen keramiikkamaljakko, koristetekstiili, tilatekstiili ja muistoesine.⁴⁷ Näissä määrittelyissä tuotteen kuvaus on tarkentunut taidekäsityölle ominaisiin piirteisiin.

Suomi muotoilee -näyttelyihin sai lähettää jrytettäväksi töitään kuka tahansa. Siitä syystä edellä luetellut tuotteet eivät välttämättä kuvaa pelkästään ammattimaisten taidekäsityöläisten tuotantoa. Sen sijaan siitä, mitä jyrityksen jälkeen oli valittu näyttelyihin, voi muodostaa kuvaa sellaisista taidekäsityötuotteista, joiden tasoa pidettiin korkeana.

Suomi muotoilee -näyttelyissä käytettiin 1980-luvulla taidekäsityöstä ja siihen liitettävissä olevasta tuotannosta hyvin vaihtelevia nimityksiä jopa samassa näyttelyssä. Taideteollisuuden käsityömäisen tuotannon ryhmittely vaikutti käytännössäkin hankalalta. Siitä vastasivat näyttelysuunnittelijat, usein sisustusarkkitehdit. Ryhmitykset vaihtelivat niin, että tuotteita ryhmitettiin sekä esinetyyppien että materiaalien mukaan. Metallitaidekäsityönä esiteltiin tietenkin vain metallista valmistettuja koruja. Esinetyypin mukaan ryhmiteltäessä koruihin kuului myös puu-, silkki- ja paperikoruja.⁴⁸

Välillä Suomi muotoilee -näyttelyissä samantyyppistä tuotantoa nimitettiin taidekäsityöksi tai taiteeksi, välillä ei. Kuitenkin usein myös jaettiin teollisesti ja käsityömäisesti valmistetut tuotteet toisistaan. Selvästi useimmin nimitettiin koruja taidekäsityöksi. Erikseen oli muodostettu ryhmä ”metallitaidekäsityö”, johon kuului esimerkiksi koruja, seinäreliefi ja hopeatarjotin. Ryhmään ”puisia taidekäsítőitä” kuului vati, puukkoja ja rasioita.⁴⁹

Kun samantapaisia tuotteita ei luokiteltu taidekäsityöksi, niin niiden yhteydessä käytettiin erilaisia määritteitä erottamaan käsityömäinen valmistus teollisesta tuotesuunnittelusta. Tällöin käytettiin sellaisia sanoja kuin taidetekstiili; keramiikan, lasin, korujen, metallin, vaatetuksen ja tekstiilien määrittelyä tarkennettiin sanoilla käsityö ja uniikki. Näiden nimikkeiden alla oli tuotteita sitten esimerkiksi niin, että ”tekstiili/käsityö” saattoi sisältää taidetekstiilin tai konkreettisen käyttöesineen kuten päiväpeitteen. Kaiken kaikkiaan tarkentavat määritteet olivat hyvin moninaisia ja esillä oli runsaasti esineitä, joilla oli selvästi jokin konkreettinen käyttötarkoitus.⁵⁰

Lisäksi oli esillä jonkin verran esineitä, joiden käyttötarkoitus saattoi olla luonteeltaan puhtaasti visuaalinen tai henkinen. Tällaisia olivat esimerkiksi unikoru, taiteilijankannu, keramiikkakana, tilareliefi sekä kaikki tavalla tai toisella taiteeksi nimitetyt teokset. Mitä pitemmälle 1980-lukua tultiin, sitä enemmän tuotantoa esiteltiin kuvataiteen teoksille ominaisten nimien avulla eikä enää esineinä tai käsityötekniikan mukaisesti. Tämä oli tyypillistä tekstiilitaiteen teoksille jo 1980-luvun alussa. Joka tapauksessa myös käsityömäisen valmistuksen tradition merkitys nousi näyttelyiden esittelyssä selkeästi esiin, koska yleensä tuotteen yhteydessä mainittiin myös tuotteessa käytetyt materiaalit tai tuotteen valmistustekniikka.⁵¹

Taideteollisuusmuseo oli mukana tekemässä Zeitgenössisches deutsches und finnisches Kunsthandwerk 4. Triennale -näyttelyä ja julkaisua. Saksan kielen ‘Kunsthandwerk’ ei ole suoraan suomennettavissa ‘taidekäsityöksi’. Julkaisussa esitelty saksalainen ja suomalainen ‘Kunsthandwerk’ olivat kuitenkin hyvin samantyyppisiä.⁵²

Suomalaisessa esineistössä taidekäsityötä edusti keramiikkatuotanto. Se sisälsi joitain käyttöastioita mutta enimmäkseen pienikokoisia keramiikkateoksia. Tekijät toimivat joko omissa työpajoissa tai Arabian tehtaalla. Tekstiilituotteisiin kuului villapaitoja, ryijyteknikaalla, kutomalla ja huovuttamalla tehtyjä teoksia sekä monista erilaisista materiaaleista tehtyjä teoksia, kuten metallista, akryylistä, muovista tai paperinarusta. Esitellyt tekstiilitaiteilijat työskentelivät omissa työpajoissaan. Lasituotannosta osalta oli esillä pienimuotoisia teoksia, vateja, kulhoja, maljakoita ja pulloja. Parilla lasintekijällä oli oma työpaja, muuten tekijät toimivat esimerkiksi Nuutajärven tai Iittalan palveluksessa. Puusta oli valmistettu huonekaluja ja vateja. Puutyöntekijät toimivat omissa työpajoissa. Metallista ja koruista oli esillä käyttötuotteita, kuten astioita, ottimia, puukkoja, sekä koruja ja pienimuotoisia teoksia. Tekijät käyttivät monenlaisia materiaaleja: puuta, kiveä, nahkaa ja paperia. He työskentelivät omissa työpajoissa.

joissaan. Lisäksi julkaisuun oli erillisenä alueena otettu paperi. Sen yhteydessä esiteltiin kirjansidontatyytä.⁵³

Vuonna 1993 pidetyn Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n 10-vuotisjuhlanäyttelyn otsikko oli Materia. Siinä taidekäsityötä esiteltiin joko esineiden nimillä tai tyypillisimmin kuvataiteen tapaan nimettynä. Joukossa oli myös teos ”Nimetön”. Kunkin teoksen kohdalla oli kuitenkin esitelty myös työssä käytetyt materiaalit ja töiden valmistustekniikka.⁵⁴

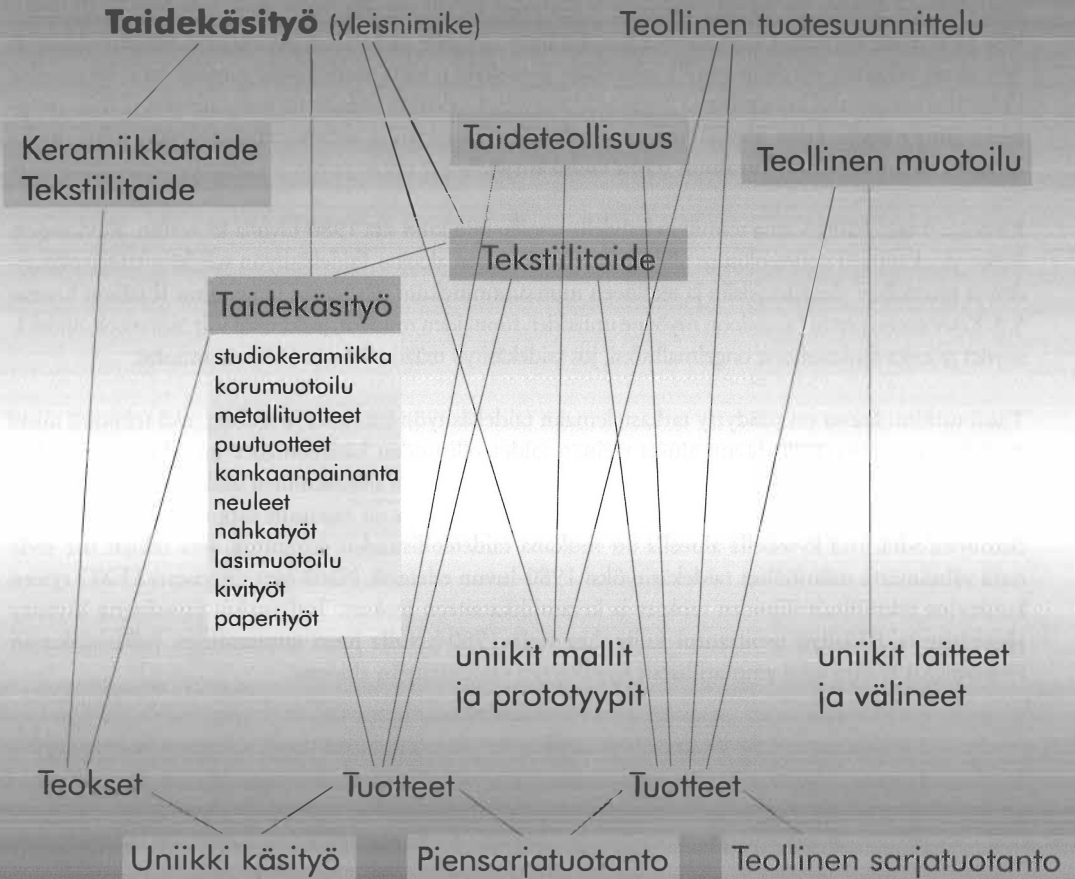
Käytännössä 1980-luvun edetessä näytti siltä, että ammatillinen taidekäsityö irtaantui käyttöesineen traditiosta ja siirtyi taide-esineille ominaiseen traditioon. Tällöin kuitenkin materiaaleihin ja valmistustekniikkaan liittyvät piirteet haluttiin pitää mukana. Siirtymään liittyi myös se, että käytännössä taidekäsityö-sanaa käytettiin vuosikymmenen loppupuolella vähemmän kuin vuosikymmenen alkupuolella ja se alkoi menettää asemaansa käsityömäisen uniikki- ja piensarjatuotannon yleisnimikkeenä. Sen sijaan tekijöitä esiteltiin omilla nimillään ja teoksia niiden yksilöllisillä nimillä tai esinenimillä. Puhuttiin esimerkiksi keramiikasta, keramiikkataiteesta, tekstiilitaiteesta tai korutaiteesta. Tähän siirtymään liittyy myös Tiina Veräjänkorvan modernia taidetekstiiliä käsittelevän analyysin tulos, jonka mukaan taidetekstiiliä ei kuvannut termi taidekäsityö.⁵⁵

Kuviossa 3 taidekäsityö-sana toimiikin kahdella tasolla, niin kuin sitä 1980-luvulla käytettiin. Kuviossa on lisäksi yleiskäsitteen taideteollisuus alle sijoittuvia tekemisen alueita. Taidekäsityön suhdetta taideteollisuuden ja muotoilun yleiskäsitteisiin ja teolliseen tuotesuunnitteluun selvitetään tarkemmin II jakson luvussa 5.2. Kuviossa on otettu huomioon myös ne uniikkien tuotteiden muodot, jotka eivät välttämättä ole taidekäsityötä ja jotka osoittautuvat ongelmallisiksi, jos taidekäsityö määritellään uniikkituotannoksi.

Tässä tutkimuksessa on päädytty tarkastelemaan taidekäsityön tuotteita ja teoksia sekä tekijöitä niissä muodoissaan, joita 1980-luvun alussa yleinen taideteollisuuden käsityömäistä uniikkituotantoa kuvaava yleiskäsite taidekäsityö ehdottaa. Tällaista rajausta tukee se ammatillinen taidekäsityön käsitteenmäärittely, jota on tarkasteltu tämän jakson luvussa 3. Tutkija on rajannut tutkimuksen tällä tavoin tietoisena siitä, että kyseisellä alueella on mukana taideteollisuuden tuotantoa, jota tekijät itse eivät enää välttämättä määritelleet taidekäsityöksi 1980-luvun edetessä. Näitä ovat erityisesti TEXO ry:een kuuluvien tekstiilitaiteilijoiden teokset ja keramiikkataiteen teokset. Tarkastelun rajauksena käytetty yleiskäsite taidekäsityö osoittautui kuitenkin vielä 1980-luvulla juuri ammatillisen julkisuuskuvan levittämäksi käsityökseksi ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsityön alueesta.

Taidekäsityön tekijänimikkeitä: Keraamikko, keramiikkataiteilija, tekstiilitaiteilija, kultaseppä, hopeaseppä, puuseppä, taidekäsityöläinen, taiteilija, opettaja, sisustussuunnittelija, teollinen muotoilija, kuvanveistäjä, koristetaiteilija, artonomi, vaatetussuunnittelija

TAIDETEOLLISUUS, (MUOTOILU)



Kuvio 3. Taidekäsityökäsitteen julkisammattillinen käyttö.

2.2 TAIDEKÄSITYÖTÄ KOSKEVAT SELVITYKSET

1980-luvun lopulta on olemassa kaksi selvitystä, jotka pyrkivät antamaan kuvaa ammatillaisuudesta taidekäsityön alalla. Ensimmäinen niistä on kauppa- ja teollisuusministeriön asettaman koti-, käsi- ja taideteollisuustoimintaa selvittävän toimikunnan aloitteesta Keski-Suomen taloudelliselta tutkimuskeskukselta tilattu koti- ja käsiteollisuus- sekä taidekäsityöalan yritystoiminnan laajuutta, merkitystä ja ongelmia koskeva selvitys.

Tässä selvityksessä suoritettussa 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 tuotannon alat jaettiin materiaalien mukaan, mutta taiteellispainotteista tekemistä ei eroteltu perinteisestä käsityöstä tai kotiteollisuudesta.⁵⁶

Kohdeyrityksinä pidettiin sellaisia yrityksiä, joissa toimintaa harjoitettiin ansiotarkoituksessa, toteuttamiselta vaadittiin korkeaa käsityöalan ammattitaitoa, tuotteet valmistettiin pieninä sarjoina tai olivat uniikkikappaleita ja tuotanto oli työvaltaista. Yrityksen koko ei ollut kriteerinä. Käsityöammateiksi luokiteltiin alan perusammattit, jotka oli määritelty osaksi perinteeseen ja osaksi selvityksen edellä esitettyyn rajaukseen nojautuen. Tutkimukseen otettiin mukaan tekijät, jotka valmistivat tekstiilejä, neuleita, ompelutöitä, nahka- ja turkistöitä, keramiikkaa ja lasia, puutöitä, veneitä, metallitöitä, jalometallitöitä, entisöintitöitä, verhoilutöitä, soittimia, kivitöitä, sekä luu- ja sarvitöitä. Lisäksi mukaan otettiin muotoilijan ammatti, koska muotoilijan työ koettiin tärkeäksi osaksi nykyaikaista koti- ja käsiteollisuutta sekä taidekäsityötä.⁵⁷

Tutkituista 25%, enimmäkseen yli 40-vuotiaita, oli sellaisia, joilla ei ollut muodollista ammattikoulutusta. Kotiteollisuuskouluissa ja -opistoissa sekä Taideteollisessa korkeakoulussa oli suoritetuista tutkinnoista suoritettu 42%, yhtä paljon molemmissa. Ammatillinen koulutustausta painottui teknisen ja esteettisen taidon hallintaan.⁵⁸

Tuotannolle olivat tyypillisiä itse suunnitellut mallit. Tuotekehityksen osalta tekijät valittivat, että sille ei tahtonut jäädä riittävästi aikaa. Alan perinnesidonnaisuuden, esimerkiksi perinteisistä työtavoista kiinni pitämisen, tekijät katsoivat jonkin verran jarruttavan tuotekehitystyötä.⁵⁹

Markkinointikanavana toimivat suoramyynti omasta työpajasta tai liikkeestä, matkailualan yritykset, torimyynti, messut, näyttelyt ja taidegalleriat. Yksinäisyrittäjiä oli tutkittavista 60%. Keskeiseksi ongelmaksi mainittiin kova kilpailu. Ammattia sivutoimisesti harjoittavilla yleisin muu ammatti oli opettajan ammatti.⁶⁰

Selvityksessä korostuivat käsityöläisyrittäjän toiminnan pienimuotoisuus ja työstä saatava tyydytys. Yrittäjät eivät yleensä halunneet ottaa taloudellisia riskejä, ja yrityksen johtamiseen liittyvät asiat tuntuvat heistä hankalilta.⁶¹

Antti Ainamon Helsingin kauppakorkeakoulussa vuonna 1990 julkaistu selvitys taidekäsityön tekijöistä ja heidän koulutustarpeestaan oli Design Management -hankkeeseen liittyvä pilottitutkimus. Tässä selvityksessä nimettiin "koti-, käsi- ja taideteollisuusala" taidekäsityöksi kauppa- ja teollisuusministeriön toimikunnan mietintöön vedoten. Taidekäsityön määrittelyongelmaan ei siis tutki-

muksen alkuasetelmassa otettu kantaa. Tutkimusjoukon avulla oli Ainamon mielestä mahdollista läh-
teä etsimään ryhmiä, joihin taidekäsityön tekijät jakaantuivat, ei kuitenkaan selvittää ryhmiin kuuluvi-
en täsmällisiä määriä ja osuuksia taidekäsityön tekijöistä.⁶² Loppuyhteenvedossa hän joutui kuitenkin
toteamaan, että taidekäsityön tekijät muodostivat hajanaisen ryhmän, jossa taiteilijat ja käsityöläiset
erosivat toisistaan periaatteellisella tasolla. Taiteilijoille kaikki liiketoiminta oli ainakin periaatteessa
jopa työtä haittaava rajoitus; käsityöläiselle se voi olla toiminnan osittainen päämääräkin.⁶³

Ainamon selvityksen kohdejoukoksi valittiin KTM:lle tehdyn selvityksen tapaan alan järjestöjen jä-
senet. Kohteena olivat Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja käsi- ja taideteollisuusalan yrittäjät, Kätsä
ry:n jäseninä olevat taiteilijat ja yrittäjät sekä Kotiteollisuuden Keskusliittoon kuuluvat kotiteolli-
suusyhdistykset. Haastatelluista suurin osa oli naisia. Puolella oli ylioppilastutkinto, 3/4 oli joko opisto
tai korkeakoulutasoisen tutkinnon suorittaneita ja 1/4:lla oli korkeakoulututkinto. Ainamon näke-
myksen mukaan taidekasityoalan koulutuksessa painotettiin sitä enemmän taiteellisuutta, mitä kor-
keammalla koulutustasolla oltiin.⁶⁴

Yli 4/5 Ainamon 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 aarteelliset kuin liiketoiminnalliset. Työhön ohjautui Ainamon selvi-
tyksen mukaan ihmisiä, jotka pyrkivät markkinamekanismiin perustuvan valtajärjestelmän ulkopuo-
lelle. Ajattelutapa sisälsi vastakkainasettelun taiteen ja liiketoiminnan välillä.⁶⁵

Puolet haastatelluista sai pääasiallisen toimeentulonsa taidekäsityön tekemisestä. Kolmasosa ei esittänyt
kiinnostustakaan tähän, koska kiinnostuksen pääasiallinen kohde oli muualla kuin liiketoiminnassa. Ko-
lmasosa olisi halunnut elättää itsensä taidekäsityötä tekemällä, mutta se ei käytännössä onnistunut siinä. Osa
katsoi olevansa harrastajia ja opetti mielellään sivutoimisesti. Niistä, jotka olisivat halunneet elättää itseään
tekemisellä, moni piti opettamista ikävänä. He katsoivat olevansa ”ammattilaisia”.⁶⁶ Tällainen
ammattilaisuuden määritelmä sisältää toivomuksen saada tehdä vain taidekäsityötä ilman muita velvoitteita.

Haastateltavista 93% käytti materiaalinaan pääasiallisesti tekstiilejä, savea tai metallia, tässä
suosituimmuusjärjestyksessä. Loput käyttivät puuta, lasia, kiveä tai kynttilävahaa. Tuotantomuotona olivat
uniikkituotteet tai piensarjat. Kolmasosa teki ainoastaan yksittäistuotantoa. Lähes puolet teki sekä uniikki-
tuotteita että lyhyitä sarjoja. Ainoastaan lyhyttä sarjaa valmisti vain pieni osa haastatelluista.⁶⁷

Käyttöalueeltaan tuotteet liitettiin sisustukseen, käyttöesineisiin, taiteeseen tai asusteisiin. Tasan puo-
let vasraajista suunnasi tuotantonsa sekä koteihin että julkisiin tiloihin, neljännes vain koteihin ja
neljännes vain julkisiin tiloihin. Puolella tekijöistä tuotteet oli tarkoitettu käyttöesineeksi. Taidetta
ilmotti tekevänsä yli kolmannes. Taide määriteltiin itsenäisen arvon omaaviksi töiksi erotuksena
esimerkiksi sisustusarkkitehtuurista, jossa arvot sitoutuivat muuhun sisustukseen. Neljäntenä käyttö-
alueena, vajaalla kolmanneksella, olivat vaatteet ja asusteet. Uusia tuoteluokkia tavoitteli kuudesosa.
Näistä puolet pyrki siirtymään taiteen piiriin.⁶⁸

Taidekäsityön tekijöistä lähes kaikki saivat tuoteideansa taiteilijamaisen, sisältä kumpuavan
luomisvoiman ja kokonaisvaltaisen etsinnän tuloksena, yhdistelemällä ympäristön ärsykeitä uudella
tavalla. Itsenäiset taidekäsityön tekijät kertoivat lähes kaikki suuntautuvansa ”korkeatasoiseen” ja ”mo-

derniin” muotoiluun. Heistä ei kukaan kokenut tekevänsä perinteistä käsityötä.⁶⁹

Ainamon haastatelluista 3/4 piti tärkeimpänä työn yksilöllisyyttä. Noin puolet näistä tekijöistä korosti työn laatua. Taiteelliset arvot nousivat lähes yhtä tärkeiksi kuin työn laatu. Lisäksi yli neljäsosa mainitsi tuotteen käyttökelpoisuuden, jota ilmensivät tuotteen räätälöinti asiakkaalle, tilaustyöt, tuotteen pehmeys, pestävyys, turvallisuus ja muunneltavuus. Tekijöistä noin puolet koki kuitenkin ristiriitoja omien arvojensa ja asiakkaan arvojen välillä. Ne, jotka näitä eivät kokeneet, olivat joko löytäneet heitä arvostavat asiakkaat tai olivat jättäneet kaupanteon ristiriitatilanteessa.⁷⁰

Haastateltujen tekijöiden jakelureittejä, suosituimmuusjärjestyksessä, olivat oma studio, galleria, tehtaamymmä ja vähittäismyynnikanavat kuten kotiteollisuusyhdistykset ja vähittäiskaupat sekä näyttelyt. Myynnin ja markkinoimisen toteuttamisen lisäksi pidettiin vaikeana tuotteisiin sisältyvän taiteellisen lisäarvon viestittämistä asiakkaille. Sitä pidettiin tärkeänä, koska se mahdollisti myynnin korkeammallakin hinnalla.⁷¹

Taidekäsityöhön liitetty lisäarvo ja liikevaihtoverotuksen jääminen pois osasta tuotteita olivat kannattavia asioita. Esimerkiksi Ainamon selvityksen mukaan tekijät myivät tuotteensa lähinnä yksilöllisyyden suoma lisäarvoa hyödyntäen.⁷² Lääperin mukaan koti- ja käsiteollisuus sekä taidekäsityöyrittäjistä tuotesuunnittelijat sekä taiteilijat ansaitsivat eniten. Suurimmat keskitulot oli kulta- ja hopeasepillä, puusepillä, kivityöntekijöillä, koristelijoilla sekä taiteellista työtä tekevillä tuotesuunnittelijoilla ja taiteilijoilla.⁷³ Ainamo vetikin taidekäsityöläisten tilanteesta sellaisen johtopäätöksen, että jos taloudellisilla seikoilla ei olisi mitään merkitystä, eivät tekijät toisi niin voimakkaasti esiin huonoa elintasoaan. Hän tulkitisi itsensä elättämisen pyrkimyksen keinoksi saavuttaa toivottu itsenäisyys.⁷⁴

Taidekäsityöläiset toivat esiin käytännön ammatinharjoittamisen ja itsensä elättämisen ongelmia.⁷⁵ Vuoden 1977 Ornamon taidekäsityöjulkaisussa todettiin, että taiteellista arvoa sisältävien tuotteiden markkinointiongelmat olivat keskeisiä, koska ostajat eivät osanneet verrata niitä taideteoksiin eivätkä olleet valmiita maksamaan niistä vastaavaa, yksilöllisessä suunnittelu- ja valmistusprosessissa muodostuvaa hintaa. Kuluttaja ei tekijöiden näkemyksen mukaan myöskään erottanut käsityötä ja teollisuustuotantoa toisistaan.⁷⁶ Keraamikko Heikki Rahikainen totesi vuonna 1984, että kuluttaja ei osannut erottaa “käsityön todellista laatua tuottavaa hallintaa kenen tahansa tekemästä rihkamasta”.⁷⁷ Taidekäsityön harjoittamisen esteinä pidettiin myös voimavarojen vähäisyyttä, voimakasta verotusta, yritysbyrokratiaa ja yhteiskunnan tuen puutetta.⁷⁸ Lisäksi ongelmiksi koettiin työtilat, hinnoittelu, markkinointi ja yhteistyön puute.⁷⁹ Näitä ongelmia ei siis kuitenkaan esitetty ammatinharjoittamisen ja liiketoiminnan esteinä, vaan itsenäistä, taiteellista työskentelyä haittaavina tekijöinä.

3 TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLINEN MÄÄRITTELY

Taidekäsityön julkisuuteen saatetusta ammatillisesta arvottamisesta kertoo paljon se määrittely, jota siitä ammatillisilla foorumeilla esitettiin. Ammatillisella tarkoitetaan tässä taideteollisuuden instituutioiden julkaisuja tai niiden tarpeiden pohjalta syntyneitä julkaisuja ja kentän edustajien niissä kirjoittamista artikkeleista löydettäviä määritelmiä taidekäsityölle, kuvauksia siitä mitä taidekäsityö on. Näistä on koottu seuraavat, analyysiaineistossa esiintyvät ammatillisen taidekäsityön piirteet 1980-luvun Suomessa. Ne määritelmät, jotka edustavat yksittäisten kirjoittajien näkemyksiä on kirjoitettu

kursivoidulla tekstillä. Jos kyseessä on suora lainaus, on siinä lisäksi lainausmerkit.

Taidekäsityön tuotteiksi mainitaan uniikit taideteokset, uniikit tuotteet ja yksilölliset tuotteet.⁸⁰ Osa määritelmistä otti taidekäsityön tuotteiden piiriin myös pienet sarjat tai kokeilusarjat.⁸¹ Taidekäsityölle tyypillistä pienimuotoista tuotantoa määrittävinä piirteinä voitiin nähdä myös *hyvä laatutaso ja yksilöllinen, inhimillinen ajattelutapa*.⁸² Toisaalta korostettiin sitä, että *taidekäsityö ei voinut kilpailla teollisuuden kanssa määrässä tai teknisessä laadussa*.⁸³

Taidekäsityön valmistuspaikoiksi mainittiin pienet työpajat, ateljeet tai verstaat.⁸⁴ Suunnittelu ja valmistus tapahtui yksin, muutaman apulaisen tai muutamien muiden taidekäsityöläisten kanssa.⁸⁵ Tavallisesti käsityöläinen myös suunnittelun lisäksi valmisti itse tuotteensa.⁸⁶ Tässä määrittelyn kohdassa kannattaa kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, että vaikka on kyse käsityöstä, niin itse valmistaminen ei ollut taidekäsityöläiselle välttämätöntä. Kytkenästä taideteollisuuteen seuraa, että *taidekäsityötä voi tuottaa suunnittelijan ja valmistajan työpäri*.⁸⁷ Taidekäsityö rajoitettiin käsin, vaikkakin käsityökalujen ja koneellisten työvälineiden avulla tehtyihin teoksiin.⁸⁸ Määrittely käsin tekemisestä on selvästi ongelmallinen, koska myös teollisuustyöläinen voi tehdä työtään käsityökalujen ja koneellisten työvälineiden avulla.

Valmistuksen yhteydessä puhuttiin myös *perinteisistä tekotavoista, joskin uusia koneellisia työvälineitä voitiin käyttää apuna*.⁸⁹ Taidekäsityön käsite voitiin liittää menneisyyteen. *Materiaalit ja menetelmät perustuivat traditioon, joka siirtyi mestarilta oppipojalle*.⁹⁰ *Perinteisiin käsityömateriaaleihin voitiin lukea esimerkiksi metalli, kuidut, savi ja lasi*.⁹¹ Materiaalivalikoimassa korostettiin luonnonmateriaaleja.⁹² Materiaaleista ja niistä valmistetuista tuotteista mainittiin erilaisin tekniikoin valmistetut tekstiilit, metallit, erityisesti korut, puutuotteet, nahka, lasi ja keramiikka.⁹³ Esineluettelosta löytyivät taide-tekstiilit, keramiikka, taidekeramiikka ja korut.⁹⁴

Taidekäsityön tekijää kutsuttiin taiteilijaksi.⁹⁵ Hänellä oli taiteellinen koulutus, mutta myös ammatillinen koulutus.⁹⁶ Ammatillisella koulutuksella todennäköisesti tarkoitettiin käsityön valmistusta koskevaa koulutusta, koska lisämääränä voitiin käyttää sitä, että *itsenäisen taidekäsityöläisen työssä yhdistyi suvereeni käsityötaito taiteelliseen luomistyöhön*.⁹⁷

Taidekäsityössä kuitenkin korostui suunnittelun osuus, joskus valmistukseen liittyvän ammattitaidon kustannuksellakin.⁹⁸ *Tuotteet eivät sisältäneet varsinaisesti suunnitteluideaa tuotannollisessa mielessä, vaan peruselementteinä olivat käsityö ja taide*.⁹⁹ Taideteollisuudelle tämä suuntaus voitiin nähdä luovana, innovoivana ja intressivapaana voimana.¹⁰⁰ Se voi toimia myös taideteollisuuden laborointivaiheena ja tuotteet voivat olla esimerkiksi teollisten tuotteiden prototyyppiä.¹⁰¹

Käsityötä kuvattiin *kokonaisvaltaiseksi työskentelyprosessiksi: käsien, valittujen materiaalien ja sovellettujen tekniikoiden tasapainoiseksi kohtaamiseksi*.¹⁰² Taidekäsityö oli lisäksi *kokeilevaa muotojen, värien ja materiaalien tutkimista*.¹⁰³ Työn kulkua voitiin muuttaa kesken valmistuksen.¹⁰⁴ *Taiteilijalla ei ennen työn alkua eikä vielä pitkään työprosessin kestäessäkään tarvinnut olla tarkkaa tietoa lopputuloksesta, ei aina tarkasta tavoitteestakaan*.¹⁰⁵ Tämä määrittelyn kohta vastaa Jorma Heikkilän käsityöanalyysissään esittämää taidekäsityöläisen tai kokeilevan käsityön tekijän epäintentionaalisen toiminnan mahdollisuutta erona esimerkiksi tavallisen käsityön tekijän intentionaalisuuteen.

Käsityötä pidettiin *huolenpitona perityistä taidoista ja eri materiaalien käsitteilyyn liittyvästä tiedosta*.¹⁰⁶

Taidekäsityön suhde tähän perinteeseen oli kuitenkin uudistava ei kahlitseva. Perinnettä voitiin muokata ja käyttää uuden luomiseen. Taidekäsityössä seurattiin uusia kehityssuuntia sekä ulkomaisia virtauksia ja vaikutteita, mutta vastapainoksi harjoitettiin vahvasti kansallisiakin suuntauksia.¹⁰⁷

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.¹⁰⁸ Käsitön palveleva funktio mainittiin vain harvoin siten, että *tilaajan toiveet voitiin taidekäsityössä ottaa huomioon*.¹⁰⁹

Taidekäsityötä kuvattiin esineiden valmistamiseksi esteettisten näkökohtien ollessa määräävinä.¹¹⁰ Taidekäsityöläinen 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*.¹¹¹

Taidekäsityössä nähtiin selvä kytkentä taiteeseen.¹¹² Todettiin myös, että ainutkertaisia taidekäsityötuotteita oli alettu rinnastaa kuvataiteilijoiden vastaaviin töihin.¹¹³ Pitkälle viedyn yksilöllisen taidekäsityön nähtiin vaativan sekä työmäärän että taidokkuuden ja taiteellisen panoksen osalta täysin vapaaseen taideteokseen verrattavaa panosta.¹¹⁴ Taidekäsityöteokset voitiin *sijoittaa vapaana taiteen piiriin ja ne saattoivat sisältää avantgardistista voimaa taiteen sisällä*.¹¹⁵ Muotoilija Kaj Franck on kuvannut tätä ilmiötä jo vuonna 1980 seuraavasti: *”Ryijy, raanu tai poppana vaihtuu taidekäsityöksi taiteilijan työstäessä sen. Se nousee eliittikulttuurin tasolle.”*¹¹⁶ Siis ‘taidekäsityö’ voitiin nähdä arvoniimenä, joka nosti tuotteen statusta.

Taidekäsityön noustessa kuvataiteen rinnalle näkyy vähitellen kehitys, joka myös erotti taidekäsityön kuvataiteellisesta toiminnasta. Muotoilija Seppo Väkevä määritteli vuonna 1993 taidekäsityöläisen roolia siten, että tämä *toimi kokonaan teollisen tuotantomekanismien ulkopuolella. Taidekäsityöläistä voimakkaammin kuvataiteeseen orientoituvat tekijät kuten tekstiilitaiteilijat, keraamikot ja lasिताiteilijat, metallitaiteilijat ja ainoastaan yksilöllisiä prototyyppejä tekevät huonekalusuunnittelijat* hän jo luki *siirtyneiksi pois taidekäsityön alueelta*.¹¹⁷ Väkevä käytti tässä määrittelyssä ‘taidekäsityötä’ (kuviossa 3 esitettyä alakäsitettä vastaten) kuvaamaan pienimuotoista studiokäsityötä. Voimakkaammin kuvataiteeseen suuntautuva toiminta määrittyi hänen mukaansa käytetyn materiaalin tai tuotettujen esineiden mukaan.

Tekstiilitaiteilija Kristiina Hänninen esitti Kosketus-näyttelyn yhteydessä kritiikkiä, joka kohdistui *taidekäsityötermin ontuvaan ja määrittelemättömään käyttöön. Hän näki taidekäsityön tulkinnan tämän näyttelyn yhteydessä vanhanaikaiseksi*.¹¹⁸ Hänen näkemystään vanhanaikaisesta tulkinnasta tukee ‘taidekäsityön’ käytön väheneminen yleiskäsitteenä taideteollisuuden julkaisuissa 1980-luvun edistyessä. Kosketus-näyttely esitteli juuri niitä taidekäsityö-käsitteen alla esiintyviä keramiikka- ja tekstiilitaiteen alueita, joita vuosikymmenen edetessä yhä vähemmän nimitettiin taidekäsityöksi.

Taideteollisuusmuseon museolehtori Kaj Kalin kuvasi kuitenkin taidekäsityötä sen kuvataiteenomaisuutta ja korkeakulttuurista ominaislaatua korostaen. *”Taideteollisuuden moniulotteisessa kentässä taidekäsityöläiset edustavat designin kuvataiteilijoita. Heitä voisi verrata taidemaalareihin, kuvanveistäjiin ja pienissä sarjoissa tuottaviin graafikoihin. Taidekäsityötä analysoitaessa näkee siihen usein yhdistettävän myös epämääräisen ’koriste-esineen’ käsitteen. Parhaimmillaan taidekäsityö on taidetta eikä taidetta voida latistaa koristeellisuuden kategoriaan.”*¹¹⁹ ‘Taidekäsityö’ saatettiin siis nimikkeenä erottaa ja kohottaa pois koristeiden tekemisestä.

Joskus voitiin jopa perinteinen käsityötaito nähdä niin korkeatasoisena, että se tuotti taidekäsityötä.¹²⁰ Taiteen keskustoimikunnan julkaisussa esimerkiksi romaanien ja saamelaisien perinteistä käsityötä kutsuttiin taidekäsityöksi.¹²¹ Perinteistä suomalaista käsityötä tai kotiteollisuutta ei siksi kutsuttu. Tässä määrittelyn kohdassa on nähtävissä elitistinen originelliuden ja uniikkiuden ytkeminen tuotteiden vähäiseen määrään. Se, mikä on harvinaista, voi kohota originelliuden piiriin.

Taidekäsityötä on määritelty myös negaation kautta. Taidekäsityö-nimikkeessä nähtiin väärinkäytösten mahdollisuuksia. Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen totesi *arkkitehtuuriin liittyvää monumentaalista tekstiiliteosta nimitettävän taidekäsityöksi, mutta samoin nimitettiin itsekritiikittömästi 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-sanan merkitys oli hänestä siinä tapauksessa vaarassa.*¹²² Kaj Kalin taas näki käsityön olevan vaarassa joutua ylikorostuksen kohteeksi harvinaisuutensa vuoksi. *Hänestä taidekäsityöstä saatettiin puhua sellaisten tuotteiden yhteydessä, jotka selvästi olivat teknisen käsityön tuloksena syntyneitä. Kaikki käsityö ei harvinaisuudestaan huolimatta voinut hänestä olla taidekäsityötä, siis maalaus- ja kuvanveistotaiteen lähisukua.*¹²³

Väärinkäytösten mahdollisuus kertoo hyvin taidekäsityön käytännön määrittelyn vaikeudesta. Jos taidekäsityö määritellään konkreettisten tuotteiden, materiaalien tai käsityömäisen, yksittäiskappaleita tuottavan tekemisen perusteella yllä mainitut patalaput ja teknisen käsityön tuotteet on mahdollista lukea sen piiriin. Ideologinen aines, joka sisältää taidekäsityöksi hyväksymisen salattuja sääntöjä, ei vielä erityisesti tule esiin tämän luvun ammatillisista määritelmistä. Jo taidekäsityön käytännön kuvauksessa tuli esiin aatteellisuuden ja pehmeiden arvojen merkitys ammatinharjoittamisessa. Taidekäsityön ammatillisessa määrittelyssä tätä ainesta edustaa se, että taidekäsityötä kuvattiin erityislaatuiseksi tuotannoksi, riemukkaaksi, luovaksi työksi ja kutsumukseksi.¹²⁴ Taidekäsityön tekijät selvittivät esimerkiksi omaa työtään kuvatessaan tätä erityislaatuista. Se määrittää taidekäsityötä taidekäsityöläisen arvomaailman ja siten ideologisen kautta. Tämä vaikuttaa oleelliselta osalta taidekäsityön määrittelmää.

4 TAIDEKÄSITYÖN AMMATTI-IDEOLOGINEN MÄÄRITTELY

4.1 TAIDEKÄSITYÖ IDEOLOGISENA ILMIONÄ

Toinen analyysin kohde taidekäsityön ammatillisessa määrittelyssä ovat kirjoitukset, jotka kuvaavat taidekäsityöhön liittyvää ammatti-ideologiaa: taidekäsityöläisten maailmankatsomusta ja niistä muodostuvia sisäisiä intressejä. Taidekäsityöhön liittyviä intressejä ovat määritelleen myös taidekäsityön ammatillisessa toiminnassa mukana olleiden instituutioiden edustajat. Tässä analyysin osuudessa on tarkasteltu yleistä ammatillista kerrontaa taidekäsityön tavoitteista ja toiminnalle annetuista merkityksistä tai vastaavia taidekäsityöläisten omia kuvauksia. Käytetyt kirjoitukset vastaavat kysymyksen, millaista laatua hyväksyttävässä taidekäsityössä pitäisi olla. Ne kertovat siitä, millaiseen suuntaan toiminnalla oli pyrkimyksiä. Kysymykset sisältävät siis jo vastauksia siihen, millaista hyväksi koetun taidekäsityön ajateltiin olevan.

Koska toimijoiden pyrkimyksiin liittyvien lausuntojen tulkinta on lausuntojen sisältöjen vivahteista riippuvaista on tässä osuudessa käytetty paljon suoria lainauksia tai sisällytetty lainaukset viitteisiin, jolloin lukija voi itse tehdä omat arvionsa siitä, ovatko tutkijan ryhmitykset oikeaan osuvia. Lausunnot on kursivoitu, jos kyseessä on yksittäisen kirjoittajan tai haastattelun näkemys. Kuitenkin tässä taidekäsityöhön liittyvän merkityksenannon analyysissä nousi monia aiheita, joita useat eri kirjoittajat käsitelivät. Yksittäiset lausunnot ovatkin usein esimerkkejä sellaisista aiheista, joita useat muut kirjoittajat pitivät tärkeinä taidekäsityön merkityksinä.

Tässä analyysikohdassa käytetyt kommentit on valittu siten, että ne kuvastavat lausujien taidekäsityölle asettamia tavoitteita ja merkityksenantoa sellaisella yleisyydellä, että ne voivat päteä ammatilliseen toimintaan yli sen tilanteen kontekstin, jossa ne on lausuttu. Tästä syystä niitä on käsitelty ilman lausuntoihin liittyneen haastattelun tai tekijän tekemisen tilanteen kontekstia. Kontekstina kuitenkin toimii se, että lausumat liittyvät taidekäsityön yleisiin tavoitteisiin, tekijän suhteeseen työhönsä, tuotteen valmistukseen tai tuotteelle asetettuihin tavoitteisiin. Kontekstina on tärkeää myös se, että käytettyjen lausuntojen antajat ovat taidekäsityön ammatillisen kentän kannalta tärkeitä. Tämä on otettu kommenttien valinnoissa huomioon, vaikka varsinainen vaikutusvallan analyysi esitetään vasta IV jakson 1.1 luvussa.

Taidekäsityön ideologian pohjana ovat 1900-luvulla olleet taideteollisuus- ja kotiteollisuusaatteet. Tämä pohja oli kansainvälinen, Arts and Crafts -liikkeen innoittama.¹²⁵ Se taas oli muotoutunut tutkimuksen alussa esitettyjen, alun perin 1800-luvun puolivälissä esitettyjen taideteollisuusreformin periaatteiden ja makukasvatustajatuksen pohjalta. Suomalaisissa 1980-lukua kuvaavissa kirjoituksissa todetaan edelleen, että taidekäsityöllä on oma ideologiansa.¹²⁶ Voidaan puhua esimerkiksi taidekäsityön ideologisesta noususta tai käsityön kutsumuksellisesta sisällöstä.¹²⁷ Ideologista aineista on kuvattu hyvin moninaisilla, usein runollisillakin kielikuvilla. Sen sisällöt on tässä analyysissä koottu seuraavien teemojen alle: kuluttajaan kohdistuva makukasvatusta ja esteettinen kasvatusta, vastakulttuuri, uutta luova elämäntapa sekä myyttisyys. Sisällöt ovat niin toisistaan riippuvaisia, että teemat menevät osittain päällekkäin. Käsitellyt teemat esittelevät sitä moninaista ja kuitenkin useiden merkittävien tekijöiden ja toimitsijoiden esille tuomaa merkitysten ja tavoitteiden aluetta, jota on mahdollista nimittää kentän ammatilliseksi ideologiaksi.

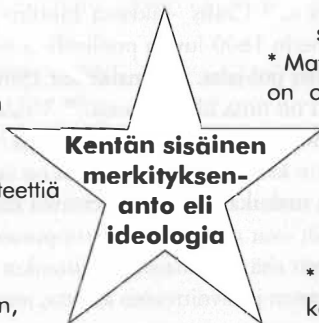
Taidekäsityön piirissä käyty keskustelu makukasvatukseen ja esteettiseen kasvatukseen liittyvistä aiheista painottui 1980-luvun alkupuolelle, vaikka niihin kuuluvia ajatuksia esitettiin koko 1980-luvun ajan. Keskusteluissa olivat koko 1980-luvun ajan esillä taidekäsityön vastakulttuuriseen ja myyttiseen luonteeseen liittyvät piirteet sekä elämäntapaan liittyvä rehellisyys, aitous ja itseilmaisullinen omaperäisyys. 1980-luvun lopulle tultaessa painottui eniten viestinnällisyyden lisäksi rajojen murtaminen ja tuotteen muuttuminen joksikin muuksi kuin aiemmin oli ajateltu. Kirjoitukset taidekäsityön tavoitteista ja merkityksestä olivat osaksi samoja kuin kirjoitukset, jotka vastasivat kysymykseen, mitä taidekäsityö on. Tämä kuvastaa ideologian merkittävyyttä taidekäsityön määrittämisessä.

Elämäntapa

- * Taidekäsityöläisyys on kokonaisvaltainen elämäntapa.
- * Työhön tulee sitoutua ja sitä tulee rakastaa.
- * Tekijän tulee olla tinkimätön, itsenäinen ja näkemyksellinen ja omata rehellinen, aito ja kriittinen suhde tekemiseen.
 - * Työssä on itsensä ilmaisemisen mahdollisuus ja pakko.
 - * Tekijän vahva persoonallinen panos on välttämätön.

Maku- kasvatus ja esteettinen kasvatus

- * Laadukkaan, hyvän maun mukaisen ja aidon välittäminen harhaantuneelle kuluttajalle on tärkeää.
- * Suomalaisia luontoa ja identiteettiä tulee kunnioittaa.
- * Perinnettä tulee hyödyntää oikealla tavalla.
- * Esineen tulee olla pitkäikäinen, virikkeellinen, viestinnällinen, yksilöllinen ja toimiva.
- * Käsityön merkityksen esilletuominen on tärkeää.



Vasta- kulttuurisuus

- * Taidekäsityö luo vaihtoehtoja kulutus- ja teollisuusyhteiskunnassa yleiselle tavaratuotannolle.
- * Taidekäsityö perustuu pehmeille arvoille.

Myyttisyys

- * Luontevuus kuuluu ammattitaidon kautta syntyneeseen hyvään tuotteeseen.
- * Materiaaleilla, tekniikoilla ja esineillä on oma ominaisuus.
- * Tuotteen kehittäminen synnyttää yksinkertaisuutta.
- * Luonto on aitouden lähde.
- * Elämän monimerkityksisyyttä ja syvällisyyttä tulee viestiä.
- * Käsien synnyttäjäkykyä ja niiden käyttämisen synnyttämää viisautta kunnioitetaan.
- * Hyvän tekemisen vaatimuksena ovat jatkuva kehittyminen ja uudelleensyntyminen.

Kuvio 4. Taidekäsityöstä ammatillisessa julkisuudessa esitetyt sisäisen merkityksenannon ja tavoitteiden eli ideologian teemat 1980-luvun Suomessa.

4.2 MAKUKASVATUS JA ESTEETTINEN KASVATUS

Kuluttajaan kohdistuvan makukasvatuksen tarve nousi esille monista kirjoituksista. Yleisesti pidettiin tärkeänä maku- ja laatu-tietoisuuden levittämistä nykykuluttajille.¹²⁸ *Makukasvatus oli esimerkiksi taidekäsityötä edistävän Suomen Käsityön Ystävien toiminta-ajatuksen perustana.*¹²⁹ Taidekäsityöläinen, akateemikko Bertel Gardberg näki *talonpoikaiskulttuurissa vallinneen muotojen ja materiaalien tasapainon. Hänen mukaansa materiaalien ja niiden käyttötarkoituksen välillä oli talonpoikaiskulttuurissa välitön yhteys. Ihminen osasi yhdistää käytännölliset tarpeensa esimerkiksi taikauskoon ja maagisiin menoihin ja kauneus oli näin vaistonvaraista. Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen totesi, että yhteys tähän talonpoikaiskulttuurin perintönä omaksuttuun rehtiin ja terveeseen makuun oli katkennut.*¹³⁰

Taidekäsityöstä puhuttaessa saatettiin kysyä: *“Mistä voi erottaa aidon ja epäaidon esineen?”*¹³¹ Tämä lausuma sisältää jo hyvin paljon siitä ajattelutavasta, joka kohdistui taidekäsityöhön jonain aitona. Suomen Käsityön Ystävien toimitusjohtaja Annukka Rickman-Kortekangas totesi aiheesta, että *nykyinen aika tuotti paljon kitschiä. Hänestä tyyppillistä oli se, että tuotteita, joita ei ollut valmistettu hyvän maun mukaisesti, tuotiin matalien tuotantokustannusten maista.*¹³² Samaa teemaan liittyi taidekäsityöläinen Heikki Mäntymaan kuluttajan makua kritisoiva artikkeli, jolle hän oli antanut otsikon *“Kalevalakansan metsäperämempheis”*. *Nykykuluttajalle tuntui hänen mukaansa kaikki kelpaavan ja tyyllisesti romanttisuus rehotti.*¹³³

Kaupallinen, markkinavoimien sanelema, epäitsenäinen tavarankulutus nähtiin taidekäsityön näkökulmasta negatiivisena ilmiönä.¹³⁴ Taideteollisuusmuseon museolehtori Kaj Kalin kirjoitti aiheesta, että *tarvitsijoistaan irtautuneet tarpeet kuluttivat ennen kaikkea ihmisten välisiä suhteita, historiallisen jatkuvuuden tajua sekä yhteistä luonnonympäristöä.*¹³⁵ 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.”*¹³⁶

Aatteellisena tehtävänä nähtiin myös kansallisen perinteen ja sitä myötä identiteetin säilyttäminen.¹³⁷ Perinteestä yleisesti huolehtiminen ja sen ymmärtäminen olivat taidekäsityön pohjana.¹³⁸ Lasi-muotoilija Markku Salon mukaan *elämä ja työ olivat kuin aaltoja, ja aallon syvyys hävisi, jos ei ollut traditiota.*¹³⁹ Kaupallisessa nykykulttuurissa Kaj Franck näki kuitenkin *ongelmana perinteen väärän hyväksikäytön mahdollisuuden.*¹⁴⁰ Kirsti Rantanen kuvasi tätä esimerkiksi *käsityön harrastajien kohdalla “perinteeseen päin” tekemisenä.*¹⁴¹ Perinteen hyödyntäminen saattoi siis olla jotain muuta kuin se aitous, jota taidekäsityö voi ilmentää.

Kirjoituksissa todettiin, että nykykulttuurissa oli unohtettu esineen yksilöllisyyden tärkeys.¹⁴² Siihen liittyi esineen persoonallisuus ja lämminhenkisyys, konkreettinen kosketeltavuus.¹⁴³ Eeva Siltavuori kirjoitti keraamikko Kristina Riskan töistä, että *isot saviastiat voivat sisällyttää itseensä koko elämän, muistot sekä tulevaisuuden unelmat. Todellinen rakkaussuhde elottoman esineen kanssa syntyi kosketuksen ja muistojen kautta. Sellaisessa suhteessa objekti menetti kylmyytensä.*¹⁴⁴

Käsityönä valmistetun tuotteen yksi *arvo oli käyttäjän koettavissa olevassa tarkoituksenmukaisuudessa.*¹⁴⁵ Nimenomaan Taideteollisen korkeakoulun koulutuksen kehittäjänä merkittävästi vaikuttanut Kaj Franck *korosti tuotteiden tarkoituksenmukaisuutta. Hän näki funktionalismin itsestäänselvänä, nimettö-*

mänä aineksena käsityössä.¹⁴⁶ Bertel Gardbergin tuotantoa kuvattiin toteamalla, että *käyttötarkoitus oli myös erottamaton osa tuotteiden muotoa.*¹⁴⁷

*Esineen pysyvyys koettiin tärkeäksi.*¹⁴⁸ Käsityö ja sillä tuotettu esine toimivat perinteen välittäjänä.¹⁴⁹ Esine voi edustaa myös vuorovaikutusta ja virikkeellisyyttä.¹⁵⁰ Esineiltä voi oppia vuoropuhelua ihmisten välillä.¹⁵¹ Veikko Kamusen näkemyksen mukaan *esineet parhaimmillaan loivat pysyvyydessään ja vuorovaikutuksellisuudessaan jopa pohjaa kestävien ihmissuhteiden luomiselle.*¹⁵²

Taidekäsityö edusti myös vuoropuhelua ihmisen ja ympäristön välillä.¹⁵³ Taidekäsityötä kuvattiinkin seuraavasti: *“Käsityöläiset voivat ottaa töihinsä mukaan ympäröivän kulttuurin, kaiken potentiaalin sen traditiossa ja tulevaisuudessa.”*¹⁵⁴ Yleensä ajateltiin, että olisi kasvatettava ymmärrystä käsityötä kohtaan, koska se oli niin tarpeellinen ja hyväatekevä voima 1980-luvun yhteiskunnassa.¹⁵⁵

4.3 LIITTYMINEN VASTAKULTTUURIIN

Taidekäsityö koettiin alakulttuuriksi tai vastakulttuuriseksi voimaksi yhteiskunnassa.¹⁵⁶ Taideteollisuusmuuseon johtaja Jarno Peltonen kuvasi taidekäsityötä siten, että se oli *kuvataiteen kanssa tulevaisuutta valmistelevaa toimintaa. Sen työn päämääränä oli tarjota vaihtoehtoja teknobyrokratiaa vastaan sekä mekanisointunutta ja tapoihinsa kangistuvaa elämää vastaan.*¹⁵⁷ Tekstiilitaiteilija Maija Lavonen näki asian samoin: *“Taiteilija, taidekäsityöläinen, on tärkeä henkilö, sillä hän tekee vaihtoehtoja yhteiskunnan kehitykselle”*.¹⁵⁸

Sisustusarkkitehti, puisten taidekäsityöesineiden valmistaja Markku Kosonen painotti *luovien subjektien tärkeyttä entistä positiivisemmän suhteen luomiseksi teknologisessa ajassamme.*¹⁵⁹ Voimakkaasti ilmaistuna *käsityö ei ainoastaan ollut tietoisesti valittu valmistustapa vaan vastenmielisyysreaktio koko teollista tuotantotapaa ja sen edustamaa yhteiskuntajärjestelmää ja arvomaailmaa vastaan.*¹⁶⁰ Taidekäsityö kuvasti niin kutsuttujen “pehmeiden arvojen” nousua teknologian rinnalle.¹⁶¹

Taidekäsityö voitiin kokea teollisuuden vastavoimaksi. Se teki sellaista, mitä teollisuus ei tehnyt tai ei voinut toteuttaa.¹⁶² Teollisuuteen suuntautuva epäily ilmeni esimerkiksi Bertel Gardbergin ajatuksista: *“Teollisuutta varten ei kannata kouluttaa taiteilijoita, sillä se on uskon tekijöilleen.”*¹⁶³ Taidekäsityön merkityksenä pidettiin kuitenkin myös teollisuuden kokeilukenttänä toimiminen.¹⁶⁴

Taidekäsityön vastakulttuuriseen luonteeseen kuului kaupallisuuden ja siihen liittyvän tyyllisen kilpailun hyljeksintä taidekäsityöläisen toiminnassa ja tuotannossa.¹⁶⁵ Muotoilija Pasi Järvinen totesi, että *käsityönä syntyneiden taide-esineiden ei tarvinnut kilpailla ilmaisuvoimassaan päivänkohtaisten tyylien kanssa.*¹⁶⁶ Tekstiilitaiteilija Päikki Prihan mielestä *tekstiilitaiteilijoiden pienien verstaiden tuotantoa eivät sitoneet kansainväliset muotivirtaukset.*¹⁶⁷

Myöskään materiaalilla ei koettu olevan taloudellista itseisarvoa.¹⁶⁸ Tätä seikkaa tuotiin esille erityisesti korutaiteen ja siihen kuuluvien jalometallien ja arvokivien käytön osalta. Niille pyrittiin löytämään myös vaihtoehtoja, jotta taidekäsityöläisten käsin tekemisen ja sen kautta tuotettujen esineiden merkitys pääsisi arvoiseensa asemaan materiaalien taloudellisen arvon sijaan.

Keraamikko Kristiina Riska pohti kulutus- ja talouskulttuuriin liittyvää liiallista omistamisen tarvetta

kuvatessaan suurikokoisia keramiikkatöitä. *“Jos joku haluaa omistaa tällaisen työn hänen täytyy luultavasti poistaa sen tieltä jotakin. Vaaditaan ubrauksia. Kykyä tasapainottaa omistamisen halua taidolla luopua.”*¹⁶⁹ Kaupallisuudenvastaisuutta edusti myös se itseilmaisun ja vapauden korostaminen, jossa kuluttajan haluihin taipumista kaupallisen menestyksen saavuttamiseksi ei pidetty tärkeänä. Keraamikko Ritva Tulonen kuvasi teoksiaan seuraavasti: *“Ne ovat jotain joka tuli minusta. Ajattelematta pidätkö tai ostatko. Sinulle ne kuitenkin tein.”*¹⁷⁰

Kulutusyhteiskunnalle tyypillisenä pidetystä massatuotannon pakosta tai synnistä haluttiin päästä pois.¹⁷¹ Keraamikko Maaria Wirkkala totesi, että *käsityöläisen päämäärä ei ollut täyttää maailmaa esineillä, vaan rakentaa yksi ja sitten toinen, erilainen.*¹⁷² Esimerkiksi *keramiikkataiteen lähtökohta ei ollut esineiden määrällinen tuottaminen vaan niiden sisällöllinen uusiutuminen.*¹⁷³ Vapaus, joka syntyi siitä, ettei tarvinnut tehdä pitkiä sarjoja, innoitti uusiin keksintöihin. Kokeiluja ei kuitenkaan saanut kaupallistaa, koska ne saattoivat olla suurina sarjoina haitallisia.¹⁷⁴

Taidekäsityöllä nähtiin olevan voimaa estää kulutus- ja teknologiayhteiskunnassa tapahtuvaa vieraantumista.¹⁷⁵ Taidekäsityö esitettiin rikastuttavana, kehittävänä, vivahteita tuovana ja laadusta huolehtivana ympäristötekijänä.¹⁷⁶ Juhani Heikkilän näkemyksen mukaan *hyvästä korusta voi esimerkiksi saada esteettistä tyydytystä, se voi herättää ajatuksia ja olla siten monitasoinen.*¹⁷⁷ Taidekäsityö tuotti näin inhimillistä lämpöä jokapäiväiseen elämään.¹⁷⁸ Se *korosti ihmisläheistä ja tekijältä suoraan käyttäjälle siirtyvän esineen välittämää informaatiota.*¹⁷⁹

Taidekäsityö voi osoittaa tietä omaehtoiseen ja enemmän ihmisen mittakaavan mukaan suunniteltuun todellisuuteen.¹⁸⁰ Taideteollisuusmuseon johtaja Jarno Peltonen näki *käsityöllä näin suuren vastuun yhteisön eduista.*¹⁸¹ Sosiaalinen palvelutehtävä korostuikin Bertel Gardbergin kannanotoissa siinä, että hän piti *ihmisten tarpeiden tyydyttämisen taidekäsityöläisten työn päämääränä.*¹⁸² Erityisesti monet koruja valmistavat käsityöläiset pohtivat suhdettaan käyttäjään; korostettiin, että käyttäjän tuli tuntee koru omakseen.¹⁸³ Taidekäsityöläiset totesivatkin, että he eivät työskentele vain itselleen. Näyttely oli usein keino, jonka kautta tekijä oli pakotettu pysähtymään, tuomaan ajatuksensa selvästi esille ja näkemään työnsä toisten silmin.¹⁸⁴ Myös esimerkiksi *työ vieraan palveluksessa avasi silmät katselemaan maailmaa.*¹⁸⁵

Palvelutehtävän kohdalla nousi kuitenkin esiin taidekäsityön kentän moninaisuutta ja muutosta kuvaava ristiriita. 1980-luvun taidekäsityö oli myös vastakulttuurina modernismin palvelukeskeisyyttä ja funktionalismin kapeaa tarkoituksenmukaisuutta vastaan, kuten kansainvälisessä postmodernismikeskustelussakin tuli esiin. Jo vuonna 1984 kirjoitettiin tästä kehityksestä keramiikkayhdistys Pot Viaporin taidekäsityöläisistä puhuttaessa: *“He korostavat taiteessaan subjektiivisia ja ainutkertaisia kokemuksia, eivät sosiaalisesti laajaa tavoitettavuutta. Taiteilijan minäkuva on terveesti itsekeskeistynyt ylettömän sosiaalisuuden jälkeen.”*¹⁸⁶

Keraamikko Johanna Rytkölen näyttelystä vuonna 1987 kirjoitettiin, että se *kuvasi uuden keraamikkosukupolven vapautumista funktio-orientoituneen suunnittelun vaatimuksista.*¹⁸⁷ *Uusi taidekäsityö ei alistanut ornamenttia muodolle, ei karttanut työssään loistoa, turmeltuneisuutta, tarpeettomuutta tai epäfunktionaalisuutta. Sitä tekevien taiteilijoiden kerrottiin tutkivan kaikkia puristisen tai ylisosiaalisen taidemaailman kiellettyjä arvoja ja makukäsityksiä.*¹⁸⁸ Samalla puhuttiin uusista sosiaalisista arvoista ja tunteille avoimen feminiinisuuden ohjaamien naistaiteilijoiden noususta.¹⁸⁹

4.4 TAIDEKÄSITYÖ ELÄMÄNTAPANANA

Akateemikko Bertel Gardbergille *taidekäsitöyläisyys oli erityisesti elämäntapa*.¹⁹⁰ *Taidekäsitö ei siis ollut mitään sellaista toimintaa, jota tehtiin yksinomaan palkan hankkimiseksi*.¹⁹¹ Omin käsin tekeminen merkitsi *maailmankatsomusta, konkreettista ja käsiteltävää ympäristösuhdetta*.¹⁹² Siihen liittyivät omaehtoisuus, vapaus ja itsenäisyys.¹⁹³ Taidekäsitöyläisen oikeutena pidettiin *keksimistä, kokeilemista, onnistumista ja epäonnistumista*.¹⁹⁴ *Työskentely saattoikin vaatia myös omapäisyyttä ja sisua*.¹⁹⁵

Taidekäsitö käsitti kokonaisvaltaisen työskentelyn, koko prosessin toteuttamisen itse.¹⁹⁶ Bertel Gardberg kuvasi kokonaisvaltaisen työskentelyn tuotosta arvottavalta kannalta niin, että *lopullinen ratkaisu oli täysipainoinen idean ja valmistustekniikan, muodon ja funktion synteesi*.¹⁹⁷ Se oli taiteilijan vastuuta työstään alusta loppuun asti.¹⁹⁸ Työ oli kokonaisvaltaista myös siten, että *työ ja vapaa-aika eivät olleet vastakobtia*.¹⁹⁹

Taidekäsitöyläisen suhtautumisessa työhönsä oli oleellista se, että hän tunsi tekemistä kohtaan iloa, intohimoa ja rakkautta.²⁰⁰ Samoin korostui aidon sitoutumisen, rehellisyyden, vastuun, kriittisyyden ja työn kunnioittamisen arvostaminen.²⁰¹ Bertel Gardbergia kuvattiin siten, että hän oli *kaikissa töissään etsinyt parasta, oikeaa ratkaisua*.²⁰² *Hän oli usein kiinnostunut vain siitä, mikä oli vaikeaa*.²⁰³ *Sisäisestä äänestä ei tekijä voinut tinkiä: muodot löytyivät hellittämättömän, rehellisen työn ja tiukkojen itsetutkiskelujen kautta*.²⁰⁴

Ulkoinen muoto oli jopa vähemmän tärkeää kuin sisäinen sanoma, aito "Finnishness", kuten Kirsti Rantanen asian ilmaisi.²⁰⁵ *Aidosta ja puhtaasta ajattelustakirjoitti myös Barbro Kulvik kuvatessaan Markku Kososen työskentelyä*.²⁰⁶ Bertel Gardbergille *puhdas taidekäsitö oli itselle tekemistä, jolloin automaattisesti pyrki parhaimpaansa*.²⁰⁷ *Oli tehtävä parhaansa omien henkilökohtaisten edellytystensä puitteissa, uskollisena valitsemilleen päämäärille*.²⁰⁸

Rehellisyyden yhteydessä puhuttiin myös tuotteiden olemassaolon oikeutuksesta. Clan-koruryhmä piti tavarain ainoana puolustuksena turhuuden virrassa sitä, että se oli hyvä: *täytti paikkansa parhaalla mahdollisella tavalla*.²⁰⁹ Rehellisyys olikin myös kriittisyyttä. Clan-koruryhmän *työskentelyprosessissa karsittiin kaikki negatiiviset, tarpeettomat asiat, ja koru oli se, mikä jäi jäljelle*.²¹⁰ Bertel Gardberg kuitenkin muistutti jälleen rehellisyyden nimissä, että *yksinkertaisuutta ei pitänyt etsiä muiden arvojen kustannuksella*.²¹¹ 'älläisestä rehellisestä ja tinkimättömästä ajattelusta koettiin taidekäsitöyön oikean laadun syntyvän.

Aineistosta ilmenee, että taidekäsitöyössä nähtiin sekä itsensä ilmaisemisen ja toteuttamisen mahdollisuus että pakko.²¹² Tekstiilitaiteilija Sirpa Yarmolinsky kuvasi asiaa seuraavasti: *Työni on sisäisten ideoiden kommunikaatiota*.²¹³ Nahkatöitä ja koruja valmistava Harri Syrjänen totesi: *Tahdon antaa väkevän panokseni*.²¹⁴ Korumuotoilija Olli Tamminen esitti, että *tekijän esteettisen tajunnan purkaminen oli taiteellisen työn perusedellytys*.²¹⁵ Taidekäsitöyö koettiin siis luovana ilmaisuna, jonka tehtävä oli olla omaperäistä ja yksilöllistä.²¹⁶ Taiteilijaan kohdistuvana vaatimuksena tähän liittyi myös näkemyksellisyys.²¹⁷ Lasimuotoilija Markku Salo koki *työn arvon samana kuin suunnittelijan taidon*.²¹⁸ Jokaisella taidekäsitöyön tekijällä oli oma persoonansa ja työskentelytyylinsä, joka heijastui myös esineiden luonteeseen sekä niiden välittämään viestiin.²¹⁹ Pot Viaporin keramiikkataiteilijat totesivat, että *oman ilmaisuvoiman hiominen selkeäksi vaati aikaa ja rehellisyyttä itseään kohtaan*.²²⁰

Omaperäisyyden ja näkemyksellisyuden arvostamiseen liittyi se, että jäljentämiseen ja uutuuksien seuraamiseen suhtauduttiin kielteisesti. Tämä negatiivinen suhde koski sekä perinteistä käsityötä että kaupallista tuotantoa.²²¹ Tämä tarkoitti myös sitä, että asiakkaiden tarpeet eivät olleet välttämättömiä toiminnan lähtökohtana.²²² Taidekäsityöläinen nähtiinkin edelläkävijänä.²²³ Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja Tapio Periäinen totesi, että *yksilöllisen muotoilun tehtävänä ja haasteena oli tuoda esille ihmisen luomiskyvyn ääri rajoilta se, mikä vei kehitystä ja inhimillistä kulttuuria eteenpäin. Taidekäsiyö voitiinkin hänestä samaistaa perustutkimukseen.*²²⁴

Omaperäisyydessä korostui uudistumisen vaatimus. Tie uudistumiseen voitiin nähdä esimerkiksi työprosessissa, joka aina tuotti uusia lähestymistapoja.²²⁵ Samoin uusiutumiseen voi johdattaa myös käsin tapahtuva valmistus, jossa oli aikaa ajatella. Tämän ajatuksen vaikutus siirtyi kohteeseen. Kun taas ajatukset muuttuivat, myös esineet muuttuivat. Taidekäsityössä muuttuvana tekijänä voitiin siis nähdä inhimillinen ajatus.²²⁶ Muotoilija Satu Tamminen kirjoitti näyttelystä ”RAKU - elämäntapa vai keraaminen prosessi”: *”Teeasiat ovat muuttuneet uusia muotoja etsiviksi prosesseiksi. Jokaisen työn takana on pyrkimys ja vastaus.”*²²⁷

Uudistumiseen liittyvänä tärkeänä piirteenä oli kuitenkin sellainen perinteen hyväksikäyttö, joka tapahtui uudistavalla tavalla.²²⁸ Tekstiilitaiteessa asia voitiin nähdä siten, että *kankaiden vapaus oli tuonut eloon monet vanhat tekniikat.*²²⁹ Perinteiden vaalimiseen liittyi myös peruskäsityötaidon hallinta. *Uusia tekniikoita voitiin käyttää hyväksi vain, jos hallitsi perusmenetelmät.*²³⁰ Tulevaisuuteen tähtäämisen, futurismin, sijasta taidekäsityöläisen ilmaisullisena tehtävänä nähtiin ajan hengen ilmentäminen.²³¹

Uudistumista saivat aikaan kokeilullisuus ja jatkuva uuden etsintä.²³² Markku Kosonen näki *kokeilut oppimisen välineenä.*²³³ Uudesta keraamikkopolvesta kirjoitettiin, että *se kokeili estoitta uuden ilmaisun voimaa.*²³⁴ Myös *uusia tekniikoita ja materiaaliyhdistelmiä voitiin kokeilla.*²³⁵ Tekniikan voitiin nähdä sisältävän runsaasti mahdollisuuksia uusien oivallusten ja ratkaisujen löytymiseen ja taidekäsityöläinen voi kutsua koko työtään materiaaleilla kokeilemiseksi.²³⁶ Pasi Järvinen yhdisti uuden etsinnän myös ajan hengen etsintään. Taidekäsityössä oli hänestä kyse *ajan kulttuurin löytämisestä sitä hallitsevasta ja ylläpitävästä materiaasta, ei perinne- ja kulttuuripohjaisesti oikeoppisesta materiaalien arvostuksesta.*²³⁷

Materiaaleista puhuttaessa Pasi Järvinen totesikin, että *menneiden vuosien hiuksia halkovasta keskustelusta, joka koski materiaalien oikeoppisuutta, oli voitu luopua. Painopiste oli siirtynyt taidekäsityön ilmaisua pohittavaan keskusteluun, suorituksessa tarvittavaa ammattitaitoa unohtamatta.*²³⁸ Harri Syrjänen totesikin, että *miikään materiaali ei saanut olla käsityöläiselle vienas eikä este, vaan pikemminkin innoittaja uusiin ponnistuksiin.*²³⁹ Se ei ollut merkityksellistä, millä materiaalilla tai tekniikalla ajatuksia tulkittiin.²⁴⁰ Esimerkiksi *tekniikan kokeilu, uudet kuidut ja materiaalit voivat levittää kuitutaiteen ilmaisullista skaalaa.*²⁴¹ Materiaalin, tekniikan tai esineen käyttömahdollisuuksien laajentaminen oli yksi tärkeä toiminnan tavoite. Tekstiilitaiteilijat etsivätkin *uusia tapoja laajentaa metritavaran ja seinävaateen käyttömahdollisuuksia.*²⁴²

Perinteen uudella tavoin käyttämisen lisäksi puhuttiin 1980-luvulla myös pyrkimyksestä murtautua ulos traditiosta esimerkiksi tietyn esinetyypin, materiaalin tai tekniikan kohdalla. Taidekäsityöllä kuten kuvataiteellakin uskottiin olevan oikeus olla välittämättä perinteisistä käsityksistä ja esinemääritelmistä.²⁴³ Hopeaseppä, kuvanveistäjä Eila Minkkinen kertoi paperikoruistaan: *”Olen murtautunut ulos traditiонаalisesta korun käsitteestä.”*²⁴⁴ Tradition vastaista tekemistä tradition sitovuuden takia kuvasi 1987 esimerkiksi Kristina Riska näin: *”Teokseni ovat suurikokoisia sillä ne eivät ole esineitä. Jos olisin tehnyt niistä pienikokoisia niihin olisi subtauduttu kuin esineisiin.”*²⁴⁵ Traditiosta irtautumisessa oli tyyppillistä, että käyttöesine muuttui

taide-esineeksi. Sanottiin esimerkiksi, että *esineet oli jalostettu taideteoksiksi*.²⁴⁶ Pohjolan tytär -näyttelystä vuodelta 1988 kerrottiin, että *tekstiili oli selkeästi taideilmaisun väline. Kudonta voitiin nähdä salaisena taitona, joka muutti arkipäiväisen taiteeksi*.²⁴⁷ Samoin *tuolit voivat lähentyä tyyliään veistoksia tai erityislaatuinen pintakäsittely voi muuttaa korut taiteeksi*.²⁴⁸

Voimakkaimmillaan kokeilullisuus esitettiin rajojen murtamisena.²⁴⁹ Tällöin puhuttiin muun muassa siitä, että päämääränä oli murtaa totuttuja asenteita.²⁵⁰ Bertel Gardberg totesi: “*Jotta voi luoda uutta ei mikään saa olla vienasta, on osattava yhdistellä, rajat on voitava murtaa*.”²⁵¹ TAIKO:n 1-vuotisjuhlanäyttelyn yhteydessä vuonna 1984 todettiin, että *halu murtaa rajat taiteiden välillä oli vahva, varsinkin nuorten taiteilijoiden töissä*.²⁵² Muotoilija Pasi Järvinen näki *taidekäsityössä merkkejä multiitaiteellisesta ilmaisu- ja tarpeesta. Esimerkiksi tekstiilitaiteilija saattoi haluta rikastuttaa taidettaan metallien ja muiden materiaalien avulla*.²⁵³

4.5 MYYTTISYYS

Samoin kuin kulttuuri on väistämättä ideologista on se myös myyttistä.²⁵⁴ Myyttien kautta ideologiaa voidaan ilmaista luonnollisena tosiasiana. Myytit perustuvat arvoille ja ilmentävät yhteisiä pyrkimyksiä, yhteistä merkityksenantoa ja identiteettiä sekä yhteisön kirjoittamattomia lakeja laillistetusti, itsensänselvästi, asioita yhteen sitovan elämäksellisen kertomuksen muodossa. Myytti onkin tajuttava kokemuksen kautta. Myytti kertoo kuvitteellisesta todellisuudesta luoden sen avulla järjestynyttä rakennetta ympärillä vallitsevaan epäjärjestykseen kertojan toiveiden mukaan. Nämä toiveet ilmaisevat syvää inhimillistä pyrkimystä. Myytit ovat näin osa ihmisen luovaa toimintaa ja monin tavoin oleellinen osa taidetta. Ne ovat synteisiin pyrkivän ihmisen perusratkaisu.²⁵⁵

Edellisen määritelmän mukaan sellainen taidekäsityön ideologisen ajattelun alue, joka sisältää ennalta määrättyjä totuuksia ja tekemisen kautta syntyvää kokemuksellista todellisuutta voitaisiin sisällyttää myyttisyyden piiriin. Tällainen on esimerkiksi vastakulttuurisuuden pohjalla oleva ajatus pienestä erikoisesta kansasta, jonka voi tulkita taidekäsityön perustamismyytiksi. Elämäntapaan liittyvässä merkityksenannossa on taas paljon myyttiseen sankaruuteen viittaavia piirteitä. Tämä ulottuvuus on nähtävissä esimerkiksi siinä, että sankarillisiksi koetut henkiset ominaisuudet kuten näkemyksellisyys, rohkeus ja rehellisyys ovat tärkeitä. Tällainen myyttinen sankaruus täytyy lunastaa tekojen kautta eli tuotteen tai teoksen valmistamisen kautta. Taidekäsityössä jumalien paikan vievät tekijä, tuote ja kädet.²⁵⁶ Myyttisyyden teemaa onkin tässä analyysissä käsitelty siten, että siinä on mukana tuotteen syntyyn liittyvä muodonmuutos, tekijän kehityskertomus ja käden merkitys ihmisen elämässä.

Myyttinen muodonmuutos tapahtuu cron, siirtymävaiheen ja yhteyteen palaamisen kautta. Siirtymävaiheen välitilassa henkilö saa kaiken sen tiedon, joka on hänelle tarpeellista uudessa olotilassa. Myytti tapahtuu välitilan maailmassa, joka on kiinnostavin alue kaiken taiteellisen luomisprosessin kannalta. Tietoinen ja tiedostamaton törmäävät yhteen, jotta uusia voimavaroja saataisiin käyttöön tiedostamattoman alueelta, tietoisin todellisuuden hyväksi. Useat myytit korostavat, että tämä edellyttää avoimuutta ja nöyryyttä. Välitila opettaa, että tieto on aina siirtymistä kynnyksen yli askel kerrallaan.²⁵⁷

Taidekäsityön kuvauksessa oli paljon sellaista tuotteen syntyyn liittyvää ammatillista merkityksenantoa, joka juonikertomuksen muodossa kuvasi tuotteen ja muodon syntyä. Nämä kertomukset eivät kuvanneet pelkästään konkreettista käsityötuotteen valmistamista työpajassa, vaan myös henkisten ammatil-

listen arvojen kautta muotoutuvaa ja rajautuvaa tuotteen syntyä, johon liittyi muodonmuutos. Tästä kertoi esimerkiksi se, että tuotteen syntyä verrattiin elämän syntyyn, tuote tai muoto syntyi materiaalin ohjaamana, tuote tai muoto kumpusi suoraan luonnosta, tuote syntyi kantamaan historiallista viestiä tai tuote syntyi ilmaisemaan tekijänsä sisäistä, kokemuksiin kytkettyä maailmaa.

Taidekäsityössä materiaalit, tekniikat ja esineet voitiin kokea elämän sisällön kuvaajina.²⁵⁸ Esimerkiksi Markku Kosonen kuvaili puuta seuraavasti: *“Aineena puu ei ole ikuista, mutta se elää kuoltuaankin. Tämän kaiken se tekee kauniisti. Puun kasvu on ihmiseen verrattavissa.”*²⁵⁹ Samoin kudonnan ilmaisuvoima voitiin nähdä erityisesti materiaalissa, kun ihminen koki itselleen läheiset tunnut toisintoina kuitujen ja lankojen luonteessa. *“Kudotussa pinnassa on elämän tuntu.”*²⁶⁰

Kun lasiesineissä oli sen materiaalin tuntu, josta ne oli tehty, ne olivat lasimuotoilija Pauli Partasen mukaan painavia ja edustivat pakoa arjesta. Hänen lasiteoksissaan nähtiin elämän ihmeelle olennaista ilmaisua, mystisiä aspekteja kasvun prosessista.²⁶¹ Keraamikko Outi Leinonen totesi saven poltossa onnistumisen olevan onnellisen sattuman, jota voi verrata uuden elämän syntyyn. *Palamisprosessin tuloksena tomusta syntyi keramiikkaa ja kiertokulku päättyi. Ikuista elämää tavoittelevat ottivat hautaansa mukaan keraamisia veistoksia, joihin katoavat hetket oli ikiajoiksi vangittu.*²⁶² Keramiikan myyttistä syntyä kuvasti myös puhe uunin hengestä, se että jokainen uuni toimi omalla persoonallisella tavallaan vaikuttaen tuotteen syntyyn.²⁶³

Myyttisyyteen voidaan kytkeä käsitys materiaalin, tekniikan tai esineen luonteen ymmärtämisestä ja uskollisuudesta niiden ominaislaadulle ja niiden sisältämien mahdollisuuksien oikeanlaatuisesta käytöstä.²⁶⁴ Bertel Gardberg kuvaili tätä ilmiötä seuraavasti: *“Jokaisella puulajilla on oma kauneutensa ja ennen sen työstämistä sinun tulee löytää sen syvin sielu.”*²⁶⁵ Villakuitua huovuttava tekstiilitaiteilija Maisa Tikkanen halusi röittäensä olevan *käytetylle tekniikalle luonteenomaisia.*²⁶⁶ Keraamikko Ritva Tulonen pyrki kunnioittamaan saven sisäistä laatua.²⁶⁷ Tästä materiaalin kunnioituksen pyrkimyksestä on todettava, että siinä ei aina ollut kyse perinteisistä käsityön luonnonmateriaaleista. Sama teema voitiin liittää esimerkiksi muovin käsittelyyn.²⁶⁸

Onnistunut estetiikka koettiin materiaalin, tekniikan tai esineen luonteen kunnioituksen, niiden luonteen antaman vihjeen tuloksena syntyväksi. Sommittelu oli alisteinen tälle, kokeilullisuus ja uudet ratkaisut syntyivät tämän ajattelun alaisuudessa.²⁶⁹ Hopeaseppä Juhani Heikkilä näki *muodon palvelevan ajatuksen ja materiaalin lojikkaa.*²⁷⁰ Markku Kosonen taas 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.*²⁷¹ Tätä samaa ajattelua esitti tekstiili- ja pukunäyttelyn nimi *“Materiaali tekee muodon.”*²⁷² Myös tekninen toteutus voitiin liittää tähän työskentelyä ohjaavaan taustaan. Kirsti Rantanen totesi: *“Täytyy pelata näiden teknisten oivallusten kanssa tehden niistä niin tärkeän osan omaa luovaa työtä.”*²⁷³ Keraamikko Kati Tuominen taas pohti materiaalin luonteen ymmärtämistä arvioivassa merkityksessä. Hänestä *mikään aine ei voinut materiaalin ominaisuudessa olla ‘rumaa’. Kyse oli siitä, miten materiaali oli järjestetty, millaisen muodon se oli saanut.*²⁷⁴

Materiaalien ja tekniikoiden ymmärtämiseen liittyi myös luontevuuden vaatiminen taidekäsityötuotteen synnyltä. Tekijät korostivat sitä, että tekemiseen liittyi paljon arkista uurastusta.²⁷⁵ Kuitenkin tekeminen oli oikeanlaatuisia silloin kun se syntyi luontevasti. Kirsti Rantasesta *täydellisuuden tavoittelu työssä tarkoitti sitä, että tulos ei ollut mistään osa vaan itsessään ehjä ja valmis.*²⁷⁶ Luontevaan syntyymiseen liittyvät myös Bertel

Gardbergin ajatukset työkaluista. Hänestä *juuri työkaluja oli kiittäminen siitä, että työ onnistui esteettisessä mielessä. Esine syntyi käden ja työkalun liitosta, jossa työkalut olivat välittömässä suhteessa käteen ja taiteilijan mieleen. Tekijän tuli osata valmistaa ne itse ja niitä tuli valmistaa aina lisää uusia ajatuksia ja tehtäviä varten. Hyvän työkalun merkitys oli se, että se sai esineen suonastaan kasvamaan kädestä.*²⁷⁷

Materiaalin luonteen ymmärtämiseen liittyvä yksinkertaisen kauneuden myytti tuli esiin Tapio Wirkkalan todetessa, että *muotoilijan tuli pitää päämääränään olla harmoniassa materiaalsensa kanssa. Esteettisesti tämä kosketus ja keskustelu konkreettisen materiaalin kanssa tuotti yksinkertaisuutta.*²⁷⁸ 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."*²⁷⁹ Bertel Gardbergin töissä esineen näennäinen yksinkertaisuus oli usein pitkän kehitysprosessin tulosta.²⁸⁰ Pyrkimys yksinkertaiseen oli mukana myös nuorempien taidekäsityölästen ajatuksissa. Tekstiilitaiteilija Maisa Tikkanen esimerkiksi totesi *etsivänsä työskennellessään ajatuksilleen mahdollisimman selkeitä ja yksinkertaisia ratkaisuja. Hän liitti nämä ratkaisut siihen, että halusi teostensa olevan puhtaita.*²⁸¹

Elämäntavasta puhuttaessa korostunut aitous liittyi materiaalin, tekniikan ja esineen luonteen kunnioittamisen lisäksi myös luonnonmateriaalien ja luonnon kunnioittamiseen.²⁸² Taidekäsityöläisen kiinnostus aitoon ja alkuperäiseen ilmeni esimerkiksi omen kudontamateriaalien valmistamisena.²⁸³ Luonto toimi inspiraation lähteenä Bertel Gardbergille, joka tunnusti olevansa luontoromantikko.²⁸⁴ Luontoteemaa korostivat myös useat muut taidekäsityöläiset.²⁸⁵

Luontoteemaan liitettiin ajatus taidekäsityön ja yleensä käsityön ekologisuudesta.²⁸⁶ Käsityö voitiin nähdä *sinä askeleena taaksepäin, jota ekologit kaipasivat.*²⁸⁷ Taideteollisuusmuseon johtaja Jarno Peltonen kuvasi ekologiaan liittyviä piirteitä siten, että *tuotteiden raaka-aineena käytettiin tavallisesti luonnonmateriaaleja eikä tuotannosta yleensä jäänyt saastetta. Työn rytmii oli biologinen, joustava ja inhimillinen verrattuna teollisen vaihtotyöntekijän mekaaniseen työntekoon. Hän kuvasi taidekäsityötä luonnon arvojen korostamisena, materiaalikäskisyytenä, luonnonmukaisia ja luontevia muotoja etsivänä tekemisen tapana.*²⁸⁸ Luontoiheisella tuotannolla taidekäsityöläinen esimerkiksi halusi puhua eläinten ja luonnon puolesta. Hän viestitti myös suomalaisen luonnonperinnön omalaatuisuudesta.²⁸⁹ Näin luonnonmateriaalit ja luontoiheet liittyivät kiinteäksi osaksi myös perinteen ja suomalaisen identiteetin kunnioitusta.

Taidekäsityön yhteydessä voitiin puhua ekologisesta estetiikasta.²⁹⁰ Tämän sisältöä voisi kuvastaa Bertel Gardbergin näkemys siitä, että *veltoja, löysiä ja hajoavia muotoja ei kasvimaasta tapaa.*²⁹¹ Olli Tamminen pohti aihetta niin, että *kasvi-, eläin- tai kivikunnassa muoto ei ole rakentunut muodon vuoksi. Muoto muodon vuoksi tuntui hänen arvionsa mukaan kuitenkin helposti kuluttajasta hyväksyttävämältä kuin esimerkiksi luonnon periaatteiden mukaan syntynyt taide. Taide oli loogista ja johdonmukaista sen tekijälle, mutta se ei avautunut niin helposti ulkopuoliselle.*²⁹² Näiden muotoon ja luontoon liittyvien pohdintojen osalta on todettava, että luontoteema liittyi yhtenä osana myös myyttiseen ainekseen korostaessaan luonnonmateriaalien, luontoiheiden ja luonnonmuotojen elimellistä, aitoa ja oikeanlaatuista yhteyttä siihen luontoon, joka oli ne synnyttänyt.

Taidekäsityön viestinnällisyys korostui yhä enemmän 1980-luvun aikana. Erityisesti perinneviestit toimivat myyttisenä aineksena. Bertel Gardberg näki *suuret historialliset muutokset mielen ja käsien yhteisen havahutumisen tuloksena.*²⁹³ Hän totesikin: *"Parhaimmillaan käsityön pitäisi olla suhteessa vanhoihin tapoihin ja*

riitteihin. Antaa syvyyttä, viestin katoavasta maailmasta, joka pitää mielessä laadun ja karaktäärim säilyttämisen tärkeyden.”²⁹⁴ Taidekäsitteiden tuotteet tai teokset voivat sisältää kosketuksen muinaisesta magiikasta ja mystiikasta tai myyttisestä esihistoriasta.²⁹⁵ Keraamikko Minni Lukanderin rituaalituotteissa kerrottiin *tradition heräävän eloon*.²⁹⁶ Tekstiilitaiteilija Merja Winqvist kuvasi teoksiaan *viesteiksi primitiivisistä käyttöesineistä*.²⁹⁷

Ilmaisuun liitettiin monimerkityksisyys, viestinnällisyys, symboliikka ja vaistonvaraisuus.²⁹⁸ Muotoilija Pasi Järvinen kirjoitti esimerkiksi *moniassosiaatiotasoisesta aiheenkäsittelystä*.²⁹⁹ Keraamikko ja kuvataiteilija Maaria Wirkkalan mukaan hänen *teoksensa nousivat omasta sisäisestä maailmastaan ja kokija sitten koki ne oman taustansa kautta*.³⁰⁰ Tällainen taiteen synnyn ja kokemisen kuvaus on verrattavissa taiteen syntykertomukseen, jos oletetaan, että taidetta ei synny ilman sen kokemista. Esineen ja ihmisen vuorovaikutusta Bertel Gardberg kuvasi seuraavasti: *”Jos esine on rakkaudella valmistettu, se puhuu rakkaudella myös sen tulevalle omistajalle.”*³⁰¹ Jarno Peltonen näki taidekäsitteiden tiivistäneen ajassa liikkuvat ajatukset esteettiseen ja yli kielirajojen välittyvään muotoon.³⁰²

Materiaali toimi taidekäsitteellisesti viestinnän välineenä. Taideteksteissä *materiaalin ja kudoksen rakenteet voivat puhua*.³⁰³ Koru oli taiteellisen ilmaisun väline, jossa *materiaalit omalla luonteellaan toimivat vuoropuhelun innoittajina*.³⁰⁴ Materiaali siis vaikutti viestin laatuun.

Esineet kantoivat myös viestiä. *Uniikkikeramiikka ei esittänyt vain itseään vaan siitä välitettiin sisältöjä ja merkityksiä, jotka taiteilija oli antanut*.³⁰⁵ *Koruille toivottiin löytyvän uusia viestiarvoja*.³⁰⁶ Esineet muuttuivat jopa joksikin muuksi kuin konkreettisiksi esineiksi. Teokset saattoivat olla kuin *henkisten kuvien ansoja, saalistamisen välineitä*.³⁰⁷ *Laatikkonäyttelyn esineet oli tehty muistojen säilyttämistä varten*.³⁰⁸ *Isot saviastiat voivat sisältää itseensä elämän, muistot sekä tulevaisuuden unelmat*.³⁰⁹

Työt kertoivat tekijän persoonallisista ajatuksista, olivat viesteinä tekijöiden itseilmauksia.³¹⁰ Tekstiilitaiteilija Maisa Tikkanen koki teoksensa *omina assosiaatioinaan ympäröivästä todellisuudesta*.³¹¹ Tekstiilitaiteilija Maija Lavonen kertoi yrittävänsä *ilmaista omia kokemuksiaan, sitä mikä tuntui merkittävältä*.³¹² Keraamikko Kati Tuominen selitti, että *ei luonut teoksia vaan elettyjä hetkiä*.³¹³

Taidekäsitteiden ilmaisullisesta viestinnästä kertoo myös se, että sen tuotteita ei usein haluttu selittää mitenkään, vaan kuvattiin runolla.³¹⁴ Kaj Kalin selvitti tätä piirrettä näin: *”Materiaaleissa muoto objektivoi ilmauksen. Materiaalien runomitta on muoto-oppia. Sanat ovat monimerkityksisiä, viittaavat useisiin miellyhtymiin. Eikö sama voisi päteä myös materiaaleihin. Teknologisessa maailmassa korkealuokkainen taidekäsitteily on lyriikkaa.”*³¹⁵

Käden voimaa elämässä vaikuttajana kunnioitettiin paitsi myyttisenä syntykertomuksena jopa pyhänä asiana. Taideteollisuusmuseon museolehtori Kaj Kalin totesi, että *käsitteellisesti kädet olivat 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*.³¹⁶ Taidekäsitteellinen Heikki Mäntymaa totesi, että *ihmiselle oli annettu osaavat, ajattelevat ja näkevät kädet*.³¹⁷ Sisustusarkkitehtiopiskelija Martin Relander kuvasi käsityömaisen valmistuksen pyhää syntyä jopa ironisaväyisesti: *”Käsityöstä on tullut ihmisen ja materiaalin välistä kontemplaatiota. Käsitteillä 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.”*³¹⁸

Käsityöläisen ammattitaidon ja ilmaisuuden kehitys nähtiin yhteydessä ihmisen kehitykseen ja elämään.³¹⁹ Tekeminen koettiin oppimis- ja kasvamisprosessiksi: *“Tehty työ on paras opettaja.”*³²⁰ 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.”*³²¹ Bertel Gardbergin näkemys käden voimasta oli seuraavaulainen: *“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.”*³²² Tuotteeseen kohdistuneena samantapainen ajattelu oli näkyvissä Kaj Kalin sanoissa: *“Ihminen on ainutkertainen päämäärä sinänsä ja käsityötuote on samoin.”*³²³

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, synteesiä käsityön ja taiteen välillä. Goethe halusi oman taiteensa pohjaavan johonkin yleisesti hyväksytyyn perustaan. Hän näki siten tällaisen yleisesti hyväksytyyn perustan omaavan käsityön pyhänä viisautena. Oli kysymys uuden viisauden muodon löytymisestä.³²⁴ Tällainen käsillä tekemisen viisautta korostava sävy on löydettävissä taidekäsityöläisten tekemiselleen asettamissa tavoitteissa ja taidekäsityön merkityksen pohdinnassa.

5 AMMATILLISEN TAIDEKÄSITYÖN MÄÄRITYMINEN SITÄ YMPÄRÖIVIEN TOIMINTA-ALUIDEN KAUTTA

5.1 TAIDEKÄSITYÖN MÄÄRITYMISALUE

Taidekäsityö määrittyi ja sen kentän arvostukset muodostuivat myös niiden suhteiden kautta, joita sillä oli ympäröiviin kenttiin: suhteessa niihin kenttiin, joihin se osataan kuulua, sen haluttiin kuuluvan, tai joista sen haluttiin erottautuvan. Koska tarkastelun kohteena on hyvin laaja alue, tämän jakson aineistona on hyödynnetty edellä esitellyn ammatillisen aineiston lisäksi laajalti myös muuta taideteollisuutta ja käsiteollisuutta käsittelevää aineistoa, näyttelyluetteloita sekä tarvittaessa myös muussa lehdistössä olleita taidekäsityötä koskevia kommentteja.

Taidekäsityötä lähellä olevien ammatillisten toiminta-alueiden pää-äänenkannattajalehdet, Taide ja Kotiteollisuus, ovat olleet mukana tässä tarkastelussa, samoin Arkkitehti-lehti ja taiteiden välinen Synteesi-lehti. Aineisto on siis varsin moninainen ja pelkästään sen perusteella johtopäätösten tekeminen onkin vaarallista, koska vain jotkut - ja usein riidanalaiset - teemat ovat nousseet julkiseen keskusteluun.

Kuva taidekäsityön suhteesta sitä ympäröiviin toiminta-alueisiin täydentää kuitenkin ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsityön määritelmää. Tämä tarkastelu on syytä aloittaa sen alueen kokonaishahmotuksella, jonka sisällä taidekäsityö oli ammatillisessa vuorovaikutuksessa. Tähän vuorovaikutukseen viittaavat ne yläkäsitteet, esimerkiksi kuvaamataiteiden käsite, joihin taidekäsityö on yhdistetty.

Kuvaamataiteet määriteltiin tutkitussa aineistossa taiteenalaksi, 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. Kuvaamataiteisiin liittyvillä käsityön, käsi- ja pienteollisuuden, taideteollisuuden ja suunnittelun sekä kuvallisen viestinnän ja kuvataiteen ammateilla nähtiin olevan yhteinen historiallinen lähtökohta: ne pohjautuivat käsityöammateihin. Niiden tehtävät olivat vain voimakkaasti lisääntyneet ja eriytyneet. Alan ammateilla katsottiin olevan tärkeä merkitys kulttuuriperinteen säilymisen ja kehittämisen sekä kansallisen identiteetin kannalta.³²⁵

Esineellisen ympäristön suunnittelua koskevien käsitteiden osalta 1980-luvulla käytiin keskustelua alaa yhtenäistävästä yläkäsitteistä.³²⁶ Esineellisen ympäristön suunnittelussa korostettiin muodon tai hahmon antamista.³²⁷ Laatu pidettiin siinä perustekijänä ja tavoittelun kohteena.³²⁸ Koko aluetta kokoavina asioina pidettiin esimerkiksi toimivaa tuotetta, ympäristöä ja viestiä. Yritystoiminnassa esineellisen ympäristön suunnittelun tulos voi vaikuttaa kilpailutekijänä, mutta kyseessä oli myös taideteos.³²⁹

Yhteisen alueen olemassaolosta kertoi 1980-luvulla viljelty tila ja taide -teema.³³⁰ 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 eri taiteenalojen ilmaisukeinoja. Yhteistyömahdollisuuksina esitettiin koulutusta, työpajatyöskentelyä eri taiteenalojen kesken, kriittikkokoulutuksen kehittämistä sekä yhteisnäyttelyjä.³³¹

Yhteisestä alueesta kertoivat monet ajatukset, joita taidekäsityötä ja taideteollisuutta koskevassa kirjoittelussa esitettiin. Form Function Finland -lehden päätoimittaja Barbro Kulvik korosti elävän vuorovaikutuksen merkitystä teollisen muodon, käsityön ja taiteen välillä.³³² Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n järjestösihteeri Anne Tainio korosti vuorovaikutusta taidekäsityön, kuvataiteiden ja arkkitehtuurin välillä, jolloin eri alueet tukivat toisiaan tai vastakkaisina täydensivät toisiaan synnyttäen kehitykseen johtavaa dynamiikkaa.³³³ Muotoilija Veikko Kamunen näki taidekäsityöläisten muodostaneen erään alakulttuurin, joka oli integroitunut kuvataiteen ja ympäristökulttuurin muihin ammattialueisiin.³³⁴

Yhdysvalloista Suomeen asettunut, myös taidekäsityötä tehnyt Howard Smith kertoi yhteiseen alueeseen liittyvistä käytännön kokemuksistaan ja näkemyksistään: "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 katkaisi kaikki nämä taiteen alueet. Tekijä on oikea sana, aivan riittävä. Tai käsityöntekijä."³³⁵

Howard Smithin ajatukset olivat positiivisia toivomuksia. Yhteisellä alueella taidekäsityöläinen voitiin todellisuudessa kokea identiteettittömänä. Keraamikko Maarja Wirkkala totesi 1980-luvun alussa, että käsityöläiset putosivat yleisessä keskustelussa jonnekin taiteen ja taideteollisuuden väliin, ei minnekään. Näin he muodostivat ryhmän, jonka ohii helposti katsottiin.³³⁶ Muotoilija Veikko Kamunen taas tulkitsi asian taidekäsityöläisten oman aktiivisuuden puutteeksi. Hän moitti taidekäsityöläisiä siitä, että he käpertyivät itseensä ja ongelmiinsa sen sijaan, että olisivat korostaneet laaja-alaisuutta, yhteistyön merkitystä ja perinteeseen suuntautuvien ajallisten kytkentöjen tärkeyttä.³³⁷

Rajojen tarkoituksellisia ylityksiä tapahtui 1980-luvun loppupuolella näyttelytoiminnassa, jossa eri tahot järjestivät eri taiteenalojen 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.³³⁸ Toinen merkittävä esimerkki oli Taideteollisuusmuseon vuoden 1987 Metaxis-näyttely, joka kuvataidekentän käytäntöä seuraten oli ensimmäinen nuorten muotoilijoiden yhteisnäyttely. Sen yhtenä tehtävänä oli kertoa taiteellisen toiminnan viitekehystä sekä taiteiden välisestä vilkkaasta vuoropuhelusta.³³⁹ Vuoden 1988 Taidehallin Kosketusnäyttelyn tehtävänä oli samoin kartoittaa taiteen raja-alueita ja etsiä näyttelymittaista vastausta siihen, olivatko taiteenalojen väliset raja-alueet ylikäymättömiä konventioita vai veteen piirrettyjä viivoja.³⁴⁰

Suomalainen taiteidenvälinen Synteesi-lehti oli 1980-luvulla hyvin kirjallisuuspainotteinen. Se sisälsi kuitenkin keskustelua, joka liittyi myös taidekäsityön määrittämiseen, joskaan ei suoraan sitä käsitellen. Synteesissä oli kirjoituksia kuvataiteen objektin kriisistä, ympäristöestetiikasta hyväksyvänä tai arvostelevana, taiteen ja tekniikan suhteesta, institutionaalista taiteenteoriasta, taiteen määrittelystä ja tehtävistä, nykytaiteen tavasta puhua, taidosta, taiteesta ja tyylistä sekä arkiesineiden suhteesta taideteoksiin.³⁴¹ Nämä teemat tarkastelivat samoja taiteiden välisiä rajoja, joita näyttelytkin olivat pyrkinet pohtimaan. Sekä asiaan liittyvät kirjoitukset ja tutkimukset että näyttelytoiminta ja taiteilijoiden taiteiden rajoja rikkova toiminta kertovat siitä, että eri tekemisen lajien väliset rajat koettiin olemassaoleviksi. Muutoinhan niistä ei olisi tarvinnut keskustella tai toimia niiden murtamiseksi.

5.2 TAIDEKÄSITYÖN SUHDE TAIDETEOLLISUUTEEN JA MUOTOILUUN

Taidekäsityö määrittyi käytännössä 1980-luvun Suomessa taideteollisuuden piiriin kuuluvaksi ammatilliseksi toiminnaksi. Taideteollisuus katsottiin sovelttavan taiteen muodoksi, joka voitiin ymmärtää niin laajaksi, että se kattoi kaiken tuote- ja lähiympäristön suunnittelun valmistustapaan katso-matta. Se sisälsi siis sekä yksittäisen käsityön että teollisen muotoilun.³⁴²

Vanhastaan taideteollisuuden suunnittelijat olivat koristetaiteilijoita vuonna 1911 perustetun Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamon mukaan. Muotoilija Severi Parkon mukaan 'koristetaiteilijasta' tuli kuitenkin vuosien mittaan aina vain häpeällisempi titteli. Vuonna 1966 Ornamon nimessä koristetaiteilija vaihdettiin uudissanaksi teollisuustaide.³⁴³ Tämä muutos oli ongelmallinen taidekäsityötä ajatellen, koska koristetaide käsitteenä mahdollisti paremmin taidekäsityön olemassaolon yhteisellä alueella. Käsitteet teollisuustaide tai taideteollisuus liittivät alueen teollisuuteen. Muistettakoon toisaalta, että Kaj Kalin piti taidekäsityölle tärkeänä erottautumista koristeiden tekemisestä.

Taideteollisuus ei ollutkaan yhtenäinen käsite, vaan se sisälsi hyvin eri tavoin painottuvia osa-alueita. Erityisesti Teollisuustaiteen Liitto Ornamon edustajat korostivat kuitenkin taideteollisuus-käsitteen tarvetta. Taideteollisuus-käsitteen sisältö voitiin nähdä joko yhtenäisenä tai moninaisena, mutta joka tapauksessa sen nähtiin yhdistävän käyttökelpoisesti ornamolaiset alat ja ryhmät.³⁴⁴ Tällöin oli kyseessä institutionaaliseen rakenteeseen pohjautuva tarve määritellä yhteinen alue.

Taideteollisuutta eriteltiin usein soveltaen sekä Ornamon että Taideteollisen korkeakoulun käytännön toiminnassa esiintyviä jakoja. Tällöin puhuttiin eri aloina tekstiilitaiteesta, muotitaiteesta eli vaatetussuunnittelusta, sisustustaiteesta, joka sisälsi myös huonekalusuunnittelun, keramiikkataiteesta,

johon liitettiin usein lasitaide, metallitaiteesta, joka sisälsi hopea- ja kultaseppäalan sekä taidetaonnan, sekä teollisesta muotoilusta. Näistä keramiikka-, lasi-, metalli-, muoti- ja tekstiilitaiteen piiriin sisältyi sekä taidekäsityötä että teollista suunnittelua. 1980-luvun ammatillinen järjestäytyminen lisäsi luetteeseen taidekäsityön ja graafisen suunnittelun erillisinä alueina.

Ornamon ja Taideteollisen korkeakoulun vastuualueista poiketen valtion taideteollisuuslaitoksen vastuualueeseen luettiin myös perinteinen kansanomainen käsityö. Sitä pidettiin taideteollisuudelle tärkeänä; koska käsityötä, silmän ja käden yhteyttä, pidettiin luovan tekemisen perustana.³⁴⁵

Yllä esitellyt määritykset kertovat havainnollisesti esineellisen ympäristön suunnittelun alueella kohdattavista käsiteongelmista. Taideteollisuuden käsitteinä on sekä kokoavia käsitteitä kuten taidekäsityö, käsityö tai teollinen muotoilu että esimerkiksi materiaalin, tekniikan tai esinetyypin mukaan määrittäviä käsitteitä. Erityyppisiä käsitteitä rinnastettiin usein keskenään. Sama käsite voi esiintyä sekä ylä- että alakäsitteenä.

Tyypillinen esimerkki oli se, että 1980-luvun kuluessa ‘muotoilusta’ pyrittiin tekemään yhteistä termiä ‘taideteollisuuden’ tilalle. Samalla ‘taideteollisuus’ jäi tarkoittamaan lasi-, keramiikka- tai muuta vastaavaa taideteollisuuden historiaan jo vakiintunutta teollisuutta, jonka tuotteissa oli selvä taiteellinen kytkentä.³⁴⁶ Muotoilija Seppo Väkevä eritteli tätä suppeaa merkitystä vielä siten, että taideteollisuustuotteet liittyivät tavallisesti asumiseen tai sisustamiseen ja olivat sellaisia teollisia, sarjavalmistaisia tai uniikkiesineitä, joissa ulkonäkö ja esteettiset arvot olivat erityisen keskeisiä.³⁴⁷ Tällä tavoin määriteltynä taideteollisuudessa on paljon taidekäsityön piirteitä.

Tilanteen selkeyttämiseksi on käsillä olevaa aluetta yritetty jaotella myös muilla tavoin kuin materiaalin, tekniikan tai esinetyypin mukaan. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja Tapio Periäinen pohti esimerkiksi tuotantotavan ja tuotteiden määrän käyttöä määrittävinä tekijöinä: yksittäiset uniikkityöt, lyhyet sarjat, massatuotteet.³⁴⁸ Tällöin oli mahdollista määritellä käsitteitä siten, että taidekäsityössä tehtiin käsityömenetelmin uniikkiteoksia ja pieniä sarjoja, taideteollisuudessa pääasiassa teollisesti lyhyitä sarjoja ja teollisessa muotoilussa kaikkia näitä kuitenkin keskittyen lyhyisiin sarjoihin sekä massatuotantoon.³⁴⁹ Monessa tapauksessa oli kuitenkin vaikeata ja ristiriitaista luokitella tuotteita valmistusmenetelmien pohjalta. Suurteollisuudessa oli käsityövaltaista toimintaa ja kotiteollisuudessa automaattikoneita.³⁵⁰ Käytännössä Suomessa oli lukuisia ammattilaisia, jotka suunnittelivat sekä uniikkia tuotantoa, pieniä sarjoja että suuria teollisia sarjoja.³⁵¹

Asiaa voitiin lähestyä myös rakentavasti: teollisesti tuotettujen tavaroiden ja käsityön ero ei liittynytkään välttämättä käytetyn konetyön määrään. Sisustusarkkitehtipiskelija Martin Relander näki ratkaisevan eron siinä, että teollisuudessa esineen rakenne, materiaali ja muoto määräytyivät käytettävissä olevien koneiden ehdoilla, kun taas käsityössä kone tai käden käyttö valittiin sillä perusteella, kumman avulla tavoitettiin haluttu lopputulos. Ihminen siis hallitsi käsityössä konetta ja sitä esinettä, jota hän työsti.³⁵²

Se, että taideteollisuuden tilalle alan kokoavaksi yläkäsitteeksi pyrittiin 1980-luvulla siirtämään muotoilun käsitettä, oli ongelmallista, koska eri tahoilla ja henkilöillä oli erilaisia näkemyksiä muotoilusanan käytöstä. Koko 80-luvun ajan Tapio Periäinen pyrki kuitenkin tuomaan sitä käyttöön.³⁵³ Periäinen jakoi ihmisen rakentaman ympäristön kulttuurimaisemaan, arkkitehtuuriin ja muotoiluun. Muotoilu sisälsi ensiksi mainittujen ulkopuolelle jäävät ihmisen suunnittelemat ja valmistamat ele-

mentit ympäristössä, riippumatta niiden taiteellisesta tasosta tai arvosta. Peräinen totesi, ettei tällainen määritelmä pitänyt muotoilua vain esteettisenä ilmiönä eikä korostanut taiteen osuutta esineessä. Se kuitenkin kattoi koko materiaali-, esine- ja välinekulttuurin, yhdisti taidekäsityön, taideteollisuuden ja teollisen muotoilun sekä vapautti käyttämästä määrittelyn lähtökohtana epäjohdonmukaisesti materiaaleja, suunnitteluprosesseja, valmistustapoja, funktioiden luetteloa tai koulutusmuotoja.³⁵⁴

Tämän tutkimuksen aineistossa muotoilu-käsitettä käytettiin laajuudeltaan erilaisissa merkityksissä ympäristön suunnittelusta ja valmistuksesta puhuttaessa. Seppo Väkevä esitti myös, että sitä voisi käyttää laajassa merkityksessä kaikkea ihmisen tekemää keinotekoisesta ympäristöstä tarkasteltaessa. Hän totesi sen sopivan kuitenkin vain suppeassa merkityksessä suomalaisen muotoilun maailmaan, jossa lähestymistapa oli ollut pikemminkin tuote- ja esine- kuin prosessikeskeinen. Tässä määrittelyssä esiintyi käsite muotoilun maailma, jonka Väkevä siis oletti joksikin rajatuksi ilmiöksi. Se ilmeisesti tarkoitti toiminta-aluetta, jolla tehtiin ammattimaista sekä ammatillisesti hyväksi katsottua muotoilua, koska Väkevä samassa yhteydessä käytti myös muotoilu-käsitettä Suomessa hyväksi taideteollisuudeksi nimitettyä designia korvaavana parempana vaihtoehtona.³⁵⁵

Muotoilijoiksi sanan laajimmassa merkityksessä kutsuttiin tutkimusaineistossa 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.³⁵⁶ Usein muotoilu siis katsottiin taideteollisuus-käsitteen vastineeksi. Sitä esitettiin yleisnimitykseksi sellaiselle visuaalisesti painottuneelle suunnittelulle, joka käsitti tuotteet, viestinnän ja ympäristöt.³⁵⁷

Muotoilu poikkesi kuitenkin taidekäsityön osalta taideteollisuus-käsitteestä. Taidekäsityön kuulumisesta muotoilu-käsitteen piiriin oli erilaisia näkemyksiä. Taideteollisuuden käsitteitä selvittävässä julkaisussa vuodelta 1992 taideteollisuus jaettiin teollisuustaideeseen eli muotoiluun ja siitä erilliseen taidekäsityöhön.³⁵⁸ Edellisen piiriin kuului teollinen, tietokoneavusteinen, suuriakin ympäristökokonaisuuksia käsittelevä suunnittelu, jälkimmäisen yksittäisten uniikkitaideosten omin käsin tekeminen.³⁵⁹ Teknologinen muotoilu tietokoneavusteisine sovellutuksineen nähtiin varsin kaukaiseksi taidekäsityöläisyydelle.³⁶⁰ Koska muotoilu-sanan käyttö oli yleistä juuri teollisen muotoilun kohdalla, tilanne johti siihen, että muotoilu-käsitettä oli toisaalta vaikeinta liittää taidekäsityöhön.

Täpö Peräinen katsoi, 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. Tällöin taidekäsityötä olisi voinut olla jopa teollinen muotoilu. Mikäli taidekäsityön kriteerinä pidettiin samoja tekijöitä, mutta rajoituttiin taiteilijan oman käden jälkeen sekä poistettiin teoksen käytännöllisen toimivuuden vaatimus, oli kyseessä kuvataide.³⁶¹ Muotoilu taideteollisuuden korvaavana käsitteenä ei tuonut vastausta taidekäsityön määrittymisen ongelmaan.

Seppo Väkevä eritteli muotoilijan ammattikuvaa niin, että muotoilijalla oli mahdollisuus toimia teollisuuden palveluksessa joko anonyyminä teollisena muotoilijana tai nimeltä mainittavana taideteollisena muotoilijana, taiteilijana. Toisaalta hän liitti muotoilijan ammattikuvaan myös sen, että muotoilija voi toimia kokonaan teollisen tuotantomekanismien ulkopuolella taidekäsityöläisenä tai jopa voimakkaasti kuvataiteeseen suuntautuneena taiteilijana.³⁶² Näin määriteltynä taidekäsityö kuului muotoilun piiriin.

Ideologisen pohjan esitettiin kokoavan tätä taideteollisuudeksi tai muotoiluksi nimitettyä ammatillista aluetta siihen kuuluvista eroavista tekemisen lajeista huolimatta. Toimintaan kuului pyrkimys entistä kauniimpaan ympäristöön ja käyttökelpoisempiin esineisiin sekä pyrkimys teollisuuden ja taiteen hedelmälliseen yhteistyöhön.³⁶³ Tämä ideologinen ja yhteiskunnallinen pohja omaksuttiin Seppo Väkevän mukaan alan oppilaitoksissa.³⁶⁴ Suunnittelijakoulutuksen tavoitteeksi nähtiin käsityön oppiminen perustana taiteilijan ja suunnittelijan työlle sekä eri alojen luovien pyrkimysten kokoaminen yhteen.³⁶⁵ Taidekäsityön liittoa teollisen tuotesuunnittelun kanssa puolustettiin toteamalla, että taidekäsityö oli arvokas tutkimuksen ja kokeilun väline, joka voi hyödyttää teollisuuteen suuntautunutta tuotesuunnittelua.

Yhdistävinä tekijöinä Suomen taideteollisuudessa olivat instituutioiden lisäksi alalle tyyppillinen toimintamuoto: näyttelyt, jotka usein järjestettiin taideteollisuuden yhteisnäyttelyinä. Markku Kososen mukaan suuret suomalaiset muotoilunäyttelyt olivat taidekäsityönäyttelyitä, koska ne haluttiin pitää kulttuuri-nimikkeen alla ja taidekäsityöläisten työt olivat osa tulevaisuuden suomalaisuuden etsimistä. Taidekäsityötä siis tarvittiin ”Finnish Designin” luomiseen. Taidekäsityö ei Markku Kososen mukaan itse juuri hyötynyt siitä, että se kytkettiin markkinoinnin keinoksi, vaan siitä hyötyivät teollisuus ja Suomi.³⁶⁶ Myös Kaj Kalin piti taidekäsityötä teollisen tuotesuunnittelun inspiraationlähteenä. Taidekäsityö taas ei hyötynyt teollisen toiminnan edistämisestä. Kulutusideologian hallitsemassa maailmassa käsityöläisten toimeentulomahdollisuudet olivat sangen rajalliset ja heillä ei ollut tukena mainonnan ja kaupan markkinamekanismeja.³⁶⁷

Historiallisesta näkökulmasta on syytä tuoda esiin se ero, joka 40- ja 50-lukujen taideteollisuuden voittokulun tuotteilla oli 80-luvun taidekäsityöhön verrattuna. Tuo voittokulku perustui taideteollisuuteen ja siten käsityömäisen tuotannon osalta usein erilliseen suunnittelijan ja käsityöläistoteuttajan yhteistyöhön. 80-luvulla taidekäsityö eriytyi enemmän taiteilijan omaksi tekemiseksi. Erottautuminen vanhemmasta taideteollisuudesta näkyi myös siinä, että palvelun ajatusta hyljeksittiin ja aatteellinen makukasvatus jäi vähitellen syrjään.

Taidekäsityön ja teollisen suunnittelun eriytymiskehityksessä on ollut eri tavoin painottuneita vaiheita. Yksi niistä oli 50-luvun taideteollisuuteen liittynyt vastakohta-asettelu eliittitaiteen ja käyttötavaran välillä.³⁶⁸ Taidekäsityön asemaan taideteollisuuden kentässä vaikutti se anonymiteettiä ja elitisminvastaisuutta korostanut liike, joka 1960-luvulla nousi esiin. Tästä näkökulmasta taidekäsityö oli helppo tulkita turhaksi koristetaiteeksi. Seppo Väkevä totesikin taideteollisuuden alueeseen liittyneitä erilaisia tekemisen lajeja tarkastellessaan että: ”Taideteollisuuden kaksi ääripäätä ovat arvomaailmaltaan kertakaikkisen erilaiset, muodostavat vuorovaikutteisen kentän, jota kuitenkin yleisesti pyritään käsittelemään samana ilmiönä.”³⁶⁹

Taikolainen Markku Kosonen totesi piileväksi ongelmaksi Ornamon sisällä teollisuuteen orientoituneiden ja käsityöhön suuntautuneiden näkemysten väliset ristiriidat. Ammatillinen yhteisyys, joka koski eettistä ja esteettistä laatua, piti hänestä taidekäsityöläiset teollisuustaitteen liitossa. Muilta osin intressit olivat hänestä vastakkaistuneet: erilaiset valmistusmenetelmät, markkinointi, resurssit ja teollisen kulttuurin muotokielikasvatus erottivat teollisen suunnittelun taidekäsityöstä.³⁷⁰ Taidekäsityön nousu ja ongelmat sen hyväksynnässä ovatkin liitettävissä taidekäsityön kitkaan teknologis-kaupallisesti ja myös sosiaalisesti suuntautuneen teollisen tuotesuunnittelun kanssa.

Sisustusarkkitehti Antti Nurmesniemi piti taideteollisuus sanaa absurdina, koska esineiden tuottaminen tapahtui niin monella tasolla. Yhteisen nimen löytäminen jopa pelotti häntä. Hän tyytyikin vain

toteamaan: “Tehtävämme on art of living -jalostaminen. High tech -maailmassa on tilaa myös iloisesti tanssivalle käsityön harlekiinille.”³⁷¹ Maarja Wirkkala oli 1980-luvun alussa kuitenkin kokenut suhtautumisen taidekäsityöhön toisin: “Keski-ikäinen teollinen muotoilija ja sisustusarkkitehti, mistä kulmakarvojen kohotus ja tosilyöntäjä ote?”³⁷²

Markku Kosonen totesi jo 1970-luvun lopussa, että 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.³⁷³ Vuonna 1984 todettiin kuitenkin jo, että taidekäsityöläisten ammattilypeys oli vahvistunut ja he olivat selvittäneet suhteensa teollisuuteen ja muihin taiteenlajeihin. Taidekäsityöläisten koettiin välittävän olemisen tunteja eri tavalla kuin “modernismin perinteissä roikkuva institutionalisoitunut muotoilumaailma”.³⁷⁴ Antti Nurmesniemi näki suhteet pehmeämpinä niin, että design sisälsi vielä niitä taiteen ideoita, jotka auttoivat ihmistä kestävämpään, mutta puhtaasti teollisen muotoilun edustajat eivät niitä yleensä enää hyväksyneet toimintansa tavoitteeksi.³⁷⁵ Kaiken kaikkiaan taidekäsityön sanottiin suuntautuvan laadulliseen valmistukseen ja teollisuuden enemmänkin määrälliseen.³⁷⁶

Martin Relanderin näkemyksen mukaan käsin tehty esine voitiin kokea teollistuneessa hyvinvointivaltiossa merkkina vastenmielisyysreaktiosta koko teollista tuotantotapaa ja arvomaailmaa vastaan. Käsitellä tarkoitettiin tällöin tuotteita, joita ei ollut valmistettu koneellisesti. Relanderista käsin tehdyn esineen kaikkein arvokkain ominaisuus oli valmistajan intiimi suhde työstettävään kappaleeseen ja sen tulevaan käyttäjään. Käsin tehdyssä esineessä tärkeintä oli se, kuinka hyvin aineellinen kappale palveli ihmisen henkisiä ja ruumiillisia tarpeita kaikissa prosessin eri vaiheissa: suunniteltaessa, valmistettaessa ja käytettäessä.³⁷⁷ Tässä 1980-luvun lopun kirjoituksessa ei kuitenkaan kuvastu se käyttäjän palvelemisen aseman heikkeneminen, joka aatteellisessa analyysissä nousi esiin. Sen sijaan siinä kuvastuu hyvin taidekäsityön tekijän kokonaisvaltainen elämäntapa ja vastakulttuurinen asenne.

Elämäntapaa ja vastakulttuuria Martin Relander korosti myös puhuessaan yksilön kokemasta yksilöllisyyden menettämisen uhasta materialististen arvojen kansainvälistyvissä maailmassa. Tällä uhalla hän vaati individualismin kohottamista korkeaan arvoon niillä luovan ilmaisun alueilla, jossa se oli mahdollista. Sille perustui vapaassa taiteessa ja taideteollisuudessa kapinointi koneellisen valmistustavan asettamia vaatimuksia vastaan. Martin Relander myönsi yksilöllisyyden korostamisen karkeassa ja epäinhimillisessä muodossaan egoismiksi. Hän näki siinä kuitenkin myös mahdollisuuden johtaa kehitystä kohti sellaisia ihmisyyden toiminta-alueita, jotka vastasivat humanismin ihanteita.³⁷⁸ Puheet humanisminista ovat liitettävissä ihmisen kehittymisen mahdollisuuteen. Taidekäsityön ideologiaa tarkasteltaessa tämä kuuluu tekijän tekemisen kautta tapahtuvaan kehityskertomukseen, mutta on liitettävissä myös kuluttajien kasvattamisen tarpeellisuutta korostaviin ajatuksiin. Humanistiset ihmisyyden toiminta-alueet eivät siis esitä kuluttajan näkökulmasta nousevaa palvelun ideaalia.

Merkkitapauksena teollisen tuotesuunnittelun ja taidekäsityön välisessä linjanvedossa 1980-luvulla voidaan pitää Jaakko Ihmuotilan Ornamon juhlassa tekemää ehdotusta, jonka mukaan taide-sana tuli poistaa taide-teollisuus-sanasta.³⁷⁹ Tämä ehdotus herätti kesällä 1986 keskustelua sekä asian puolesta että sitä vastaan. Taideteollisuusmuseon museolehtori Kaj Kalin kysyi muun muassa, onko koko käsitettä enää siinä tapauksessa 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? Siirtyisivätkö he esim. Taiteilijaseuran lehtolapsiksi?” Hänestä taide-sanan poisto olisi vaikeuttanut entisestään omaehtoisesti työskentelevien taideteollisuusalan ihmisten luovaa toimintaa. Samalla innovatiivinen käsityö olisi lakannut toimimasta teollisuuden mielikuvituksena.³⁸⁰

Suomessa on pidetty muotoilun olosuhteisiin positiivisesti vaikuttavana tekijänä käsityön ja käsityömäisen työskentelyn läheistä suhdetta teolliseen muotoiluun.³⁸¹ Tähän liittyvää näkemystä edustaa taidekäsityöläinen Bertel Gardbergin käsitys siitä, että tuotesuunnittelijan pitäisi pystyä tuottamaan ensin itse yksittäiskappaleina tuotteet, joita hän suunnitteli.³⁸² Lasimuotoilija Markku Salon mielestä taiteilijaminä kulki käsi kädessä teollisen suunnittelijan kanssa ja nämä tukivat toinen toistaan. Erona oli, että vapaa taiteilija työskenteli itselleen, kun taas teollisen suunnittelijan täytyi ottaa muut huomioon.³⁸³ Tapio Peräinen ei nähnyt taidekäsityön ja teollisen muotoilun välillä ristiriitaa, koska monet parhaista muotoilijoista tekivät kumpaakin, jolloin uniikkien töiden vapaudesta saatu kokemus voi inhimillistää sidottua massatuotantoa.³⁸⁴ Käytännön esimerkkeinä 1980-luvun taidekäsityön ja teollisen tuotannon liitosta on kuitenkin vain muutama perinteinen yritys, kuten Arabian keramiikkatehdas taideosastoinen ja Iittalan sekä Nuutajärven lasitehtaat uniikkilasituotantoinen.

Käsityöläistä voitiin toisaalta myös epäillä uusien tuotteiden suunnittelijana. Jo vuonna 1967 kirjoitti taideteollisuuden vaikuttajahahmo Kaj Franck käsityöläisestä erilaisten raaka-aineiden asiantuntijana. Työn materiaalikeskeisyydessä hän näki pyrkimyksen 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 pietteillä, samalla myös laiminlyötiin uusia materiaaleja.³⁸⁵ 1980-luvun uusi taidekäsityö oli irtautumassa tästä sidoksesta esimerkiksi materiaalien rajoja rikkovalla ja kokeilevalla otteellaan. Se oli siis sopusoinnussa sen teollisen tuotannon tosiseikan kanssa, että teollisuus käytti materiaaleja ilman perinteen asettamia rajoitteita. Täten uudella taidekäsityöllä oli mahdollisuus, joskaan sen ei ollut välttämätöntä, toimia teollisuuden kokeilukenttänä. Kaupallisuuden vastustamisen voi nähdä yhteistyötä estävänä tekijänä.

Martin Relanderin kriittisen tarkastelun valossa sekä taidekäsityö että teollinen tuotesuunnittelu olivat 1980-luvun lopussa 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. 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 entistä pienempiin, herkemmin reagoiviin yksiköihin, joissa ei toteutettu keskivertokuluttajan kaltaisen mielikuvitusolennon tarpeita vaan sen pienryhmän todellisia tarpeita, jota palveltiin.³⁸⁶ Tällaisissa ajatuksissa on nähtävissä taidekäsityön ja teollisen tuotesuunnittelun hyväksi koettujen ominaisuuksien välisen synteessin etsintää.

5.3 TAIDEKÄSITYÖN SUHDE KUVATAITEESEEN

Uuden taidekäsityön tavoitteina pidettiin kokeilullisuutta ja rajojen murtamista sekä käyttöesineen luonteen muuttamista taide-esineeksi. Näiden piirteiden yhteydessä puhuttiin kuvataiteiden vaikutuksesta tai kytkennästä kuvataiteisiin.³⁸⁷ Painopisteen siirtyminen taiteelliseen sisältöön, yhteydet

muihin taiteenlajeihin ja taiteellinen koulutus koettiin taidekäsityölle hyväksi asioiksi. Käsitöistä valmistustapaa ei pidetty itseisarvoisena, jonka varaan taidekäsityön tulevaisuutta olisi voitu rakentaa.³⁸⁸ Kuvataiteellistumisen yhteydessä puhuttiin kehityksestä, joka oli synnyttänyt taideteollisuuden monipuolisia mahdollisuuksia hyväkseen käyttävän uudenlaisen kuvataiteen käytännön. Se oli uudella tavalla sisältökeskeistä, käsitteellistä ja materiaalilähtöistä “sovellettua kuvataidetta”, joka syntyi varsinkin nuoren taiteilijaryhmän nimissä. Toivorikkaasti todettiin, että ellei ryhmän jäseniä virallisen taideteollisen muotoilun piirissä toivotettu tervetulleeksi, sen teki varmasti aktiivinen kuvataidemaailma.³⁸⁹

Vuonna 1986 pidettyä TAIKO ry:n Suomi haaveilee -näyttelyä leimasi kuvataiteeseen suuntautuminen. Tässä yhteydessä kirjoitettiin raja-aitojen hämärtymisestä sekä funktionaalisten käsitysten jäämisestä salatuiksi tai kokonaan pois. Taidekäsityöläisen kerrottiin kokeilevan visuaalisen taiteilijan käyttämällä keinoilla. Taidekäsityöläinen laajensi kuvanveistäjän tapaa työskennellä, pakotti materiaalin noudattamaan uusia lakeja ja väritti työnsä samoin kuin taidemaalari. Hänen töilleen voi olla tyyppilistä surrealismi, minimalismi, arte povera, värimaalaus, naivismi ja realismi. Taidekäsityöläisen työt olivat veistoksia, installaatioita, maalauksia; niissä oli uusia ulottuvuuksia ja ne kantoivat uutta sanaa. Kuitenkin todettiin, että töiden materiaali paljasti ne taidekäsityöksi.³⁹⁰

Tästä kehityksestä seurasi, että voitiin sanoa olevan vaikeaa vetää rajaa puhtaan ja sovelletun taiteen välille.³⁹¹ Keraamikko Maaria Wirkkala kertoi oman työskentelynsä tilanteesta vuonna 1983, että se oli tullut jonkin taideteollisuuden ja kuvataiteiden raja-alueelle.³⁹² Muotoilija Olli Tamminen kuvasi työskentelyään samoin 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 mittakaavoissa.”³⁹³

Ilmaisutavoista paperitaide on hyvä esimerkki rajojen ylityksestä uuden materiaalin tullessa käyttöön ja purkaessa vanhoja materiaalien pohjalta rakennettuja rajoja. Paperitaiteesta tuli sekä tekstiilitaiteilijoiden että kuvataiteilijoiden yhteinen alue. Myös koruntekijöistä löytyi paperin käyttäjiä. Perinteiset ammattikuntaajat murenivat tällä tavoin.

Taidekäsityön eri ilmaisutavoissa koettiin suhde taiteellistumiseen ja siihen liittyvään arvostukseen eri tavoin. Keramiikan tekijät totesivat suomalaisen keraamisen veistosperinteen lyhyeksi, joten savesta muotoajia ei helposti kelpuutettu kuvanveistäjien joukkoon. Outi Leinonen totesi, että keraamista veistotaidetta tunnettiin huonosti ja siihen suhtauduttiin ennakkoluuloisesti, vaikka materiaalisidonnainen ja tiukkaan ammattikunta-ajatteluun pohjautuva taidekäsitys oli aikoja sitten heitetty yli laidan.³⁹⁴ Ritva Tulonen näki keramiikkataiteessa raja-alueelle sijoittumisen ongelmat: “Miksi teemme työtämme? Mitä oikein olemme? Taiteilijoita, kuvanveistäjiä emme ole. Käsittelemmehän väärää materiaalia. Muotoilijoitakaan emme ole, eihän töillämme läheskään aina ole funktionaalista lähtökohdtaa. 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?”³⁹⁵

Metallitaiteen osalta kiinnostava esimerkki oli Eila Minkkinen, hopeaseppä ja kuvanveistäjä. Päivi Tahkokallio totesi hänen olevan sekä taidekäsityöläinen että kuvataiteilija, vaikka Suomessa ei ollut tavallista, että taiteilija kuului jäsenenä sekä kuvataiteen että taideteollisuuden ammattijärjestöön. Tähän yhdistelmään kuului Tahkokallion näkemyksen mukaan positiivisesti arvioiden se, että Minkkinen

hallitsi materiaalinsa ja tekniikkansa niin kuin perusteellisesti harjaantunut käsityöläinen, mutta hän hallitsi myös sanottavansa.³⁹⁶

Erik Kruskopf ihmetteli 1980-luvun lopussa sen menettelyn oikeutusta, että taidetekstiili luettiin taideteollisuuden alle. Hänen mukaansa ryijyllä ja sen perinteellä puhtaana käyttöesineenä oli 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 monia kappaleita.³⁹⁷ Tällainen traditio ja toimintatapa siis haittasivat taidetekstiilien hyväksymistä kuvataiteeksi.

Tekstiilitaiteen vapautumista kuvataiteen ja vapaamman ilmaisuuden suuntaan 70-luvulta 1980-luvun alkuun tutkinut Tiina Veräjänkorva olisi jo irrottanut 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 hänestä oli taidetekstiilin rinnastaminen kuvataiteisiin julkisia tiloja rakennettaessa.³⁹⁸ Tekstiilitaiteesta todettiinkin 1990-luvun alussa, että taideteollisuuden aloista se oli saavuttanut suurten julkisiin tiloihin sijoitettujen tekstiiliteosten ansioita eniten kuvataiteisiin verrattavan aseman.³⁹⁹

Tekstiiliteoksista puhuttiin jo 80-luvulla taideteoksina.⁴⁰⁰ Ne olivat usein kuvataiteen tapaan veistoksia, tilateoksia ja installaatioita. Tekstiilitaiteen tunnetuksi tekeminen osana kuvataidetta oli alueen merkittävälle puolestapuhujalle Kirsti Rantaselle itsestäänselvyys.⁴⁰¹ Taidetekstiili koettiin kuvataiteeksi. Tekstiilitaiteilijoille oli kuitenkin olennaista teosten toteuttaminen juuri heille tyypillisillä keinoilla ja materiaaleilla. Se erotti tekstiilitaiteen muusta kuvataiteesta.⁴⁰²

Taidetekstiilin asemasta kuvataiteena keskusteltiin eniten 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?⁴⁰³ Nuoresta, kaupungissa kasvaneesta tekstiilitaiteilijapolvesta todettiin, että se liikkui vapautuneesti kuvataiteen kentässä. Sille oli olemassa vain yhteinen, kaikille mahdollisuuksille avoin taide.⁴⁰⁴ Kuten niin monien taidekäsityön alueiden edustajien todettiin tekstiilitaiteilijoiden työskentelevän ei kenenkään maalla, mutta se ei tuntunut haittaavan heitä.⁴⁰⁵ Yhä kuitenkin epäiltiin tekstiilin mahdollisuuksia saavuttaa täysivaltaisen taiteen asema ainakaan monien kuvataiteilijoiden silmissä. Tekstiilitaiteen kannalta näytti siltä, että raja haluttiin pitää terävänä ja selkeänä niin koulutuksessa, ammattiorganisaatioissa kuin näyttelytoiminnassakin.⁴⁰⁶

Koska tekstiilitaitee 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.⁴⁰⁷ Tai voitiin ihmetellä, kuka sääti, että ompelukoneen avulla koottu tekstiili oli pelkkä käsityö, eikä taidetta?⁴⁰⁸ Kaiken kaikkiaan todettiin käsityöläisten suhtautuvan työtapoihinsa vielä tarpeettoman vaatimattomasti ja toivottiin ammatti-ihmisten ryhdistäytyvän entistä rohkeammiksi ja olevan ylpeitä työtaidoistaan kuten muut kuvataiteilijat. Tämän asennoitumisen oppimisen esteenä pidettiin juuri tekstiilitaiteen naisvaltaisuutta.⁴⁰⁹ Naisvaltaisuuden merkitystä tuotiin esiin yleisemminkin taidekäsityön arvonnousun estäjänä. Se voitiin kuitenkin nähdä myös vain arvostustilanteen osatekijänä.⁴¹⁰

Taidekäsityön taiteellistumisesta aiheutunutta yleistä keskustelua kuvastavat TAIKO ry:n Suomi Haa-veilee -näyttelyä vuonna 1986 käsitelleet *Muoto*-lehteen poimitut eri päivälehtien kommentit. Näyttelyllä todettiin halutun osoittaa, miten käsityö voi välittää todellisia taiteellisia elämyksiä esimerkiksi muuntamalla korun veistokseksi, kankaan tauluksi tai keramiikkaesineen tilateokseksi. Taiteellisen kunnianhimon merkinä pidettiin sitä, että monet teoksista tutkivat ja erityisesti murensivat taiteen ja käsityön välisiä raja-aitoja. Kriittisempään sävyyn todettiin kuitenkin, että mielenkiintoisissakin teoksissa ilmaisun itsenäinen voima saattoi jäädä puolitiehen kuvataiteen tehoja tavoiteltaessa. Taidekäsityöläisten kohtalonkysymyksenä pidettiin, miten voittaa materian vaikeudet, sillä juuri tämä erotti heidät kuvataiteilijoista itsenäisiksi ja varteenotettaviksi miljöötaieteilijoiksi. Taidekäsityölle ominaisena pidettiin sitä, millaista oivallusten iloa teosten materiaalin hallinta ja konstruktioiden nerokkuus kykenevät välittämään. Tässä suhteessa todettiin, että elleivät tavoitteet ja tekninen toteutusyltäneet tasapainoon tai jos tuloksena oli painavia tai onnahtelevia esineitä, se oli yhtä paha kuin jos taiteellinen näkemys puuttuisi.⁴¹¹ Kriitikot siis etsivät taidekäsityöstä kuvataiteellisen ominaisn lisäksi myös jotain sen omasta identiteetistä kertovaa.

Muutamit kriitikot pohtivat myös taidekäsityön funktiota näyttelyä arvioidessaan. Kysyttiin, oliko käyttöön sopimattomien esineiden valmistamisen pyrkimys vain reaktio teollistunutta yhteiskuntaa vastaan, jossa koneet vähitellen hoitivat jopa ajattelutyön ja ihmiset ajattelivat vain vapaa-aikanaan. Kriittisimmässä kommentissa teokset liitettiin humoristi Ollin lähinnä lahjatarkoituksiin kehittelemään Mikätin-esineeseen, jolle kukaan ei voinut keksiä mielekäästä tarkoitusta.⁴¹²

Taidekäsityön pyrkimykseen saada kuvataiteen arvostusta liittyi myös taideteollisuuden yleinen asema suhteessa kuvataiteisiin. Tapio Periäisen mukaan taidekäsityön, koristetaiteen ja käyttötaiteen alempaan luokkaan liittävä vanha akateeminen perinne näkyi myös Suomessa. Hän piti kuvataiteita kuitenkin osana esine-kulttuuria ja fyysisistä ympäristöä, sillä irrallisina, fyysisinä kappaleina maalaukset ja veistokset olivat esineitä. Vain esteettisinä ilmiöinä ne olivat taideteoksia, joita kuitenkin jatkuvasti käytettiin myös ympäristöön vaikuttavina elementteinä.⁴¹³ Esine- ja tuotekulttuurin yhtenä paradoksinä hän piti sitä, että suuri osa taidekäsityöstä ja osa taideteollisuudesta oli kuvataidetta. Suomi oli hänestä yksi harvoista maista, joissa esimerkiksi kuvakudoksia ja keramiikkaveistoksia ei pantu esille kuvataidenäyttelyissä.⁴¹⁴

Keskustelun taustalla kangastelee kysymys taideteollisuuden piirissä tuotettujen esineiden käyttö-funktiosta. Taidetekstiilin grand old lady Eva Anttila totesi, että hän ei ollut koskaan ymmärtänyt kuvataiteen ja taideteollisuuden eroa. Toisaalta hän kuitenkin myönsi kantaneensa huonoa omaatuntoa siitä, että teki työnsä välittämättä tuotteiden käytännöllisestä tehtävästä.⁴¹⁵ Taideteollisuutta kutsuttiin perinteisesti hyötytaiteeksi. Tämän perinteen antama leima ja vaatimus haittasi selvästi taideteollisuuden hyväksymistä ja myös pyrkimistä kuvataiteen rinnalle.

Kaj Franck kiteytti taiteen ja taideteollisuuden välillä vielä 1980-luvulla vaikuttaneen eron vuoden 1967 kirjoituksessaan aineesta ja aineettomuudesta: ”Taitelija ottaa materiaalista kaiken irti. Taiteessa voimme hyväksyä liioittelun. Muotoilija sitä vastoin taltuttaa sen siksi, että hän ennen kaikkea ottaa huomioon käyttöesineen alkuperäisen palvelevan luonteen.”⁴¹⁶ Taidekäsityössä vallalla olevaa pyrkimystä kuvataiteen suuntaan vaikeuttivat myös materiaalin ja taidon kunnioittaminen. Tästä aiheesta todettiin, että koulutustaustansa perusteella taideteollisuuden piirissä toimiva taitelija saattoi kiinnittää enemmän huomiota teoksen tekniseen toteuttamiseen, kun taas kuvataiteilijakoulutuksen saanut taitelija ajatteli ennen kaikkea sisältöä.⁴¹⁷

Erik Kruskopf esitti kuitenkin, että riippui taiteen määrittelystä, mitä sen piirissä haluttiin arvioida. Yksittäisellä käyttöesineellä voi ilmaisuvoiman sijaan olla käytön kautta syntyvää funktionaalista kauneutta ja visuaaliseen muotokieleen perustuvaa abstraktia kauneutta. Kuvataideteos perustui pääasiassa ilmaisuvoimaan. Sen abstrakti kauneusarvo voi kuitenkin nostaa sen ilmaisu ja oli siksi tärkeä ilmaisuuden ainesosa. Mitään käyttöarvoa kuvataiteella ei sen sijaan tarvinnut olla. Taistelu kuvataiteilijoiden ja muotoilijoiden välillä tapahtui siis abstraktin kauneuden alueella. Kuitenkin Kruskopf muistutti siitä, että käyttöesineet voivat saada uusia laatuja kuten ilmaisuvoimaa eli taiteellista sanomaa. Näin tuli myös käyttöesineestä tietyissä tilanteissa, tietyin edellytyksin taidetta, joten oli vaikea löytää syytä alentaa sitä suoraan alempaan kastiin.⁴¹⁸

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 hänestä nähdä taiteellisenä undergroundina, jolloin taiteen yksilölliset muodit saivat siitä energiansa.⁴¹⁹ Broms muistutti siitä, että käsityö ja taide olivat ikuisia goethelaisia vastavoimia. Tämän konfliktin dynamiikka oli perusta kummankin kehittymiselle. Jos käsityö oli kieli yleisesti ja taide oli se, mitä sanottiin, niin käsityössä ei ollut väärinymmärrettyjä neroja tai erityisen yksilöllisiä lausuntoja. Ne eliminoitiin, koska yleinen kieli oli voimakkaampi kuin yksilöllinen ajattelu.⁴²⁰ Jos tämän tutkimuksen analyysi paljastaa taidekäsityössä merkittävää yhteisen ja yleisen kielen vaikutusta esimerkiksi materiaalien tyypillisessä käsittelyssä, niin tämä kieli liittää sen Bromsin tavoin määriteltynä käsityöhön.

Perinnesidonnaiset taidekäsityön sijoittelut johtivat 1980-luvulla vastustukseen. Erityisesti käsityöläisten verotuskäytännön kritiikki korosti, että taidekäsityö oli kuvataiteita vastaava ilmiö. Tämän tutkimuksen kannalta verotuksen synnyttämä keskustelu on erityisen mielenkiintoinen kannanottoineen, jotka koskevat juuri taidekäsityön määrittelyä ja määrittelyoikeutta.

Kuvataiteen verovapaus oli määritelty LVL 27. §:ään sisältyvässä verottomien tavaroiden luettelossa. Vaikka luettelo oli lyhyt, rajanveto verollisten ja verottomien tavaroiden välillä aiheutti hankalia tulkintatilanteita. Liikevaihtoverolaissa oli määritelty, että verottomuus ei koskenut ensisijaisesti käyttöesineeksi tarkoitettuja taide-esineitä, kuten taidekäsintöitä ja taideteollisuuden tuotteita.⁴²¹ Taidekäsityöläiset kokivat verotuskäytännön alansa aliarvostuksena, koska taidekäsityöläinen voitiin heistä rinnastaa taiteilijaan. Taidekäsityöläiset huomauttivat, että korkeatasoinen taiteen ja kulttuurin synnyttäminen oli uhrauksia, tukea ja mesenaatteja vaativaa toimintaa. Koska verottajaa epäiltiin taiteen määrittelijänä, taidekäsityöläiset esittivät, määrittelyä suorittavan jyrin muodostamista käsityöläisten ja verottajan väliin. Sen olisi tietysti pitänyt nauttia kummankin osapuolen luottamusta.⁴²²

Taidekäsityöläisten näkemyksen mukaan taideteos vaati aina erillistä taiteellista luomistyötä eikä sellainen toiminta ollut liiketoimintaa. Verotuskäytännössä taide-esineeltä edellytettiin, että sitä oli normaalin käyttötarkoituksensa ja -arvonsa puolesta pidettävä yksinomaan taide-esineenä. Esineellä oleva käyttöarvo teki siitä aina liikevaihtoverollisen. Vaikka koriste-esineet eivät olleet hyödylliseen käyttöön tarkoitettuja, varsinaisia käyttöesineitä, niin niitä ei kuitenkaan pidetty verotuksessa yksilöllisinä, pääasiassa taiteellisen luomistyön tuotteina, ei edes yksittäiskappaleina valmistettuja. Koska taide-esineen verollisuus ratkaistiin esinekohtaisesti, voi saman valmistajan tuotteissa olla sekä taide-esineitä että muita esineitä. Erityistä kriittisyyttä herätti se, että verotuskäytännössä pidettiin taide-esineinä helpommin sellaisia kuvataiteen tuotteita, joiden valmistustekniikka kuului perinteisen kuvataiteen

alueelle, esimerkiksi maalauksia. Perinteisesti käyttöesineitä valmistavien käsityöläisten valmistustekniikkaa hyväksi käyttäen luotuja taide-esineitä ei helposti tulkittu taiteeksi. Huomiota ei ilmeisesti tunnuttu kiinnitetty siihen, kuinka paljon suunnittelu- ja luomistyötä esineen valmistus oli vaatinut. Raja muodostui näin tulkinnanvaraiseksi.⁴²³

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 yleisistä arvostuksista. Taidetta pidettiin henkisesti vaativana ja siksi arvokkaampana kuin käsityötä, jossa korostui tekninen toteutus, arkinen klinkeino ja käyttöarvo. Myös tätä kautta taiteesta tuli taidekäsityöläiselle työn nimikkeenä saavuttamisen arvoinen. Verotuskäytäntö tuki jo vakiintunutta hierarkiaa.

Taidekäsityöstä todettiin myös, että sovellettu taide, joka lähestyi vapaita taiteita, pyrki toimimaan vapaiden taiteiden menetelmillä ja keinoilla.⁴²⁴ Esimerkiksi näyttelykorvausvaatimuksessa taidekäsityöläiset lähentyivät kuvataiteilijoiden toimintaperiaatteita.⁴²⁵ Markku Kosonen luetteli jo 1970-luvun lopussa niitä olosuhteita, joiden tuli olla samat taidekäsityössä kuin mitä ne olivat kuvataiteessa. Käsityöläiseltä kysyttiin hänen mukaansa, mihin tuotteet kelpasivat ja mihin niitä käytettiin. Kuvataiteilijalta ei hänen mielestään 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 vastanneet sitä tukea, jota mielekkäät työtehtävät ja tilaukset olisivat merkinneet. Säännöllisten taidekäsityönäyttelyiden puute vaikutti ammatin arvostukseen ja kehitykseen, samoin julkaisutoiminnan heikkous. Kososesta taidekäsityöläiset eivät olisi halunneet toimia vain yhteiskunnan tuella vaan he tahtoivat, että heidän työnsä tunnustettaisiin osaksi kulttuurin kokonaisuutta ja sille suotaisiin samat toimintatodellisuudet kuin muillekin kulttuurin aloille.⁴²⁶

Julkisten tilojen taidehankintoihin liittyvät vaatimukset tuovat esiin kysymyksen taidekäsityön suhteesta arkkitehtuuriin. Arkkitehtuuri ei noussut esiin tässä tutkimuksessa käytetystä kansainvälisestä aineistosta, niin kuin suomalaisessa, jossa yhteys arkkitehtuuriin merkitsi taidekäsityölle arvostusta ja elinkeinonharjoittamiseen liittyviä työtilaisuuksia. Kiinnostus siihen, että arkkitehtuuri hyväksyisi taidekäsityön tuli esiin erässä Muoto-lehden artikkeleissa, joissa käsitellään taidehankintoja julkisiin tiloihin.⁴²⁷ Taidekäsityöläiset arvioivat usein Markku Kososen tapaan työnsä sopivan hyvin julkisiin tiloihin. Ritva Tulonen esimerkiksi totesi vapaan keramiikkataiteen sopivan hyvin arkkitehtuurin yhteyteen.⁴²⁸ Sekä keramiikan että taidetehtiin merkitystä julkisten tilojen taidehankinnoissa perusteltiin niiden lämpimyydellä ja rikkauksella, joilla ominaisuuksilla niiden nähtiin voivan parantaa köyhtynyttä ympäristöä.⁴²⁹

Taidekäsityön yleisestä hyväksynnästä kuvataiteen rinnalle julkisia taideteoksia valittaessa kertoo se, että 1980-luvun alussa valtion taideteostoimikuntaan otettiin mukaan taideteollisuuden edustaja. Tehdävää hoitivat tekstiilitaiteilijat ja keramiikkataiteilijat. Arkkitehti-lehti huomioi taidekäsityön olemassaolon joidenkin artikkelien ja kuvien muodossa 1980-luvulla.⁴³⁰ Kuitenkin niiden määrä ja kirjoituksen pituus suhteessa esimerkiksi kuvataideartikkeleihin oli vähäinen.

Rajojen murentumista pantiin merkille myös kuvataiteen taholla sen ilmaisumuotojen laajetessa.⁴³¹ Taidekäsityöläisten ja kuvataiteilijoiden yhteistyön näyttelytoiminnassa katsottiin ilmentävän kasvavaa

avoimuutta ottaa vastaan vaikutteita ja kokeilla uusia ilmaisumuotoja, mikä 70-luvun puolivälin jälkeen oli luonteenomaista taiteen koko kentälle.⁴³² Kuvataiteen näkökulmasta voidaan kuitenkin todeta, että esimerkiksi Taide-lehti osoitti selkeää mielenkiinnon puutetta taidekäsityötä kohtaan. Taidekäsityö ei esiinny muutamaa tekstiilitaiteen esimerkkiä ja Käsin tehty II -kirjan lyhyttä esittelyä lukuun ottamatta Taide-lehdessä koko 1980-luvulla.⁴³³ Asiasta voi tehdä kaksi erilaista johtopäätöstä. Joko taidekäsityötä ei pidetty kuvataiteena tai sitten taideteollisuuden lehtiin nähtiin kattavan sen esittelyn tarpeen. Sama ilmiö esiintyi kuitenkin myös 1980-luvun suomalaisia kuvataidetta esittelevässä Koko hajanainen kuva -teoksessa. Siitä huolimatta, että taiteidenvälisyyttä ja rajojen rikkomista korostettiin taideteollisuuden alueelta mainittiin vain Metaxis-näyttely.⁴³⁴

Taiteilija Hannu Väisänen totesikin, että Suomessa muotoilu ja taide erottuivat kahdeksi itsenäiseksi maailmaksi ja sen lisäksi kaikki uusi sai aggressiivisen vastaanoton.⁴³⁵ Maaria Wirkkala ilmaisi kuvataiteilijoiden suhtautumista taidekäsityöhön 1980-luvun alussa kirjoittamalla: "Kuvantekijä, helpota hetkeksi kyynistä ilmettäsi."⁴³⁶

Suomessa kuvataiteen puolelta löytyi vain muutama taiteilija, joka kurrottautui taideteollisuuden puolelle. Kain Tapper esimerkiksi opiskeli Taideteollisessa korkeakoulussa Tapio Wirkkalan oppilaana.⁴³⁷ Kain Tapperin työskentelyä ei voi kuitenkaan pitää esimerkkinä kansainvälisen keskustelun merkillille panemasta kuvataiteen ilmaisukeinojen käytöstä taidekäsityössä ja hän pysyi selvästi kuvanveistäjä-nimikkeen alla. Form Function Finland -lehdessä esiteltiin 1980-luvun aikana kuvataiteilijoita, jotka tämän kirjoittajan näkemyksen mukaan tuottivat kuvataiteellista taidekäsityötä primitiivisuonteisessa estetiikassaan muistuttavia teoksia: Matti Aiha, Tero Laaksonen, Matti Peltokangas, Kimmo Pyykkö, Ahti Susiluoto. Näihin taiteilijoihin ja heidän teoksiinsa liitettiin kuvataiteeseen viittaava teksti: ilmaisu oli tärkeintä, materiaalin käsittely palveli ensisijaisesti sitä ja sitten vasta esteettisiä, kompositioon liittyviä ominaisuuksia. Materiaalia ja sen työstämistä ei nostettu tärkeäksi tekijäksi teosten tuottamisessa.⁴³⁸ Kaikki esitellyt kuvataiteilijat olivat miehiä.

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 hänestä 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.⁴³⁹

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 kuvataiteen arvoihin mukautuminen käsityön statuksen nostamiseksi ei ollut omiaan aikaansaamaan kuvataideväen arvostusta. Väisänen ei nähnyt kuvataideväkeä kysymyksen lopullisina tuomareina, mutta sillä oli hänen mielestään oikeus reagoida, kun suuntaus oli kuvataiteisiin päin. Jos pyrkimykset liittyivät siihen, että taiteilijat ja käsityöläiset hakivat menetettyä historiallista yhteyttään, oli Väisäsestä kuitenkin kyseessä aivan toinen ja positiiviseksi koettavissa oleva asia.⁴⁴⁰

Suomalaisen kuvataiteen alueen suhtautuminen taideteollisuudesta sinne pyrkiviin taiteilijoihin näkyi taideteollisuuden parissa muutoin kuuluisuutta niittäneiden vanhojen mestareiden kuten Timo Sarpenevan, Björn Weckströmin tai Tapio Wirkkalan asemassa. Heitä ei Suomessa helposti hyväksytty kuvataiteilijoiden joukkoon kuvataiteen kaltaista tuotantoa tehdessään, huolimatta heidän saavutustaan kansainvälisestä maineesta.⁴⁴¹ Taidekäsityöläisistä Maaria Wirkkala liikkui voimakkaasti kuvataiteen suuntaan tekemällä esimerkiksi installaatioita ja kontemplatiivisia tiloja. Siinä mielessä hän ereni paremmalle kuin tekstiilitaiteilijat, että hän hylkäsi jopa oman keramiikkamateriaalinsa. Tämä ei ollut tyypillistä taidekäsityöläisille. Maaria Wirkkala hyväksyttiin myös kuvataiteilijana.⁴⁴² Samoin hopeaseppä Eila Minkkinen hyväksyttiin myös kuvataiteilijana. Siirtymä näyttää olleen helppompi nuoren polven uuden taidekäsityön edustajille kuin taideteollisuuden traditioon kiinteämmin kuuluneille vanhan polven edustajille.

Vuoden 1988 Taidehallin Kosketus-näyttelyn idea oli kaventaa kuilua visuaalisen taitteen ja taidekäsityön välillä sekä poistaa niitä rajoitteita, joita ero tuotti Suomen taiteessa.⁴⁴³ Näyttely oli osallistumiskutsun vastaanottaneiden seitsemän kuvataiteilijan ja seitsemän taidekäsityöläisen yhteinen esiintyminen, jossa Taidehalli halusi tähdentää taiteen rajojen yli käytävän keskustelun merkitystä muodostamalla taiteilijoista seitsmän paria.⁴⁴⁴ Mielenkiintoista oli se, että näyttelyyn kutsutuista kuvataiteilijoista kaikki olivat miehiä ja tekstiili- sekä keramiikkataiteilijoista kaikki naisia.⁴⁴⁵

Keinotekoisien rajan häivyttämisen nimissä Erik Kruskopf kirjoitti näyttelyn yhteydessä, että ainoat millä oli merkitystä katsojalle, olivat ne teokset, jotka hän kohtasi, ja se, miten nämä teokset hänelle esiteltiin. Tekijä tai materiaali olivat merkityksellisiä. 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 tavalleen puhutella taiteen kokijaa. Samoin voitiin pohtia, oliko jollakin alalla saavutettu taito mahdollisesti esteenä sille, että sama tekijä voisi puhutella toisella alalla.⁴⁴⁶

Tekstiilitaiteilija Kristiina Hänninen kritisoi Kosketus-näyttelyä, koska näyttelyssä ei hänestä syntynyt kuvataiteen ja taidekäsityönä toteutettujen esineiden vuoropuhelua. Näyttely esitteli hänestä sen sijaan monipuolisesti kuvataiteita. Hän näkikin näyttelyssä taidekäsityö-termin ontuvaa ja määrittelemätöntä käyttöä. Muualla tällainen oli hänestä jo mennyttä keskustelua eikä kuvataiteen ja vanhanaikaisesti tulkittua taidekäsityön välisiä kosketteluhetkiä enää tarvittu.⁴⁴⁷ Näyttelyssä esitetyn keramiikka- ja tekstiilitaiteen Hänninen siis luki jo kuvataiteiden piiriin.

Näyttelyiden lisäksi myös taidekäsityön institutionaalisen rakenteen yhteydet kuvataiteen suuntaan kertovat vuorovaikutuksesta ja yhteisistä intresseistä. Ornamo oli ammattijärjestönä mukana ja lausunnonantajana monessa taiteita yleisesti käsittelevässä instituutiossa. Ornamon edustus oli esimerkiksi Taiteen puolesta -työryhmässä ja Forum Artisissa.

Taidekäsityön vähittäistä siirtymää hyväksytyksi kuvataiteen alueeksi osoitti se, että eri taidemuseot ja taidegalleriat toimivat 1980-luvulla taidekäsityön näyttelytiloina (liite 3). Taideteollisuuden neuvottelupäivillä asiaa kommentoitiin niin, että taideteollisuusnäyttelyt eivät enää alentaneet museoiden tai gallerioiden arvoa.⁴⁴⁸ Näyttelyiden lisäksi yhteistyömuotona toimi myös koulutus. Taidekäsityöläiset saivat teknistä ja ilmaisullista koulutusta, johon osallistui myös kuvataiteilijoita.⁴⁴⁹ Kuvan-

veistäjille 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.⁴⁵⁰ Siis kuvataiteilijoiden näkemys koettiin taidekäsityölle hedelmälliseksi lähteeksi.

Taideteollisuuden näkökulmasta taidekäsityön taiteena arvottamisen ongelman ratkaisuksi esitettiin seuraavia 1980-luvun alkupuolella kirjoitettuun käsi- ja taideteollisuusalan suunnitteluoppaan 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."⁴⁵¹ Tällainen määrittely kytkee taidekäsityöhön laadukkaan taiteellisen ilmaisun vaatimuksen. Se ei kuitenkaan ratkaise sitä perustavaa ongelmaa, kuka on oikeutettu ja pätevä määrittelemään taiteellisen ilmaisun laadukkuutta tai millä perustein tätä määrittelyä suoritetaan.

5.4 TAIDEKÄSITYÖN SUHDE KÄSITYÖHÖN, KOTITEOLLISUUTEEN SEKÄ KÄSI- JA TAIDETEOLLISUUTEEN

Koko taidekäsityökeskustelussa esillä ollutta aluetta on ammatillisen koulutuksen hallinnossa nimitetty myös käsi- ja taideteollisuusalaksi. Nimitystä käytettiin esimerkiksi vuoden 1977 opetussuunnitelmatyöryhmän mietinnössä merkitsemään hyvinkin laajasti koti-, käsi- ja taideteollisuusalaa sekä kuvallisen viestinnän ja kuvataiteen aloja. Käsi- ja taideteollisuusalan koulutukseen kuuluivat siinä tuote- ja ympäristösuunnittelu ja tuotteiden valmistus, kuvallinen viestintä ja kuvataidekasvatus.⁴⁵² Käsi- ja taideteollisuus-nimike siirtyi kuitenkin 1980-luvun kuluessa käytännössä entisen kotiteollisuuskoulutuksen ja kotiteollisuuden järjestötoiminnan alueelle.

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 liitettävää ominaisuuksia. Tuotteet oli yleensä tehty käytännöllisen elämän tarpeita varten, mikä johtui siitä, että kotiteollisuuden perusta oli kansanomaisessa käsityötaidossa.⁴⁵³ Kotiteollisuus on ollut asemassa, jossa sen yhteys perinteiseen kansanomaiseen käsityöhön menee päällekkäin taideteollisuuden perinteisen alueen kanssa. Yllä esitettyjen piirteiden mukaan kotiteollisuudella on myös muuta, esimerkiksi tuotteen muodon ja laadun kehittämiseen liittyvää samankaltaisuutta taideteollisuuden kanssa. Kuitenkin sillä on ollut Suomessa oma järjestöllinen ja koulutuksellinen organisaationsa. Käsi- ja taideteollisuus-nimikkeen käyttöön ottamisen voi nähdä pyrkimyksenä saada alue paremmin saman sateenvarjon alle taideteollisuuden kanssa.

Aatteellisesti kotiteollisuus ja taideteollisuus onnistivat samasta hyvän esineympäristön yhteiskunnallis-esteettisen merkityksen korostamisesta.⁴⁵⁴ Koti-, käsi- ja taideteollisuudella voitiin nähdä esineen kannalta katsottuna erityistarpeiden tyydyttämisen tehtävä, perinteitä vaaliva tehtävä ja myös uutta luova tehtävä. Erityistarpeiden tyydyttämisessä korostui ero massatuotannossa valmistettuihin tuotteisiin, perinteiden vaalimisessa näkyi kunnioitus luonnonmateriaalien hallittua käyttöä kohtaan ja uuden luomisessa ajan vaatimusten, tuotesuunnittelun ja visuaalisen muotoilun merkitys.⁴⁵⁵

Kotiteollisuutta tuotiin kuitenkin taideteollisuuden näkökulmasta esiin käsitteenä, joka liittyi maatalousvaltaiseen yhteiskuntaan ja elämänmuotoon, kun taas taideteollisuus oli kaupunkimaiseen elämäntapaan liittyvä käsite. Niitä ei kuitenkaan nähty vastakkaisina ilmiöinä vaan rinnakkaisina ja toisinaan hedelmöittävinä.⁴⁵⁶ Muodon tai hahmon antaminen oli kummallekin ominaista. Aste-erot eivät esimerkiksi Markku Kososen mielestä olleet ongelmallisia, olipa kyse kokonaan uuden muodon antamisesta kuten taideteollisuudessa tai vanhan kehittämisestä kuten kotiteollisuudessa. Kummassakin pyrkimys oli laatua kohti.⁴⁵⁷

Kaj Kalin esitti käsityölle seuraavaa jaottelua: perinnekäsityö, taitokäsityö ja taidekäsityö.⁴⁵⁸ 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 -näyttelyhankkeessa 1970-luvun lopulla tällainen tekemisen alueiden jako näkyi siten, että näille organisaatioille käsityö esiintyi vain perinnekäsityönä ja taidekäsityönä.⁴⁵⁹ Toisin päin tämä jako näkyi siinä, että Kotiteollisuus-lehti ei varustanut 1980-luvulla tuotteita taidekäsityö-nimikkeellä.⁴⁶⁰ Kuitenkin on huomattava, että kotiteollisuuden näyttelypaikat esittelivät erityisesti pääkaupunkiseudun ulkopuolella myös taidekäsityötä (liite 3).

Taideteollisuuteen kytkeytynyt taidekäsityö korosti myös laadukkaan, taidokkaasti valmistetun käsityön merkitystä. Ullamaria Pallasmaa kirjoitti TAIKO ry:n kuvataidepainotteisesta Suomi haaveilee -näyttelystä kommentteja tämän taidon väärinymmärryksestä. Kyseisessä näyttelyssä oli hänestä haluttu painottaa sanaa taide riippumatta siitä, oliko tuotteet tarkoitettu käytännölliseen käyttöön vai taideteoksiksi. Pallasmaa muistutti, että taide-sana ei alun perin viitannut pelkästään taiteeseen vaan myös taitoon. Hänestä taito taas kytkettiin vain hyödyllisyyteen ja siksi sille ei tajuttu antaa sen ansaitsemaa arvoa.⁴⁶¹ Tästäkin näkemyksestä nousee esiin hyödyllisyyden ja siihen helposti kytkettävän taidon alempi arvostus, sama, joka näkyi myös esimerkiksi yhteiskunnan säännöissä käsityöläisen verotuksesta.

Käsityön ja taidekäsityön välinen ero oli Tapio Periäisen mukaan siinä, että käsityö toisti samaa mallia tavoitteenaan korkea käsityötaito ja sen säilyttäminen. Taidekäsityön pyrkimyksenä taas oli luoda yksilöllisiä, ainutkertaisia teoksia.⁴⁶² Asia esitettiin myös niin, että käsityöstä taidekäsityön erottivat tekijöiden taiteelliset tavoitteet.⁴⁶³ Taiteellinen, yksilöllinen teos oli läpi tekemisen jatkuvan luomisprosessin tulosta, jossa tekijän persoonallisella panoksella oli merkittävä osuus. Käsityömäinen työskentely taas suunniteltiin joko kokonaan etukäteen tai muutoksia tehtiin työprosessin aikana. Mallin kehittäminen tapahtui siinä vähitellen, useita tuotteita valmistetaan ja parannellen.⁴⁶⁴ Tällaista määrittelyä tarkasteltaessa on todettava, että rajanveto taide- ja taitokäsityön välillä saattoi näillä perusteilla olla osassa tapauksista hyvin vaikeaa.

Käsityö koettiin ideologisesti merkittäväksi perustekijäksi taideteollisessa tuottamisessa. Taideteollisen koulutuksen merkkihahmon, Kaj Franckin 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."⁴⁶⁵ Käsityötaitoja pidettiin siis muotoilun luomisvaiheelle välttämättömänä ammattitaitona.⁴⁶⁶ Taideteollisten tuotteiden suunnittelu- ja valmistusprosessissa käsiteolliset menetelmät tarjosivat perustan mallien kehittämistyölle.⁴⁶⁷ Käsityön menetelmiä voitiin soveltaa myös pienteollisiin ja teollisiin menetelmiin.⁴⁶⁸

Koska käsityö koettiin sekä ideologisesti että käytännön toiminnassa tärkeäksi, kotiteollisuuden suhtauduttiin taideteollisten suunnittelijoiden puolelta usein myönteisesti. Esimerkiksi Bertel Gardberg suunnitteli malleja kotiteollisuusyhdistyksille edistääkseen kiinnostusta käsityöläisyyttä kohtaan.⁴⁶⁹ Erityisesti tekstiilitaiteilijat toimivat kotiteollisuusyhdistysten ja alan yritysten suunnittelijoina ja olivat mukana erilaisissa käsityöläisyyttä edistävässä projekteissa sekä kotiteollisuuskoulujen opettajina.⁴⁷⁰ 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, että se ei ollut erityisen arvostettua. Koti-, käsi- ja taidekäsityötä käsittelevän mietinnön haastatteluissa tuli palautetta, jossa toivottiin apurahasysteemin kehittämistä myös käsityön alalle, koska niin sanottu taide vei valtaosan apurahoista.⁴⁷¹ Vielä 1980-luvun alussa taideteollisuuden valtionpalkintojen saajissa oli perinteisiä käsityöläisiä, mutta tämä käytäntö selvästi hiipui huolimatta siitä, että käsityön katsottiin kuuluvan valtion taideteollisuustoimikunnan vastualueeseen.⁴⁷²

Markku Kosonen pohti 1970-luvun lopussa taidekäsityön eroa verrattuna koti- ja käsiteollisuuteen ja käsityöhön. Kärjistettynä asia ilmaistiin hänestä taideteollisuuden näkökulmasta usein siten, että taideteollisen koulutuksen saaneet suunnittelivat tuotteita ja kotiteollisuuskoulutuksen saaneet valmistivat niitä. Erojen tekeminen oli hänestä vaikeaa ja tarpeetontakin. Kuitenkin taidehallinnossa, koulutuksessa ja lainsäädännössä käsitteille olisi hänestä pitänyt saada kyllin selvät erot. Perinnettä hän piti sekä yhdistävänä tekijänä kotiteollisuuden ja taidekäsityön välillä että toisaalta periaatteellisesti erottavana. Perinnettä käytettiin hänestä helposti väärin ja rajoittavana tekijänä, jos suunnittelullista näkemystä ei ollut. Kotiteollisuus ja taidekäsityö olivat kuitenkin kumpikin joutuneet teollisessa yhteiskunnassa suuntaamaan toimintaansa suunnitteluun ja erilaisuuden löytämiseen massatuotantoon verrattuna. Markku Kosonen näkikin taidekäsityöläisten ja kotiteollisuusväen kesken paljon yhteistä: ne puolustivat käsityön asemaa ja toimivat kansallisen muoto- ja esinekulttuurin puolesta.⁴⁷³

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. Tätä kulttuuria tuli hänestä tehdä rakentavassa yhteistyössä kaikkien niiden ammattiryhmien välillä, jotka suunnittelivat inhimillistä rakennettua ympäristöä.⁴⁷⁴

Taidekäsityöläisellä katsottiin toisaalta olevan raskas taakka kannettavanaan: popularisoitunut käsitys käsityön olemuksesta, käsitys, johon kuului vain veistäminen, dreijaaminen, neulominen tai nypplääminen. Käsityö oli näin suurella vaivalla tuotettuja esineitä, joiden valmistaminen käsin oli tietoista samaistumista topelianaiseen Suomi-kuvaan, jossa käsityö ei ollut valinta vaan välttämättömyys. TAIKO:n julkaisussa 1980-luvun lopulla Martin Relander katsoi, että muuttuessaan ihmisen ja materian väliseksi kontemplaatioksi käsityö pyrki erottautumaan tästä perinteestä.⁴⁷⁵ Tilanteesta on tehtävissä se johtopäätös, että perinteeseen käsityöhön tai taitokäsityöhön liittämistä koetettiin päästä eroon, koska se edusti Bourdieun välttämättömyyden tilaksi nimittämää alempien sosiaaliluokkien elämäntapaa ja oli kaukana vapaasta elämisen taiteesta ja siten korkeakulttuurista.

Taidekäsityöläiset määrittelivätkin toimintaansa niin, että se erosi käsityöstä. Hopeaseppä Juhani Heikkilä esimerkiksi katsoi käsityön roolin muuttuneen teollisessa yhteiskunnassa. Pelkkä käsityötaito johti

taidolliseen keikarointiin, jossa työn motiivi ja sisältö katosivat. Hän piti omaa työprosessiaan erilaisena kuin perinteisessä käsityössä: “Työskentelen niin kuin muovaisin savea, muuttaen, hajoittaen, lisäen ja myös hyläten työn kokonaan aloittaakseni taas alusta.”⁴⁷⁶

Antti Ainamon taidekäsityöläisselvityksessä 1980-luvun lopulla taidekäsityön tekijät korostivat taiteilijamaista, sisältä kumpuavaa luomisvoimaa. Heistä kotiteollisuusyhdistysten harjoittama taidekäsityön “teollistaminen” vci alan kehitystä taaksepäin. Kotiteollisuusyhdistysten tuotantoa kuvattiinkin vähemmän taiteelliseksi ja niiden tuotannossa käyttöesineet olivat ensisijalla. Kotiteollisuusyhdistysten toimintatapana oli jättää suunnittelu siihen koulutetulle henkilölle.⁴⁷⁷ Taidekäsityöläisillä taas persoonalliseen ja yksilölliseen tulokseen johtava, itse tehty suunnittelu oli työn taidekäsityöksi määrittymisen perusedellytys.

Kotiteollisuuden sisältö koki kuitenkin muutoksen 1980-luvun kuluessa. Erityisesti käsi- ja taide-teollisuusalan tuottamien tuotteiden suunnittelu ja valmistus irtaantuivat yhä enemmän traditioon pitäytymisestä ja pyrkivät luovaan ilmaisuun, uusiin sovelluksiin ja korkeaan osaamiseen perustuvaan tuotesuunnitteluun. Tämä kehitys koski myös käsityötä yleensä.⁴⁷⁸ Käsityötä pidettiinkin voimakkaasti perinnettä uudistavana, kädentaitoja ja kätevyyttä esteettisesti korostavana sekä uudet materiaalit ja työtavat hyväksyvänä toimintana. Sen laadun arvioinnissa korostettiin entistä enemmän esteettisyyttä.⁴⁷⁹ Tällaiset näkökulmat veivät käsi- ja taideteollisuusalaa sekä yleisemmin käsityötä lähemmäksi taidekäsityötä. Tapio Perriäinen totesikin vuonna 1986 kirjoittamassaan muotoiluanalyysissä osan uutta luovasta koti- ja käsiteollisuudesta kuuluvan taidekäsityöhön ja osan taidekäsityöksi nimitetystä tuotannosta koti- ja käsiteollisuuteen.⁴⁸⁰ Käsi- ja taideteollisuus joskus jopa samaistettiin nimikkeenä taidekäsityön kanssa.⁴⁸¹

Seppo Väkevä suhtautui kriittisesti näihin käsityötä taideteollisuuteen lähentäviin pyrkimyksiin Kuopion käsityöläispäivillä pitämässään esitelmässä vuonna 1990. Kotiteollisuusväki, siis uusi käsi- ja taideteollisuusala, oli hänestä täysin eksyksissä muotoilun maailmassa. Koska “design mafia” kielsi ornamentin, taideteollisuutta matkivan alan oli pakko toistaa kone-estetiikkaa teollisen tuotesuunnittelun ulkopuolisilla alueilla. Uudistumisen paineessa tapahtunut uusien arvojen omaksuminen oli hänestä vinyt kotiteollisuuden liian kauaksi omista lähtökohdistaan ja johtanut hengettömään ulkopuolisten vaikutteiden kopioimiseen. Agraariyhdistyksen 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 hänestä korvannut elinikäistä kokemusta materiaalien muokkaamisessa. Käsityöläiset hän näki romanttisen taiteilijamyytin riivaamina. Kuitenkin rikkaiden kulttuurikerrostumien säilyttämiseksi olisi hänestä ollut syytä myös tekemälläkin säilyttää vanhaa.⁴⁸²

Muutoksesta esitettiin kriittisiä kommentteja koko 1980-luvun ajan. Tyypillistä oli sellainen taidekäsityön määrittelyäkin koskeva ajattelu, jossa todettiin käsi- ja taideteollisuuden rajan hämärtyvän.⁴⁸³ 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 yleisen mielessä “taideteollisuudeksi”.” Tetta Kannel pohtikin saatiinko kotiteollisuuden piirissä aikaan uutta elinkeinotoimintaa, parempia tuotteita, laadukkaampia

esineitä tai uutta ostopotentiaalia taideteollisuuden viittaan kietoutumalla. Ornamolle hän mietti nimenmuutosta Muotoilijoiden liitoksi, jotta alueen raja suhteessa kotiteollisuusalaan pysyisi selkeänä.⁴⁸⁴

Keskustelu käsi- ja taideteollisuusalan asemasta suhteessa taideteollisuusalaan ja samalla sen siipien suojassa toimivaan taidekäsityöhön kulmineitui 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 työtekniikoiden opetus painottui eikä tuotesuunnittelun ja yleissivistävien aineiden opetusta ollut riittävästi. Tuotesuunnittelun ja taideaineiden sekä yleissivistävien aineiden osuutta päätettiin lisätä.⁴⁸⁵

Tuotesuunnittelun ja taidekäsityön opetusta koskevia ajatuksia esitettiin tämän kehityksen vuoksi jo vuoden 1977 Ornamon taidekäsityöjulkaisussa. Taidekäsityön opetuksen alueella oli sen mukaan Taideteollisella korkeakoululla pitkät perinteet. Sen koulutuskeskuksen iltalinjojen kurssimuoto 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 aloitettiin neuvottelut Kultaseppäkoulun kanssa koko jalometallialan suunnittelijakoulutuksen järjestelystä tulevaisuudessa. Käsityötutkintoa suunniteltiin omaksi osastokseen yleisen linjan puitteisiin, jota uudistettaisiin niin, että se käsittäisi konservointi-, taideterapia-, taidekäsityö- ja yleisen osaston.⁴⁸⁶ Nämä uudistamissuunnitelmat liittyivät myös siihen, että pelättiin käsityökoulutuksen luisuvan muutoksen tilassa oleville kotiteollisuuskouluille. Tällöin vaarana pidettiin sitä, että käsityöammattien yhteys perinteisiin taideammatteihin kuten arkkitehtuuriin ja kuvaamataidonopetukseen menetettäisiin.⁴⁸⁷ Markku Kososen 1970-luvun lopun käsityksen mukaan kuitenkin 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.⁴⁸⁸

Ornamolaiset suhtautuivat kriittisesti keskiasteen koulutus uudistukseen, joka koski myös taideteollisten alojen suunnittelijakoulutusta. Kritiikki kohdistui erityisesti siihen, että opistotasaisen suunnittelijakoulutuksen määrää lisättiin merkittävästi 1980-luvulla, jolloin työpaikkojen riittävyys näytti kyseenalaisena.⁴⁸⁹

Markku Kosonen ei nähnyt suunnitteluopetuksen lisäämisessä ammattitaidon vähenemisen vaaraa.⁴⁹⁰ Muita kommentteja tähän suuntaan kyllä esitettiin. Kirsti Rantanen esimerkiksi totesi tekemisen taidon ja tason olleen keskusteluissa sivuseikkoja.⁴⁹¹ Suunnittelusta sen sijaan puhuttiin ja yhä uusia "toisen luokan" suunnittelijoita koulutettiin.⁴⁹² Sisustusarkkitehti Kari Asikainen totesi kuitenkin Suomen tarvitsevan erityisesti sellaisia huippuluokan käsityöläisiä, joilla oli myös taiteellinen peruskoulutus.⁴⁹³

Kotiteollisuuskoulutukseen lisätty suunnittelijakoulutus hajautettiin eri puolille Suomea, jolloin taideteollisuuden näkökulmasta koulutuksen ja kouluttajien tasoa oli vaikea valvoa. Hakumenettely ei välttämättä sisältänyt tarpeelliseksi katsottuja soveltuvuustestejä, jolloin pyrkijöiden taiteellista lahjakkuutta tai luovuutta ei kontrolloitu.⁴⁹⁴ Kari Asikainen kritisoi tilannetta vielä 1980-luvun lopussa kirjoittamalla, että valtiolta oli suuressa viisauudessaan "taikonut" entisistä kotiteollisuuskouluista käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksia. Todellisuudessa hän ei nähnyt muutosta tapahtuneen kuin koulujen

nimissä. Ongelma oli hänen mielestään erityisesti pätevien opettajien puute. Taide- ja taideteollisuuskoulutusta eivät hänestä olleet päteviä antamaan entiset kotiteollisuusopettajat.⁴⁹⁵

Seppo Väkevä totesi vielä 1990-luvun alussa muotoilun maailman muodostuvan henkilöistä, joita harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta yhdisti valmistuminen Taideteollisesta korkeakoulusta. Käsi- ja taideteollisuusalan 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.⁴⁹⁶

Monet tekstiilitaiteilijat toimivat kotiteollisuuskouluissa opettajina ja jo 1980-luvun alussa Iimmi Iialsti totesikin, että tuotesuunnittelun opetus näissä oppilaitoksissa voisi olla pohjana, mikäli opiskelija halusi jatkaa itsenäiseksi tekstiilisuunnittelijaksi alan korkeakoulussa.⁴⁹⁷ Myös TAIKO ry: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 alan nuorisosaasteen koulutuksena ja alan korkeakouluksi nimettiin Taideteollinen korkeakoulu.⁴⁹⁸ Taideteollinen korkeakoulu suunnitteli myös 1990-luvun alussa alkaneen käsi- ja taideteollisuusalan koulutusohjelman, johon tultiin opiskelemaan käsi- ja taideteollisuusopistojen koulutuksen jälkeen tavoitteena taiteen maisterin tutkinto.

Kaikesta tästä kehityksestä seurasi 1990-luvun alussa tilanne, jossa TAIKO ry:n jäsenkehitystä tarkasteltaessa voi huomata käsi- ja taideteollisuusalan koulutettujen muodostavan osan myös taideteollisuuskentän ammattilliseen organisaatioon hyväksytyistä taidekäsityöläisistä.⁴⁹⁹ Taiteilijoiden sosio-ekonomista tilannetta vuonna 1994 tutkineen opetusministeriön asettaman toimikunnan kyselyn suorittivat taidekäsityöläisten osalta yhteistyössä TAIKO ry. ja Käsi- ja taideteolliset suunnittelijat ARTENO ry, joiden jäsenistöissä siis hallinto katsoi Suomen ammattimaisten taidekäsityöläisten olevan.⁵⁰⁰

5.5 TAIDEKÄSITYÖN SUHDE MUUHUN YMPÄRISTÖÖN

Yhteiskunnallisesti taidekäsityö nähtiin muun käsityömaisen valmistuksen tapaan erityisesti elinkeinon harjoittamisena: pienimuotoisena yrittäjyytenä tai sivuelinkeinona, jopa usein keinona luoda työpaikkoja.⁵⁰¹ Tämä näkökulma oli selvässä ristiriidassa taidekäsityöläisen oman ajattelutavan kanssa, jossa hänet nähtiin kuvataiteilijaan verrattavana, yksilöllisten, sisäisestä pakosta syntyneiden teosten tuottajana, jolla ei ollut tekemistä elinkeinonharjoittajan tai yrittäjän roolin kanssa, vaan joka oli sitoutunut taiteilijan elämäntapaan.⁵⁰² Tekstiilitaiteilija Leena Ketola-Jokinen kritisoiakin kauppa- ja teollisuusministeriön komitean vuoden 1989 mietintöä liiasta virkamiesmäisyydestä, koska siinä käsityöläistä pidettiin keskenkasvuisena, jota täytyi isällisesti opastaa vallitsevien olosuhteiden hyväksymiseen.⁵⁰³ Taidekäsityöläisten ja hallinnon erilaiset näkemykset taidekäsityön määrittelystä kulminoituivat taidekäsityön verotuksesta käydyssä keskustelussa.⁵⁰⁴

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.⁵⁰⁵ Tähän rahanjaon suhteeseen liittyvät myös taidekäsityöläisten kommentit kuvataiteen palkkioiden suuruudesta verrattuna taidekäsityöhön. Taidekäsityöläisten näkökulmasta oli tällaisia lukuja tarkasteltaessa helppo vetää sellainen johtopäätös, että muita taiteen aloja arvostettiin enemmän kuin heidän omaansa.

Taidekäsityön 1980-luvun pyrkimykset vapaan taiteen suuntaan liitettiinkin taideteollisuudessa vallitsevaan heikkoon itsetunton suhteessa kuvataiteeseen.⁵⁰⁶ Hallintojärjestelmässä esiintyvien arvostusten lisäksi huonon itsetunnon syntymiseen vaikutti julkinen sana. Yleisten päivälehtien palstatilan käytöstä taidekäsityöläiset ja taideteollisuusammattilaiset totesivat, että niissä nostettiin kuvataiteita esille voimakkaasti ja ymmärtäen, mutta taideteollisuutta vain vähän ja usein sen ominaislaatu unohtaen.⁵⁰⁷

Kritiikkiä kuvattiin ammattitaidottomaksi erityisesti siitä syystä, että kirjoitukset eivät olleet realistisia. Juorutoimittajamoraalia, kahvikuppimainosten käsityöläisidyllejä ja naistenlehtien antamaa väärää kuvaa taiteilijaksi tulemisesta tai tuotteiden taidekäsityöksi nimittämisestä pidettiin taidekäsityön oikeaa asemaa ja arvoa heikentävinä.⁵⁰⁸ Lehdistön vaikutusta pohdittiin jopa niin yksittäisen asian kuin puuastioiden hygieenisyyden kohdalla. Markku Kosonen totesi, että oli tärkeää, millaisen kuvan tiedotus tästä hygieenisyydestä yleisölle antoi. Muodostuva kuva määräiti sitä, jäikö puu vain koristeeseen asemaan kuten tuohi.⁵⁰⁹ Julkinen sana nähtiin siis merkittäväksi mielikuvien ja arvostusten tuottajaksi.

Kimmo Jokinen on vuonna 1988 ilmestyneessä Suomen Arvostelijain Liiton jäsentutkimuksessa todennut, että valtakunnalliset lehdet keskittyivät kirjoituksissaan selvästi ammattilaiskulttuurin esittelyyn. Näin julkinen sana asetti ammattilaisuuden korkeampaan asemaan kuin harrastajakulttuurin. Ammattilaisten töitä arvostettiin myös kriitikoiden keskuudessa enemmän. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja rakennustaiteen kriitikoista 98% totesi arvostelevansa pääasiassa korkeakulttuuria.⁵¹⁰ Näin 1980-luvulla tärkeiden tiedotusvälineiden osalta on todettava, että niissä arvostettiin hierarkkisesti ammattilaiskulttuuria enemmän kuin harrastuspohjaista toimintaa.

Taidekäsityötä koskevasta aineistosta löytyi jonkin verran mielipiteitä, joissa käsiteltiin käsityöharrastusta suhteessa taidekäsityöhön ammattimaisena toimintana. Näissä kirjoituksissa harrastajatuotteita arvioitiin amatöörisiksi huonommiksi. Monet työtavat todettiin tutuiksi harrastajillekin, mutta vasta ammattityössä niillä voitiin päästä taiteellisesti korkeatasoiisiin tuloksiin.⁵¹¹ Liikevaihtoverokysymyksen yhteydessä todettiin, että liikevaihtovero pitäisi poistaa ammatikseen taidekäsityötä harjoittavilta mutta ei harrastajilta.⁵¹² Tällöin taidekäsityön ammattilaiset asettivat verottajalle uuden määrittelyongelman: miten määriteltäisiin ammattilaisen ja harrastelijan ero alueella, jossa useat ammattilaiset tekevät työtään vain sivuelinkeinona ja edes ammattijärjestö ei määrittelyt ammattitaitoisuutta vain koulutuksen perusteella.

Tutkimuksen aineistosta löytyikin muutama kirjoitus, joissa pohdittiin harrastajien työskentelytapoja. Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen piti huolestuttavana taidekäsityö-sanana käyttöä harrastajan valmistamien yhteydessä. Tällainen väärä nimeäminen johtui hänestä juuri sellaisesta harrastajamytologiasta, joka kasvoi esimerkiksi naistenlehtijutuista, joissa kuka vain voi olla tekstiilitaiteilija. Hän pitikin itsekritiikin ja koulutuksen tarvetta polttavana ja katsoi, että tavallisen ihmisen maku oli ongelmassa silloisessa kulutushysteriassa. Hän penäsi harrastajapiirin ohjaajille taiteellisen lahjakkuuden

testaamista ja harrastajakentän haravointia tason nostamiseksi. Hän totesi tällaisten piirien ennen tuottaneen sentään hyviä käyttötekstiilejä. Rantasesta olisikin tarvittu vastuuta harrastajien ohjaamisessa hyvien käyttötuotteiden valmistukseen sen sijaan, että he tekivät sellaisia taidetekstiilejä, joilla ei ollut taiteellista arvoa. Lapsille suunnattu koristeaskartelu oli hänestä samalla tavoin ongelmallista. Käden taito oli näin vakavassa vaarassa jäädä muiden ihanteiden alle.⁵¹³

Keraamikko Heikki Rahikainen toi esiin samoja maun ja taidon huonon hallinnan ongelmia puhuesaan harrastajista, jotka pyrkivät ammatinharjoittajiksi. Käsityössä järjestettiin hänestä pikakoulutusta. Hallinto, elinkeinoelämä sekä matkailu lähestyivät käsityöläistä ehdotuksineen ja idyllisiä käsityöläiskyliä perustettiin, mutta sitä 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".⁵¹⁴

Taidekäsityön suhdetta ympäröivään yhteiskuntaan ja siinä toimiviin ammatillisen kentän ulkopuolisiin henkilöihin väritettiin selvästi ammatillisen ideologian sisältö. Taidekäsityöläiset tuntuivat todella haluavan leimautua vastakulttuuriseksi ilmiöksi kulutusyhteiskunnassa, joten suhde yhteiskuntaan muodostui tätä kautta ristiriitaiseksi. Toisaalta paineita aiheuttivat yhteiskunnan suunnasta arvostukset, jotka pitivät kuvataiteita ja ammatillisuutta korkeampiarvoisina kuin käsityötä ja harrastusta.

Suhde käsityön harrastajiin näkyi ideologisesti tietenkin myönteisenä siinä mielessä, että käsityön merkityksen korostamista pidettiin tärkeänä. Tämä sisälsi myös halun pitää käsityöharrastus elävänä. Harrastajien suhteen ristiriitaista oli selvästi se, että harrastajatoiminnassa huonoina pidetyt piirteet olivat juuri niitä, joiden suuntaan myös taidekäsityön ammatillaiset pyrkivät. Näitä olivat taiteellistuminen ja ammattilaisten tuotteiden pitäminen parempina ja arvokkaampina kuin harrastajatuotannossa syntyvien. Ammatillaiset näyttivät toiminnallaan mallia näihin suuntiin, mutta eivät nähneet hyvänä sitä, että harrastajat matkivat niitä. Ammattilaisten näkökulmasta huolestuttavaa oli se, että harrastajat pyrkivät myös myymään tuotteita, jotka eivät välttämättä edustaneet hyväksyttävää laatua tai siihen liittyvää hintatasoa ja näin he saattoivat viedä toimeentulomahdollisuuksia hyväksyttävästä laadusta kiinni pitäviltä ammatillisilta.

Lisäksi harrastajia ei myöskään pidetty kykenevinä seuraamaan ajassa liikkuvia ammattilaisten kehityssuuntia, jotka vaativat korkean taiteellisen ammattitaidon hallintaa. Ideologia sisälsi sen ajatuksen, että ammatillisen kentän ulkopuolisilla henkilöillä oli vaikeuksia kehittää ymmärrystä ammattikunnan tuottamaa tekemisen laatua kohtaan. Kulutusyhteiskunta sille tyyppillisine tavaratuotantoineen ei suonut niin sanotulle suurelle yleisölle mahdollisuuksia tähän ymmärrykseen.

VIITTEET

1. Ahola 1980, 13; FFF 1/81, 17; Peräinen 1981, 78; Muoto 1/83, 24; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 8; Peräinen 1986, 73; Arsis 3/87, 25-27; Käsityön ulottuvuuksia 1990, 7.
2. M 4/89, 36; Arsis 4/89, 41-43.
3. Ahola 1980, 13; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 8; Käsityön ulottuvuuksia 1990, 7.
4. Esimerkiksi Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 1.
5. Anttila 1983; Heikkilä 1987; Anttila 1992.
6. Anttila 1983, 6,37; Anttila 1992, 10.
7. Anttila 1983, 37.
8. Anttila 1992, 31.
9. Heikkilä 1987, 11.
10. Heikkilä ei esimerkiksi rajaa pois sitä mahdollisuutta, että peruskoulussa voitaisiin tehdä taidekäsityötä tai kokeilevaa käsityötä. Heikkilä 1987, 61-70.
11. Heikkilä 1987, 58.
12. Peltovuori, 49-50.
13. Anttila 1983; M 3/83, 14-15; Heikkilä 1987.
14. Heikkilä 1987, 55-68.
15. Veräjänkorva 1987, 106-110. KÄOL.
16. Ainamo 1990.
17. Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 1-2.
18. Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 80.
19. Poutanen 1994, 12-22.
20. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetus suunnitelmat toimikunnan mietintö 1977, 75; Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 4, 41; Ainamo 1990, 8.
21. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4.
22. FFF 1-2/80, 14-17; Kamunen 1981, 6; M 1/82 17-19; M 1/83, 33, 36, 49.
23. Kamunen 1981, 6.
24. M 1/83, 49; FFF 1-2/80, 14-17.
25. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 5; Halsti 1981, 15; Katso myös Liite 1.
26. Halsti 1981, 15.
27. FFF 1-2/80, 14-17; M 1/83, 49.
28. Käsin tehty - Hand made 1981, 4-5.
29. Ornamon jäsentiedotteet 1979-1983.
30. M 1/83, 49.
31. Ibid.
32. Taidekäsityöläisten yhdistyksen perustavan kokouksen pöytäkirja 4.2.1983. Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n arkistokansiot. ORNAMO.
33. Ornamon vuosikertomus 1983.
34. Ornamon toimintakertomus 1990.
35. Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n jäsenluettelo 1986.
36. Ibid.
37. Ibid.
38. Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n jäsenluettelo 1992.
39. Suomalainen Design From Finland 1992.
40. FFF 1-2/80, 14-17.
41. M 1/80, 20.
42. M 3/81, 53.
43. FFF 3/82, 49.
44. FFF 2/84, 66.
45. M 1/82, 17-19, 26.
46. Suomi muotoilee 1-2 -näyttelyiden ilmoittautumislomakkeet. STTY.
47. Suomi muotoilee 1-2 -näyttelyiden ilmoittautumislomakkeet. STTY.
48. Suomi muotoilee -näyttelyluettelot 1-7.
49. Suomi muotoilee -näyttelyluettelot 1-7.
50. Suomi muotoilee -näyttelyluettelot 1-7.
51. Suomi muotoilee -näyttelyluettelot 1-7.
52. Zeitgenössisches deutsches und finnisches Kunsthandwerk 4. Triennale 1987/88.
53. Ibid.
54. Materia 1993.
55. Veräjänkorva 1987, 109. KÄOL.
56. Lääperi 1989, 28, 34.
57. Lääperi 1989, 2-5; Tässä selvityksessä todettiin käsityöammateissa toimivien lukumäärän vähentyneen vuosina 1980-1985. Käsityöalan uutta tulemistä ennakoiti kuitenkin soittimentekijöiden, kulta- ja hopeaseppien, koristelijoiden ja muotoilijoiden lukumäärän kasvu. Lääperi 1989,

- 8; Yrityksistä noin puolet olikin perustettu 1980-luvulla. Lääperi 1989, 32.
- ⁵⁸. Lääperi 1989, 30-31, 45.
- ⁵⁹. Lääperi 1989, 36, 51.
- ⁶⁰. Lääperi 1989, 30-33, 41-42.
- ⁶¹. Lääperi 1989, 45, 60.
- ⁶². Ainamo 1990, 7-8.
- ⁶³. Ainamo 1990, 61.
- ⁶⁴. Ainamo 1991, 5-6, 17, 20, 84.
- ⁶⁵. Ainamo 1990, 11, 59.
- ⁶⁶. Ainamo 1990, 38, 41.
- ⁶⁷. Ainamo 1990, 15-17.
- ⁶⁸. Ainamo 1990, 17, 27.
- ⁶⁹. Ainamo 1990, 17-20, 29.
- ⁷⁰. Ainamo 1990, 24-25.
- ⁷¹. Ainamo 1990, 29, 32.
- ⁷². Ainamo 1990, 34.
- ⁷³. Lääperi 1989, 10.
- ⁷⁴. Ainamo 1990, 13.
- ⁷⁵. FFF 1-2/80, 14-17.
- ⁷⁶. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4.
- ⁷⁷. M 2/84, 43.
- ⁷⁸. FFF 2/84, 66; M 2/90, 34; Ainamo 1989, 89.
- ⁷⁹. Ainamo 1990, 89.
- ⁸⁰. M 1/88, 40; Hahtonen 1992, 12; Peräinen 1981, 76; Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14, 38; Yrityksen muotoilutieto 1990, 91; Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetus suunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42; KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7; Kulvik 1981, 14.
- ⁸¹. 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.
- ⁸². Kulvik 1981, 14.
- ⁸³. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12.
- ⁸⁴. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Kosonen 1979, 37.
- ⁸⁵. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetus suunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42; KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14, 38.
- ⁸⁶. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 38.
- ⁸⁷. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12.
- ⁸⁸. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7; Peräinen 1981, 76; Hahtonen 1992, 12.
- ⁸⁹. Peräinen 1981, 77.
- ⁹⁰. Relander 1989.
- ⁹¹. Peräinen 1981, 77.
- ⁹². Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14.
- ⁹³. Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14.
- ⁹⁴. Hahtonen 1992, 12.
- ⁹⁵. Franck 1989, 31; Väkevä 1993, 162.
- ⁹⁶. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetus suunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42.
- ⁹⁷. Väkevä 1993, 160.
- ⁹⁸. Kosonen 1979, 37; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 38.
- ⁹⁹. M 1/88, 40.
- ¹⁰⁰. Peräinen 1981, 77-78; M 1/88, 40.
- ¹⁰¹. Hahtonen 1992, 12; Peräinen 1986, 62; Kosonen 1979, 37.
- ¹⁰². M 4/89, 18.
- ¹⁰³. Hahtonen 1992, 12.
- ¹⁰⁴. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7, 9.
- ¹⁰⁵. Väkevä 1993, 162.
- ¹⁰⁶. Kulvik 1981, 14.
- ¹⁰⁷. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12; Kosonen 1979, 37; Kamunen 1981, 7; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 38.
- ¹⁰⁸. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetus suunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42; Peräinen 1981, 77; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 38.
- ¹⁰⁹. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 7.
- ¹¹⁰. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetus suunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42; Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 38; Kalin 1986; M 4/89, 18.
- ¹¹¹. Kamunen 1981, 7.
- ¹¹². Yrityksen muotoilutieto 1990, 91; Väkevä 1993, 162.
- ¹¹³. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 14; M 4/89, 18; Hahtonen 1992, 12; Väkevä 1993, 162.
- ¹¹⁴. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Väkevä 1993, 162.
- ¹¹⁵. M 1/88, 40.

- ¹¹⁶. Franck 1989, 31.
- ¹¹⁷. Väkevä 1993, 163.
- ¹¹⁸. M 2/88, 34.
- ¹¹⁹. Kalin 1986 (A).
- ¹²⁰. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42.
- ¹²¹. Arsis 4/85, 17-19, 31-33.
- ¹²². M 1/83, 24, 26.
- ¹²³. Kalin 1986 (A).
- ¹²⁴. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; M 1/83, 26.
- ¹²⁵. Väkevä 1993, 160.
- ¹²⁶. Esimerkiksi M 1/83, 26.
- ¹²⁷. M 1/83, 33; Kaj Kalin totesi TAIKO ry:n vuoden 1986 näyttelyn yhteydessä, että 1980-luvun käsityöläisideologioiden toiseen aaltoon sisältyi entistä tietoisempi, kylmän ja byrokraattisen 70-luvun rusikoima ja aikuistama maailman-katsomus. Kalin 1986 (A).
- ¹²⁸. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 25; M 2/84, 40; Arsis 1/89, 51.
- ¹²⁹. FFF 3/89, 8.
- ¹³⁰. M 1/83, 14, 24.
- ¹³¹. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16.
- ¹³². FFF 3/89, 8.
- ¹³³. M 2/85, 55.
- ¹³⁴. Kamunen 1981, 7; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 25; M 1/83, 17, 24; Kalin 1986; Relander 1989.
- ¹³⁵. Kalin 1986 (A).
- ¹³⁶. Franck 1989, 35-37.
- ¹³⁷. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4, 16; Tainio 1981, 26; M 1/83, 18; Arsis 1/89, 51; Franck 1989, 33.
- ¹³⁸. Kulvik 1981, 14; M 1/83, 33.
- ¹³⁹. FFF 1/89, 47.
- ¹⁴⁰. Franck 1989, 33, 37.
- ¹⁴¹. M 1/83, 24.
- ¹⁴². Suhonen 1981, 9; Kamunen 1981, 6; FFF 3/83, 27.
- ¹⁴³. 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; Mäntymaa 1989; Kosunen 1989.
- ¹⁴⁴. FFF 3/87, 74.
- ¹⁴⁵. Suhonen 1981, 9.
- ¹⁴⁶. Franck 1989, 26.
- ¹⁴⁷. Enbom 1990, 64.
- ¹⁴⁸. Tainio 1981, 25.
- ¹⁴⁹. 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.
- ¹⁵⁰. Kamunen 1981, 6; Tamminen 1981, 20; Mäntymaa 1989.
- ¹⁵¹. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16; Tamminen 1981, 20; Kalin 1986 (A).
- ¹⁵². Kamunen 1981, 7.
- ¹⁵³. Kamunen 1981, 7; Tamminen 1981, 20; Franck 1989, 23.
- ¹⁵⁴. FFF 2/83, 51.
- ¹⁵⁵. 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.
- ¹⁵⁶. Kalin 1986 (A); Kamunen 1981, 6; Kaj Franck kuvasi käsityöläisten vastakulttuurista asemaa kysymällä: "Jossakin on vielä primitiivisiä tai aatteellisia yhteiskuntia tai eristäytyneitä enklaveja - hipit, lahkolaiset, kasvissyöjät, vihreät. Olemmeko me käsityöntekijät ehkä niitä?" Franck 1989, 33.
- ¹⁵⁷. M 1/83, 33.
- ¹⁵⁸. M 1/82, 17.
- ¹⁵⁹. FFF 3/83, 43.
- ¹⁶⁰. Relander 1989.
- ¹⁶¹. Franck 1989, 35; Kalin 1986 (A).
- ¹⁶². 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.
- ¹⁶³. M 1/83, 18.
- ¹⁶⁴. Tamminen 1981, 20; Franck 1989, 30.
- ¹⁶⁵. 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.
- ¹⁶⁶. M 1/84, 46.
- ¹⁶⁷. Priha 1981 (B), 10.

- ¹⁶⁸. 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 vastaista ajattelua edusti tyyppillisesti 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.
- ¹⁶⁹. M 2/87, 56.
- ¹⁷⁰. M 2/84, 41.
- ¹⁷¹. Kamunen 1981, 6; Priha 1981 (A), 15.
- ¹⁷². Wirkkala 1981, 23.
- ¹⁷³. M 2/84, 37.
- ¹⁷⁴. Enbom 1990, 69; Kosonen 1979, 37.
- ¹⁷⁵. Suhonen 1981, 9; M 4/89, 18.
- ¹⁷⁶. 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.
- ¹⁷⁷. M 2/84, 40.
- ¹⁷⁸. M 1/80, 22; M 1/83, 17; M 4/89, 18.
- ¹⁷⁹. M 1/83, 33.
- ¹⁸⁰. Kamunen 1981, 6; Kalin 1986 (A); Mäntymaa 1989.
- ¹⁸¹. M 1/83, 33.
- ¹⁸². M 1/83, 18.
- ¹⁸³. "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.
- ¹⁸⁴. M 1/82, 17; M 2/84, 46.
- ¹⁸⁵. M 4/89, 33.
- ¹⁸⁶. M 2/84, 34.
- ¹⁸⁷. FFF 3/87, 63.
- ¹⁸⁸. M 2/84, 34.
- ¹⁸⁹. M 1/84, 46.
- ¹⁹⁰. FFF 1/83, 34.
- ¹⁹¹. Kalin 1986 (A).
- ¹⁹². M 4/89, 18.
- ¹⁹³. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Kamunen 1981, 6; Tamminen 1981, 20; Tainio 1981, 25; Kalin 1986; Enbom 1990, 64, 68.
- ¹⁹⁴. Priha 1981 (A), 14.
- ¹⁹⁵. M 2/84, 40.
- ¹⁹⁶ 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.
- ¹⁹⁷. Enbom 1990, 65.
- ¹⁹⁸. M 2/84, 37; M 2/84, 42.
- ¹⁹⁹. Kalin 1986 (A).
- ²⁰⁰. Suhonen 1981, 9; FFF 1/83, 39; M 1/83, 17, 22, 26; Franck 1989, 23.
- ²⁰¹. 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.
- ²⁰². Enbom 1990, 66.
- ²⁰³. FFF 1/83, 34.
- ²⁰⁴. M 4/83, 43.
- ²⁰⁵. FFF 3/82, 40.
- ²⁰⁶. Kulvik 1981, 14.
- ²⁰⁷. FFF 1/83, 39; FFF 4/90, 33.
- ²⁰⁸. M 1/83, 12.
- ²⁰⁹. M 1/87, 36.
- ²¹⁰. Ibid.
- ²¹¹. FFF 1/83, 34.
- ²¹². Kamunen 1981, 6-7; Tainio 1981, 25; M 2/81, 25; FFF 3/84, 23; M 2/84, 41; Franck 1989, 23.
- ²¹³. M 4/83, 43.
- ²¹⁴. M 2/84, 46.
- ²¹⁵. M 2/84, 48.
- ²¹⁶. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 4; Kosonen 1979, 37; M 1/83, 17, 33; M 2/84, 40; Relander 1989.
- ²¹⁷. M 2/84, 34; FFF 1/89, 44.
- ²¹⁸. FFF 1/89, 47.
- ²¹⁹. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 8; Wirkkala 1981, 23.
- ²²⁰. M 2/84, 37.

- ²²¹. Rinne 1983, 51; FFF 3/83, 27; M 1/83, 12; M 2/84, 37; Franck 1989, 33.
- ²²². M 2/84, 41.
- ²²³. Kosonen 1979, 37; Tamminen 1981, 21; Tainio 1981, 26.
- ²²⁴. Peräinen 1986, 126.
- ²²⁵. FFF 3/83, 27; FFF 2/86, 19.
- ²²⁶. FFF 1/88, 64; Kosonen 1989.
- ²²⁷. M 4/83, 47.
- ²²⁸. 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.
- ²²⁹. FFF 2/86, 8.
- ²³⁰. M 2/84, 37.
- ²³¹. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 13; Kamunen 1981, 7; Kosonen 1981, 12; FFF 3/83, 26; M 1/83, 14; FFF 3/89, 8.
- ²³². 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.
- ²³³. Kosonen 1979, 37.
- ²³⁴. M 2/84, 34.
- ²³⁵. FFF 1/84, 12-17.
- ²³⁶. M 2/81, 31; FFF 3/82, 29.
- ²³⁷. M 1/84, 46.
- ²³⁸. M 1/84, 46.
- ²³⁹. M 2/84, 46.
- ²⁴⁰. M 4/83, 42-43; Tekstiilitaiteen osalta tätä ilmiötä kuvattiin näin: "Nyt tekstiilitaiteilijoiden lähtökohdat sijaitsivat sisäisissä mielenliikkeissä. Tekstiilitaiteen impulssit nousivat syvältä. Tekijät voivat valita ilmaisuunsa parhaiten soveltuvat tekniikan." M 1/83, 22.
- ²⁴¹. FFF 2/86, 8.
- ²⁴². Mäkinen 1989.
- ²⁴³. M 4/83, 49; Taidetekstiilin osalta kerrottiin jo 1970-luvun taidetekstiilin vapautumisesta perinteisen tekniikan sidonnaisuudesta. Priha 1981 (B), 10.
- ²⁴⁴. FFF 2/86, 19; Samalla tavoin kuvasi sisustusarkkitehti Janna Syvänoja paperikorujaan: "On hauska rikkoutua läpi traditionaalisesta korun käsitteestä vaikkapa jätöpaperin käytön kautta." FFF 2/89, 3.
- ²⁴⁵. M 2/87, 56.
- ²⁴⁶. M 2/89, 52.
- ²⁴⁷. FFF 2/88, 36.
- ²⁴⁸. FFF 1/90, 60; FFF 3/90, 73.
- ²⁴⁹. Relander 1989; FFF 3/90, 44-48.
- ²⁵⁰. M 2/87, 54, 56.
- ²⁵¹. Tainio 1981, 25.
- ²⁵². FFF 2/84, 66.
- ²⁵³. M 1/84, 46.
- ²⁵⁴. Tällaista käsitystä esittävät sekä Simonsuuri 1994 että Barthes 1994.
- ²⁵⁵. Barthes 1994, 17, 90-92, 173, 179, 183, 185, 187, 202-203, 211-212; Simonsuuri 1994, 12, 17, 19, 30-31, 33-34, 39, 41-43, 85, 105, 188, 261; Simonsuuri toteaa, että taiteessa on kuitenkin ainutlaatuista se, että se pystyy käyttämään yhteistä myyttiä erityisillä tavoilla. Yleisten aineiden merkitys paljastuu vain esimerkiksi uudessa kuvayhteydessä. Simonsuuri 1994, 258.
- ²⁵⁶. Nykyajan mytologisissa kertomuksissa onkin todettu, että jumalien paikan vievät esimerkiksi koneet. Simonsuuri 1994, 261.
- ²⁵⁷. Simonsuuri 1994, 26, 28, 30, 34.
- ²⁵⁸. Kosonen 1981, 12; Eloperäisissä materiaaleissa voitiin nähdä säilyvän elämän periaate, johon kuolema sisältyi." M 2/89, 52.
- ²⁵⁹. Kosonen 1989.
- ²⁶⁰. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12.
- ²⁶¹. FFF 2/88, 59.
- ²⁶². Leinonen 1989.
- ²⁶³. M 1/87, 37.
- ²⁶⁴. 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.
- ²⁶⁵. FFF 1/83, 34.
- ²⁶⁶. M 2/84, 42.
- ²⁶⁷. FFF 2/90, 75.
- ²⁶⁸. 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.
- ²⁶⁹. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12; Kosonen 1989.

270. M 2/84, 40.
271. Kosonen 1981, 12.
272. FFF 3/90, 74.
273. M 3/87, 54.
274. M 3/84, 69.
275. Esimerkiksi Ritva Tulonen M 2/84, 41.
276. Ibid.
277. M 1/83, 12.
278. FFF 1/82, 13.
279. M 1/83, 17.
280. Enbom 1990, 66.
281. M 2/84, 42. Maisa Tikkanen liitti näihin ajatuksiin myös sen, että toisten tuli olla teknikalle luonteenomaisia.
282. Kosonen 1981, 12; M 3/87, 55-56.
283. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 12.
284. FFF 1/83, 37; M 1/83, 18; Enbom 1990, 68.
285. Esimerkiksi Rinne 1983, 51; M 2/84, 41; Luoto 1989.
286. Kosonen 1981, 12; M 1/83, 33; M 1/83, 26; FFF 3/90, 9.
287. FFF 1/83, 34.
288. M 1/83, 33.
289. Esimerkiksi Luoto 1989; M 1/83, 33.
290. Kalin 1986 (A); FFF 3/90, 9.
291. M 1/83, 20.
292. M 2/84, 48.
293. M 1/83, 14.
294. FFF 1/83, 34.
295. FFF 3/83, 27; FFF 1/84, 12-17.
296. FFF 3/83, 38.
297. M 3/89, 25.
298. Wirkkala 1981, 23; M 2/81, 25; FFF 1/84, 12-17; FFF 3/90, 9.
299. M 1/84, 46.
300. FFF 2/83, 35.
301. M 1/83, 12.
302. M 1/83, 33.
303. FFF 3/84, 23.
304. M 2/84, 40.
305. M 2/84, 37.
306. M 4/89, 33; Koruntekija Kirsti Niskakangas kertoi koruistaan seuraavaa: "Etsin esineilleni symboliikkaa ja mystistä sisältöä. Haluan niiden olevan enemmän kuin se materiaali, mistä olen ne valmistanut. Esineet ovat sanojen pukuja, niillä on paljon kerrottavaa. Jätän viestini esineeseen, jonka valmistan." M 2/88, 52
307. FFF 4/89, 65.
308. FFF 3/90, 9.
309. FFF 3/87, 74.
310. FFF 3/84, 23; M 2/84, 46.
311. M 2/84, 42.
312. FFF 2/82, 32.
313. M 3/84, 69.
314. Esimerkiksi vuoden 1993 TAIKO:n 10-vuotisjuhlanäyttelyn näyttelyluettelon teoksiin liitetyt kirjoitukset olivat runoja. Matcra 1993.
315. M 2/84, 48.
316. Kalin 1986 (A).
317. M 2/84, 40.
318. Relander 1989.
319. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16; Enbom 1990, 62.
320. M 1/82, 19.
321. Kosonen 1981, 13.
322. M 1/83, 16.
323. Kalin 1986 (A).
324. FFF 4/86, 55.
325. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 48, 73-74.
326. FFF 1/81, 17; Peräinen 1981, 78; Asiasta keskusteltiin muun muassa taideteollisuuden neuvotelupäivillä vuonna 1989. M 4/89, 36 ja Arsis 4/89, 41-43.
327. M 2/84, 38.
328. M 2/84, 38.; ARTTU 5/92, 18.
329. M 4/89, 36; Arsis 4/89, 41-43.
330. Muoto-lehti 1980-luku; Arkkitehti-lehti 1980-luku.
331. M 1/80, 22.
332. Kulvik 1981, 14.
333. M 4/83, 49.
334. Kamunen 1981, 6.
335. Steffa 1992, 29.
336. Wirkkala 1981, 23.
337. Kamunen 1981, 7.
338. FFF 1/88, 2.
339. Metaxis 1987, 2.

- ³⁴⁰. Niinivaara 1988, 6.
- ³⁴¹. 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.
- ³⁴². Esimerkiksi af Segerstad 1961, 8; Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 42-43; Ahola 1981; Hahtonen 1992, 3; Valtion taideteollisuuslaitoksen näkemys oli tämänkaltaisen 1980-luvun alussa; Taideteollisuusmuseon toiminta-alue kattoi tällaisen määritelmän taideteollisuudesta.
- ³⁴³. Parko 1987, 52.
- ³⁴⁴. 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.
- ³⁴⁵. M 1/82, 26; Kannel 1987, 12.
- ³⁴⁶. Väkevä 1993, 161; Yrityksen muotoilutieto 1990, 91.
- ³⁴⁷. Väkevä 1993, 161.
- ³⁴⁸. Esimerkiksi Peräinen 1986 (A), 62.
- ³⁴⁹. Peräinen 1986 (A), 76.
- ³⁵⁰. Peräinen 1979, 41.
- ³⁵¹. Peräinen 1986 (A), 69.
- ³⁵². Relander 1989.
- ³⁵³. Arsis 4/89, 41-43. Vielä 1989 taideteollisuuden neuvottelupäivillä Tapio Peräinen kommentoi: "Miksi puhutaan taideteollisuudesta eikä muotoilusta?"
- ³⁵⁴. Peräinen 1986 (A), 74.
- ³⁵⁵. Väkevä 1993, 160.
- ³⁵⁶. M 4/83, 25; Yrityksen muotoilutieto 1990, 90.
- ³⁵⁷. Yrityksen muotoilutieto 1990, 90.
- ³⁵⁸. Hahtonen 1992, 3. Huomattavaa tässä jaossa on se, että muotoilua onkin käytetty taideteollisuuskäsitteen alakäsitteenä eikä yläkäsitteenä, kuten yleisemmin esitettiin.
- ³⁵⁹. Kannel 1987, 12.
- ³⁶⁰. Rinne 1983, 51.
- ³⁶¹. Peräinen 1986 (A), 77.
- ³⁶². Väkevä 1993, 163.
- ³⁶³. 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.
- ³⁶⁴. Väkevä 1993, 162.
- ³⁶⁵. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 54.
- ³⁶⁶. M 1/86, 48.
- ³⁶⁷. Kalin 1986 (A).
- ³⁶⁸. Kruskopf 1975, 109.
- ³⁶⁹. Väkevä 1993, 163.
- ³⁷⁰. M 1/86, 48.
- ³⁷¹. Nurmesniemi 1991, 104.
- ³⁷². Wirkkala 1981, 23.
- ³⁷³. Kosonen 1979, 37.
- ³⁷⁴. M 2/84, 34.
- ³⁷⁵. M 2/84, 34; Nurmesniemi 1991, 103.
- ³⁷⁶. Kosonen 1979, 37.
- ³⁷⁷. Relander 1989.
- ³⁷⁸. Ibid.
- ³⁷⁹. Parko 1987, 53.
- ³⁸⁰. Kalin 1986 (B).
- ³⁸¹. M 2/81, 5.
- ³⁸². Rinne 1983, 51.
- ³⁸³. FFF 1/89, 44.
- ³⁸⁴. Peräinen 1986 (A), 111.
- ³⁸⁵. Franck 1989, 20.
- ³⁸⁶. Relander 1989.
- ³⁸⁷. FFF 2/84, 66.
- ³⁸⁸. M 4/83, 49.
- ³⁸⁹. M 4/87, 54-56.
- ³⁹⁰. FFF 3/86, 41-42.
- ³⁹¹. Rinne 1983, 69.
- ³⁹². FFF 2/83, 35.
- ³⁹³. FFF 3/83, 26.
- ³⁹⁴. M 2/87, 54.
- ³⁹⁵. M 2/81, 25.
- ³⁹⁶. M 2/90, 4.
- ³⁹⁷. Kruskopf 1989, 236.
- ³⁹⁸. Veräjänkorva 1987, 3, 99, 106. KÄOL.
- ³⁹⁹. Väkevä 1993, 162.
- ⁴⁰⁰. Esimerkiksi M 1/82, 24.
- ⁴⁰¹. M 2/86, 100.

402. Kivirinta 1981, 11; Rantanen 1981, 15; M 4/87, 52; M 1/82, 18-19; Heikinheimo 1989; M 2/86, 97.
403. M 2/83, 53.
404. M 4/86, 40.
405. FFF 2/88, 32.
406. M 2/86, 97.
407. FFF 2/88, 33-34.
408. M 4/89, 45.
409. Kivirinta 1981, 11.
410. FFF 3/84, 61.
411. M 3/86, 22-23.
412. Ibid.
413. Peräinen 1981, 74-75.
414. Peräinen 1986 (B), 18; Yksi käytännön esimerkki taideteollisuuden alemmasta asemasta oli keskustelu Risto Kamusen taidepallintoreesta. Kaj Franck oli siitä julkisesti todennut että se kelpaisi josinäsä 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.
415. M 1/83, 9.
416. Franck 1989, 19.
417. Väkevä 1993, 162.
418. Kruskopf 1991, 93-94.
419. FFF 4/86, 52.
420. FFF 4/86, 54.
421. 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 kuvakudonnoisia 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.
422. M 1/85, 46.
423. Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietintö 1989, 75-77.
424. Relander 1989.
425. M 1/86, 48.
426. Kosonen 1979, 38-39.
427. M 4/83, 66-69.
428. M 3/88, 14.
429. M 1/82, 13; Maunula 1990, 173.
430. Arkkitehti -lehti 1980-1990.
431. Kivirinta - Rossi 1991.
432. Kruskopf 1989, 237.
433. Taide -lehti 1980-luku.
434. Kivirinta - Rossi 1991.
435. FFF 4/83, 14.
436. Wirkkala 1981, 23.
437. Rinne 1983, 69.
438. Esimerkiksi kuvanveistäjä Matti Aihasta: "Työt ilmentävät ajatuksen syvyyttä", "konseptuaalinen ja runollinen ajattelu ovat löytäneen kirkkaan ilmaisen", "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.
439. M 4/90, 12.
440. M 4/90, 12.
441. Almila 1982; Kruskopf 1991, 92.
442. Maaria Wirkkala on esimerkiksi saanut Suomen Arvostelijoiden liiton Kritiikin Kannukset vuonna 1985.
443. Kruskopf 1988, 8; FFF 2/88, 16.
444. Niinivaara 1988, 6.
445. Kruskopf 1988, 8.
446. Kruskopf 1988, 9.
447. M 2/88, 34.
448. M 4/89, 36.
449. M 1/87, 21; M 3/90, 4.
450. FFF 4/87, 2.
451. 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 si-

- sällön tasolla, vaikka materiaaliselta olemukseltaan taideteos on uniikki, ainutkertainen esine. Väkevä 1993, 162.
- ⁴⁵². Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 13.
- ⁴⁵³. Tuomikoski-Leskelä 1979 I, 6.
- ⁴⁵⁴. Tuomikoski-Leskelä 1979 III, 8; M 1/83, 35; M 2/84, 38.
- ⁴⁵⁵. Lääperi 1989, 19.
- ⁴⁵⁶. Peräinen 1979, 40; M 2/84, 38.
- ⁴⁵⁷. M 2/84, 38.
- ⁴⁵⁸. Kalin 1986 (A).
- ⁴⁵⁹. Vertaa esimerkiksi Lipasti 1991, 73-82.
- ⁴⁶⁰. Kotiteollisuus-lehti 1980-luku.
- ⁴⁶¹. FFF 3/86, 38.
- ⁴⁶². Kosonen 1979, 37; Häti- Korkeila - Kähönen 1985, 38; Peräinen 1986, liite; Peräinen 1981, 3. Peräinen toteaa näin nimenomaan Kotiteollisuuden keskusliiton toimintaa esitellessään.
- ⁴⁶³. Väkevä 1993, 162.
- ⁴⁶⁴. Häti-Korkeila - Kähönen 1985, 76-77.
- ⁴⁶⁵. Franck 1989, 30.
- ⁴⁶⁶. M 3/81, 3.
- ⁴⁶⁷. Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetusuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 53.
- ⁴⁶⁸. Kosonen 1979, 37.
- ⁴⁶⁹. Enbom 1990, 70.
- ⁴⁷⁰. Esimerkiksi M 2/82, 27; Käsityön ulottuvuuksia 1990, 48.
- ⁴⁷¹. Lääperi 1989, 50.
- ⁴⁷². FFF 1/84, 56.
- ⁴⁷³. Kosonen 1979, 36-39.
- ⁴⁷⁴. Halsti 1981, 17.
- ⁴⁷⁵. Relander 1989.
- ⁴⁷⁶. M 2/84, 40.
- ⁴⁷⁷. Ainamo 1990, 17, 20.
- ⁴⁷⁸. Anttila 1992, 13; Käsityön ulottuvuuksia 1990, 7, 52.
- ⁴⁷⁹. Hahtonen 1992, 14.
- ⁴⁸⁰. Peräinen 1986 (B), 18.
- ⁴⁸¹. Esimerkiksi M 3/89, 24; Nyhrinen 1990.
- ⁴⁸². M 4/90, 18-19.
- ⁴⁸³. M 1/83, 35.
- ⁴⁸⁴. M 4/90, 10.
- ⁴⁸⁵. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 3; Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetusuunnitelmatoimikunnan mietintö 1977, 52.
- ⁴⁸⁶. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 3.
- ⁴⁸⁷. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 3; Kosonen 1979, 38.
- ⁴⁸⁸. Kosonen 1979, 38.
- ⁴⁸⁹. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 3; M 1/83, 34-35; Asikainen 1991, 29; Kosonen 1979, 37.
- ⁴⁹⁰. Kosonen 1979, 36.
- ⁴⁹¹. M 1/83, 26.
- ⁴⁹². M 1/83, 26; Asikainen 1991, 29.
- ⁴⁹³. Asikainen 1991, 29.
- ⁴⁹⁴. M 1/83, 34-35.
- ⁴⁹⁵. Asikainen 1991, 28.
- ⁴⁹⁶. Väkevä 1993, 158.
- ⁴⁹⁷. Halsti 1981, 16-17.
- ⁴⁹⁸. M 4/89, 36.
- ⁴⁹⁹. TAIKO jäsenluettelo 1992.
- ⁵⁰⁰. TAIKO ry:n ja ARTENO ry:n jäsenkysely 1994. ARTENO.
- ⁵⁰¹. Esimerkiksi M 4-5/81, 26; Koti-, käsi- ja taideteollisuuslaitosten toimikunnan mietintö 1989, 3-5.
- ⁵⁰². Esimerkiksi Ainamo 1991, 20-21.
- ⁵⁰³. M 2/90, 34.
- ⁵⁰⁴. Huomattavaa on, että sama arvottamisen hallinnollinen hierarkia näkyi Ruotsissakin. Myöskään siellä taidekäsityöläinen ei ollut kuvataiteilijan tapaan vapautettu arvonnäköalasta. Ziemelis 1984, 19.
- ⁵⁰⁵. M 4/89, 36.
- ⁵⁰⁶. M 1/88, 40.
- ⁵⁰⁷. Kosonen 1981, 13; M 2/81, 25; M 1/83 24-26; M 2/84, 42-43; M 2/86, 40; M 4/87, 60; Nikula 1984, 19; Tahkokallio, 1991.
- ⁵⁰⁸. M 2/84, 43; M 1/83 24-26.
- ⁵⁰⁹. Kosonen 1981, 13.
- ⁵¹⁰. Jokinen 1988, 50-53, 59.
- ⁵¹¹. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 15.
- ⁵¹². M 1/85, 46.
- ⁵¹³. M 1/83, 24-26.
- ⁵¹⁴. M 2/84, 43; Samanlaisia sävyjä voi löytää sellaisista kommentteista kuin tekstiilitaiteilijoiden Lausannen näyttelyn kuvien arvioinnissa, jossa aliarvoinen oli sama asia kuin "ihän niin kuin Kiurujärven Arsnavetassa". M 4/89, 23.

III TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN KÄYTÄNTEET 1980-LUVUN SUOMESSA

1 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN JÄRJESTELMÄT

1.1 TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLISET ARVOTTAMISORGANISAATIOT

Eri lähteisiin on luokiteltu eri tavoin taidekäsityöhön liittyviä organisaatioita 1980-luvulla. Organisaatiot kokivat muutoksia 1980-luvun aikana, erityisesti paikallinen toiminta muuallakin kuin Helsingin seudulla voimistui. Tässä esityksessä onkin pyritty vain lyhyesti esittelemään tärkeimpiä taidekäsityön arvottamista ja arviointia suorittaneita valtakunnallisia organisaatioita 1980-luvulla.¹

Taidekäsityö kuului 1980-luvun alussa taideteollisuuden ja muotoilun piiriin. Näiden organisaatio-rakenteessa Suomen Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtajan Tapio Periäisen näkemyksen mukaan kattoivat Taideteollinen korkeakoulu, Taideteollisuusyhdistys Taideteollisuusmuseoineen ja Teollisuustaiteen Liitto Ornamo sekä organisatorisesti että toiminnallisesti muotoilun koko kentän. Periäinen näki ne toiminnassaan itsenäisinä, keskenään tasavertaisina ja tehtäväjaloiltaan johdonmukaisina. Omalla tavallaan ne toteuttivat yhteistä tavoitetta: hyvän muotoilun edistämistä.² Vuoden 1968 taidehallinnon uudistamisen jälkeen nousi valtion asema huomattavan suureksi näiden organisaatioiden toiminnassa, koska se oli niiden pääasiallinen rahoittaja.³

Yksi porras taidekäsityön ammatillista arvottamista oli koulutukseen sisäänpääsy. Ylintä taideteollisten ammattialojen opetusta antavaan Taideteolliseen korkeakouluun pyrittiin sen järjestämien soveltuvuuskokeiden kautta. 1980-luvulla vain alle 7% tuote- ja ympäristösuunnittelulaitokselle pyrkineistä pääsi sinne opiskelemaan.⁴ Nuorisoasteella koulutusta antoivat käsi- ja taideteollisuusoppilaitokset, joita oli 1980-luvun lopulla jo viitisenkymmentä. Osaan näistä oppilaitoksista pääsi opiskelemaan pelkästään aiempaan opintomenestykseen pohjautuvan yhteisvalinnan kautta ja osaan osallistuen oppilaitosten järjestämiin soveltuvuuskokeisiin. Soveltuvuuskokeet olivat tavallisia opistoasteisissa käsi- ja taideteollisuusalan oppilaitoksissa.

Sisäänpääsyn lisäksi koulutuksen merkityksestä taidekäsityön arvottamisessa kertoo ajattelu, jonka mukaan ammatin arvoperustan yhteisyys kasvoi koulutuksen kautta. Muotoilija Seppo Väkevä liitti tämän asian nimenomaan Taideteollisen korkeakoulun toimintaan taideteollisuusaloja yhdistävänä tekijänä niiden erilaisista toimintamuodoista huolimatta. Hän erotti tässä mielessä käsi- ja taideteollisuusoppilaitokset Taideteollisen korkeakoulun arvoperustasta, koska näki ne nimenomaan kotiteollisuuden aatteiden eli arvoperustan vaalijoina.⁵ Näin Taideteollisen korkeakoulun, 1980-luvun ammatillisesti hyväksytyjen taidekäsityöläisten koulutuspaikan, merkitys ammatille tyyppillisen arvoperustan rakentajana korostuu.

Ammatillisen ideologian ja koulutuksen suhdetta voikin tarkastella Taideteollisen korkeakoulun 1980-luvulla jo ammatissa toimiville suunnatun taidekäsityökoulutuksen tavoitteiden kautta. Esimerkiksi vuoden 1985 Taidekäsityösymposium oli kohdistettu eri aloilla toimiville taidekäsityöläisille. Sen

tavoitteiksi ilmoitettiin virikkeiden antaminen ilmaisen 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.⁶ Samana vuonna pidetyssä taide-teollisuuden lauseminaarissa taas Taide-teollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja Tapio Periäinen käsitteli aihetta “Miksi taidekäsityön laatu ei kelpaa?”⁷ Nämä koulutusteemat ja koulutuksen tavoitteet vastasivat erittäin hyvin alan ideologiassa esiintyneitä ajatuksia rajojen murtamisesta ja vuorovaikutteisesta ympäristösuhteesta sekä rehellisestä ja tinkimättömästä toteutuksesta.

Taide-teollisesta korkeakoulusta valmistuneet tuotesuunnittelijat olivat järjestäytyneet ammatillisesti Teollisuustaitteen Liitto Ornamon alaisuuteen. Jo sen perustamisen syyt vuonna 1911 pohjasivat asemansa tiedostavaan ammattikuntahenkeen.⁸ Ornamo oli taide-teollisuusalan suunnittelijoiden ja taidekäsityöläisten ammatillinen keskusjärjestö. Sen tarkoituksena oli kehittää, tukea ja tehdä tunnetuksi suomalaista taide-teollisuutta ja taidekäsityötä sekä ajaa jäsentensä yhteisiä etuja. Liitto järjesti näyttelyitä, seminaareja ja kilpailuja sekä teki alan edistämiseksi aloitteita ja antoi lausuntoja. Se julkaisi myös muotoilun ja taidekäsityön kysymyksiä käsittelevää aikakauslehteä Muoto. Suomen Muotoiluraati ja vuonna 1987 perustettu Muotoilun tiedotuskeskus Design Forum olivat Ornamon ja Suomen Taide-teollisuusyhdistyksen yhteisiä toimintayksiköitä. Muoto-lehdessä asiaa kuvattiin jopa niin, että Taide-teollisuusyhdistyksen ja Ornamon toiminta kulki käsi kädessä valtion taide-teollisuustoimikunnassa ja Muotoiluraadissa.⁹

Antti Ainamon taidekäsityöläisselvityksessä Suomen Taide-teollisuusyhdistyksen jäsenet toivoivat juuri Ornamon määrittelevän jyryttämällä, mitä taidekäsityö oli, koska alue todettiin ristiriitaiseksi ja vaikeaksi. Yleisessä tekemisen tasossa ja tekijöiden esteettisessä koulutuksessa nähtiin puutteita, joihin Ornamo olisi voinut jyryttämislään vaikuttaa.¹⁰ Näin Ainamon tutkimuksen valossa juuri Ornamo leimautui siksi taidekäsityön keskuksiksi, josta käsin oikeanlaatuinen ammatillinen taidekäsityö määrittyi. Tällainen suhde arvottamiseen oli nähtävissä jo vuoden 1977 Ornamon taidekäsityöjulkaisussa. Siinä todettiin, että Taide-teollisesta korkeakoulusta valmistuneet taidekäsityöläiset, keraamikot sekä lasi-, metalli- ja tekstiilitaiteilijat, kuuluvat Ornamon jäsenyhdistyksiin. Jos kuluttaja tarvitsi taidekäsityöläisten palveluja, niin oikean tekijän hän löytäisi Ornamon jäsenkunnasta.¹¹

TAIKO ry ja Ornamon muut jäsenjärjestöt, joissa toimi taidekäsityöläisiä, arvottivat erityisesti jäseneksi pääsyn kautta tätä oikeaa taidekäsityötä. Teolliset muotoilijat TKO ry:hyn hyväksyttiin jäseniksi suoraan Taide-teollisen korkeakoulun loppututkinnon suorittaneet henkilöt ja sen lisäksi työnäytteiden perusteella ne alalla toimivat, jotka yhdistyksen hallitus katsoi muutoin vastaavan ammattitaidon hallitseviksi. Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:hyn voitiin hyväksyä henkilö, joka oli suorittanut Taide-teollisen korkeakoulun loppututkinnon pääaineenaan tekstiilisuunnittelu sekä henkilö, joka muutoin oli saavuttanut vastaavan ammattipätevyyden ja haki jäsenyyttä. Ammatillisen järjestötoiminnan rajauksiin pyrkivistä tavoitteista kertoi se erityismaininta, että TEXO ry:n jäsenet käyttivät ammatinimikkeensä jäljessä merkintää TEXO osoituksena yhdistykseen kuulumisesta ja erotuksena tekstiilitaiteilijoina esiintyvistä henkilöistä, joilta puuttui esimerkiksi alan taiteellinen pohjakoulutus.¹²

Jäsenjärjestöistä Taidekäsityöläiset TAIKO ry oli erityisesti taidekäsityön edistämistä ja tunnetuksi tekemistä varten. Sen tehtäviin kuului myös harjoittaa näyttely- ja julkaisu-toimintaa. TAIKO ry:n perustavassa kokouksessa vuonna 1983 jäsenyyden ehtoiksi oli kirjattu Taide-teollisen korkeakoulun tai vas-

taavan ulkomaisen tutkinnon suorittaminen, osallistuminen kolmeen jyrrettyyn näyttelyyn tai se, että kuului 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 taide-toimikunnan myöntämä taitcilija-apuraha, jokin taideoollisen oppilaitoksen opistotasaisen loppu-tutkinnon suorittaminen ja Suomen Kuvanveistäjäliitto ry:n, Suomen Taidegraafikot ry:n tai Suomen Taidemaalariiliitto ry:n jäsenyys. TAIKO ry:n hallitus käsitteli nämä jäsenhakemukset. Hallitus voi myös yksimielisellä päätöksellä kutsua jäseneksi henkilön, joka muutoin oli hankkinut vastaavan ammattipätevyyden.¹³

Ammatilliseen arvottamiseen kuului myös julkaisuissa esille pääsy taidekäsityöläisenä. TEXO ry ja TKO ry laativat yhteistyössä vuonna 1981 julkaistun teoksen Käsien tehty I, johon sisältyi yleistietoa taidekäsityöstä ja matrikkeliosaa. Matrikkeliosaan hyväksyttiin ammatillisesti taidekäsityötuotteita valmistavat TEXO ry:n ja TKO ry:n jäsenet.¹⁴ Käsien tehty II ilmestyi vuonna 1989 TAIKO ry:n julkaisemana ja siihen oli kutsuttu mukaan kaikki halukkaat taidekäsityön tekijät Ornamosta.¹⁵ TEXO ry:ssä tehtiin samoina vuosina erilliset julkaisut, joissa järjestön tekstiilintekijät pääsivät esiin.¹⁶

Suomen Taideteollisuusyhdistyksen tarkoitus on tukea ja kehittää suomalaista muotoilua, taideteollisuutta, teollista muotoilua, ympäristösuunnittelua sekä taidekäsityötä ja järjestää tältä perustalta näyttelyitä sekä tiedotus- ja julkaisu-toimintaa. Eräs yhdistyksen julkaisukanava oli englannin kielinen Form Function Finland -lehti. Sen lisäksi yhdistys julkaisi taideteollisuuteen liittyviä kirjoja, näyttelyluetteloja sekä toimintaansa esittelevää vuosikirjaa. Yhdistys ylläpiti vielä 1980-luvulla Taideteollisuusmuseota. Taideteollisuusyhdistyksen ja Ornamon yhteinen toimintaelin oli Design Forum, joka keskittyi teolliseen muotoiluun ja tuotesuunnitteluun; Taideteollisuusyhdistys taas edisti myös taidekäsityötä.

Suomen Taideteollisuusyhdistyksen erityisesti arviointaja suorittava elin oli sen sisällä toimiva Suomen Muotoiluraati. Sen päämääräksi on ilmoitettu kuluttajien, tuottajien ja suunnittelijoiden huomion kiinnittäminen kokonaisvaltaisen laadun tärkeyteen, niin että ympäristöseikat, sosiaalinen, inhimillinen ja esteettinen tuotteiden piirteinä eivät jäisi muiden seikkojen varjoon.¹⁷ Muotoiluraadissa oli 1980-luvun alussa 12 jäsentä, joista 3 edusti Ornamoa, 3 Taideteollisuusyhdistystä, 1 graafikkoja, 1 Taideteollisuusmuseota; lisäksi 4 edusti yhteiskuntatieteitä, kuvataiteita, teollisuutta sekä liike-elämää. Mukana oli myös kunkin muotoilualan erityisiä asiantuntijoita, jotka olivat Ornamon edustajia. Muotoiluraadin jäsenten toimikausi kesti kolme vuotta, eli joka vuosi 1/3 uusiutui.¹⁸

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 ry:n hallituksen kokouksessa 1980-luvun puolivälissä siitä, olisiko käsityönä ja rajoitettuin sarjoina valmistetuille tuotteille tarpeellista saada merkin käyttöoikeus. Hallitus katsoi kuitenkin, että käsityötuotteet puhuivat puolestaan ilman merkkiäkin.¹⁹ Kotiteollisuuden laatumerkistä ei tässä yhteydessä keskusteltu lainkaan.

Opetusministeriön alaisuudessa toimivista taiteen asiantuntijatoimikunnista Valtion taideteollisuus-toimikunta oli taidekäsityötä koskevien asioiden käsittelypaikka. Lisäksi taideteollisuuden edustusta

oli myös joissain läänien taidetoimikunnissa. Kun puhutaan asiantuntijatoimikunnista, nimi jo kertoo, että arvottamisessa, arvioimisessa ja näiden pohjalta tapahtuvassa palkkioiden jaossa, jota toimikunnat suorittivat, oli kyse niin sanotusta vertaisarvioinnista. Arvottajina toimivat sopivaksi katsotut taideteollisuusalan edustajat. Valtion taideteollisuustoimikunnan asettamisessa oli asiaa koskevan lain mukaan huolehdittava siitä, että kyseisen taiteen eri lajit tulivat edustetuiksi ja että myös alueelliset ja kielelliset näkökohdat otettiin huomioon. Jäsenten tuli olla asianomaisen alan ansioituneita harjoittajia tai tuntijoita.²⁰ Jäseninä valtion taideteollisuustoimikunnassa olivat 1980-luvulla etupäässä Ornamon, Taideteollisuusyhdistyksen ja Taideteollisen korkeakoulun edustajat, jotka olivat niitä keskeisiä laitoksia ja järjestöjä, joilla oli mahdollisuus ehdottaa jäseniä toimikuntaan. Jäsenten nimityksistä päätti opetusministeriö.

Valtion taideteollisuustoimikunnan arvottava toiminta liittyi erityisesti apurahojen ja valtionpalkintojen jakamiseen. Merkinä taidekäsityön aseman noususta voi pitää sitä, että taidekäsityöläiset saivat apurahoja.²¹ Varsinainen taidekäsityölle tarkoitettu apurahajärjestelmä oli taidekäsityön laatutuki, jota alettiin suunnitella jo vuonna 1983. Tämä apuraha jaettiin tukena valmistukselle ja markkinoinnille ja sitä pidettiin taidekäsityöläisten aseman parantamista koskevana toimenpiteenä.²²

Erillinen tukimuoto syntyi sen tilanteen pohjalta, että taideteollisuuden alueella teollisuuteen suuntautunut suunnittelu oli teollisuuden kustannettavaa. Taidekäsityön laatuvaatimusten kasvaessa ja alueen laajetessa nähtiin taidekäsityöläisten olevan taloudellisissa vaikeuksissa, koska heidän oli itse maksettava koneet, laitteet ja työvälineet sekä työtilojen kustannukset ja tuotteiden markkinointi. Tästä syystä suunniteltiin laatutuki koskemaan taidekäsityöläisryhmiä, jotka olivat organisoineet työskentelynsä ja tuotantonsa ja joilla oli riittävän korkeatasoiset ja selkeät taiteelliset tavoitteet.²³ Palkkioiden jaon perusteet olivat sellaiset, että toimikunnan katsottiin pystyvän määrittämään sitä, kuka oli riittävän korkeatasoinen ja taiteellisesti pystyvä. Käytännössä korkeatasoisuuden kriteerit jäivät avoimiksi kulloistenkin asiantuntijatoimikuntien näkemyksille.

Valtion taideteollisuustoimikunta jakoi laatutukea ensimmäisen kerran vuonna 1986. Taidekäsityöläiset saivat osansa myös taideteollisuuden kohdeapurahoista, jotka osoitettiin lähinnä taiteelliseen työskentelyyn, ja taideteollisuuden valtionpalkinnoista, jotka olivat tunnustuspalkintoja arvostetusta toiminnasta.

Palkkioiden jakamisessa näkyi eri taideteollisuuden alojen ja taidekäsityön alojen tasapuolisen palkitsemisen periaate. Esimerkiksi vuodelle 1989 myönnetyt taideteollisuuden edustajien avustukset jakautuivat melko tasaisesti teollisuuteen suunnittelevien henkilöiden ja taidekäsityöläisten kesken. Taidekäsityön laatutuen saajien perusteella saa kuvan valtion taideteollisuustoimikunnan tavasta määrittellä taidekäsityötä. Taidekäsityön laatutuki kohdistui 1980-luvulla 17 kertaa tekstiilintekijälle, 16 kertaa keraamikolle, 8 kertaa korujen ja metalliesineiden tekijöille, 2 kertaa puutuotteiden ja samoin 2 kertaa kivituuotteiden valmistajille. Jako vastaa ornamolaisten ammatillista jakautumista ja tekijöiden määrää. Lasitaiteen puuttuminen palkituista alueista johtuu siitä, että useimmat uniikkilasin tekijät tekivät tuotantoaan teollisuuden palveluksessa. Määrittelyn osalta huomattavaa on, että taidekäsityön laatutukea saivat myös eräät prototyyppien valmistukseen pyrkivät projektit sekä mallisarjanvalmistus.²⁴

Kaiken kaikkiaan valtion taideteollisuustoimikunnan valitsemisissa palkituissa näkyi perinteinen materiaaleihin perustuva jako. Kaikkien materiaalien edustajat saivat palkkioita. Taidekäsityötä ei tul-

kittu yhtenäiseksi alueeksi, vaan kukin materiaali tuotti oman tuloksensa ja yhdistyi taideteollisuuden kentässä saman materiaalin parissa tapahtuvaan teolliseen suunnitteluun. Samoin jakautui arvottamisen asiantuntijuus. Tällöin on todettava, että teollista muotoilua esimerkiksi TKO ry: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 taidekäsityöläisille nähtiin siinä, että ne antoivat mahdollisuuden syventyä tekemiseen pitkäjänteisesti, niin kuin omaperäisen taiteellisen tuloksen aikaansaamiseksi oli välttämätöntä.²⁵ Rahoitus nähtiin apurahan saajalle mahdollisuutena toteuttaa omia ajatuksiaan ilman taloudellista ja henkistä painolastia.²⁶ Palkinnon saaminen saattoi vaikuttaa myös työtilaisuuksiin, mikä koettiin vapaalle taiteilijalle tärkeäksi.²⁷

Palkkioiden merkitys nähtiin myös siinä, että ne toimivat taidekäsityön arvostuksen merkinä.²⁸ Taidekäsityön merkityksen ja arvostuksen nousun voikin päätellä myös siitä, että 1980-luvulla sen saamien palkkioiden ja kunnianosoitusten kokonaismäärä oli taideteollisuudessa huomattava. 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 taiteilijaprofessuurin vuonna 1983.

1.2 NÄYTTELYT ARVOSTUSJÄRJESTELMÄNÄ

Erik Kruskopf kirjoitti kuvataidetta ja taidekäsityötä esitelleen Kosketus-näyttelyn yhteydessä näyttelyjen asemasta taidemaailmoissa tekemisen laatuun vaikuttavana järjestelmänä. Hän muistutti siitä, että taiteessa oli nähtävissä siirtymä esineistä toimintaan. Esimerkiksi modernismissa voitiin hänestä muutoksia pitää toimintana, jossa kumous oli yhtä arvokas kuin sen aikaansaamat tulokset. Muotoa uudistavat toimenpiteet johtivat vähitellen muodon inflaatioon, jolloin oli yhä vaikeampaa tuottaa sellaisia muotoja, jotka olisi koettu arvoa ja ilmaisu itsessään kantaviksi. Siten näyttelyistä tuli suunniteltuja ja järjestettyjä tapauksia, joissa näyttelyjärjestäjä oli suuntaa luova taiteilija. Näyttelyt määrittivät näin taide-elämän trendit ja suuressa määrin myös sen, millaisia teoksia taiteilijoiden kannatti valmistaa.²⁹

Näyttelyt onkin taidekäsityön kaltaisen toiminnan alueella otettava huomioon palkkiojärjestelmänä ja arvostukseen liittyvänä mekanismina. Tämän tutkimuksen aineistossa myös taidekäsityön tekijät usein näkivät ne tässä mielessä merkittävinä. Näyttelyt onkin Erik Kruskopfin ajatusten mukaisesti otettava huomioon 1980-luvun taidekäsityön julkista kuvaa tutkittaessa. Ne antoivat suuntaa painotuksille, jotka sitten näkyivät julkisuudessa esitetystä taidekäsityössä. Koska näyttelyorganisaatiot ja -paikat olisivat yhden tutkimuksen arvoinen kohde sinänsä, esitetään tässä vain muutamia tärkeitä 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 näyttelyesineiden valintojen taustojen osalta. Se, että taidekäsityö lähenei kuvataiteita aukaisi myös monia muita, vain kuvataiteelle aiemmin avoinna olleita näyttelymahdollisuuksia. Myös taideteollisuusgallerioita ja taidekäsityögallerioita avattiin 1980-luvun kuluessa. (Liite 3).

Suomen taideteollisuusyhdistys järjesti 1980-luvulla Suomi muotoilee -näyttelyiden sarjan, johon Suomen Muotoiluraati valitsi tuotteet. Näyttelyitä esiteltiin valtakunnallisena ja merkittävänä taidekäsityötä sekä teollista 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, käyttögrafiikan ja teollisen muotoilun.³⁰ Tyypillistä oli, että noin puolet tuotannosta oli mahdollista luokitella taidekäsityön piiriin. Suomi muotoilee -näyttelyt edustivat Suomessa tavanomaista käytäntöä, jossa taidekäsityö esiintyi rinta rinnan teollisen tuotesuunnittelun tulosten kanssa ja myös jyritys tapahtui yhteisesti.

Suomi muotoilee -näyttelyyn valinnan tarkoituksena pidettiin tutkimusaineistossa erilaisten muotoiluesimerkkien löytämistä. Näyttelyn tarkoitus oli myös antaa yleisölle kuvaa siitä, mitä asiantuntijaraati piti hyvänä ja kauniina muotoiluna.³¹ Näistä tavoitteista voi päätellä, että muotoiluksi luettiin myös taidekäsityö. Asiantuntijaraadin liiallisen konsensuksen mahdollisuutta ei nähty vaarana, vaan näyttelyvalintojen todettiin edustavan erilaisia muotoilun tuotteita. Sen sijaan konsensuksen ajatus on nähtävissä siinä, että näyttelyn katsottiin voivan edustaa asiantuntijaraadin yhteisen näkemyksen mukaista hyvää ja kaunista muotoilua. Tällainen asiantuntijaraadin näkemyksen esittely liittyy Suomi muotoilee -näyttelyiden järjestämisperiaatteet esteettisen kasvatuksen ja makukasvatuksen ammatti-ideologiseen teemaan.

Näyttelyyn hyväksymisen perusteluista on syytä mainita muutamia seikkoja. Muotoiluraadilla oli alun perin vuonna 1979 laaditut kriteerit, joihin tuotteiden arvioinnin katsottiin pohjaavan (liite 4). Sovelletuista kriteereistä tärkeimmiksi oli ilmoitettu toimivuus, esteettiset ominaisuudet ja elämän laatuun liittyvät kriteerit.³² Muotoilija Veikko Kamunen kirjoitti vuonna 1980 Muotoiluraadin aloitettua työnsä, että taidekäsityö alueena, jolla taideteollisuus läheisimmin kytkeytyi kuvataiteeseen, oli näiden kriteerien soveltamisen koetinkivi. Taidekäsityöläinen perusti hänestä työnsä paitsi tietoonsa ja taitoonsa 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.³³ Juuri taidekäsityön arvioinnissa alan tuntemus siis nousi tärkeämmälle sijalle kuin ilmoitetut kriteerit. Taidekäsityön erityisalueiden asiantuntijoiden käyttöä Muotoiluraadissa vaativat myös Käsityöläiset ja Taideteollisuusalan yrittäjät KÄTSÄ ry ja korutaiteen edustajat kriittisissä kirjeissään Suomi muotoilee -näyttelyn järjestelyistä.³⁴

Suomi muotoilee -näyttelyiden arvioinnin laadusta kertoo se, että pelkän kuvan lähettämistä arviointitilanteeseen pidettiin huonona.³⁵ Tästä on tulkittavissa, että arvioinnissa oli kyse jostain hyvin konkreettisesta ja kosketusaistiinkin liittyvästä, sellaisesta tuotteen ominaislaadun tutkimisesta, jota pelkkä kuva ei tehnyt mahdolliseksi. Tällöin esimerkiksi valmistustekniikoiden ja materiaalin tuntemus nousivat tärkeiksi arvioinnin alueiksi.

Näyttelyiden suhteista Ornamoon kertoi Muotoiluraadin puheenjohtajana toimineen Tapio Periäisen kirjoitus Ornamon jäsentiedotteessa vuonna 1988. Näyttelyt jatkoivat hänen mielestään perinteistä Ornamon ja yhdistyksen yhteistä hanketta, jossa Ornamo-enemmistöinen jry 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 paras-ta, osa vaati henkilökohtaista kutsumista, osa unohti näyttelyn ja osa piti sitä tarpeettomana. Kuiten-kin Suomi muotoilee -näyttely oli Periaisen näkemyksen mukaan ainoa, jossa havainnollisella tavalla sai kuvan koko taideteollisuuden tilanteesta, eri alueiden ja niiden kehityksen välisistä suhteista.³⁶

Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n perustamisen jälkeen tämä Ornamon jäsenjärjestö organisoii vuosittain erilaisia näyttelyitä. Näyttelyt olivat yleensä avoimena kaikille ornamolaisille, joten TAIKO ry:n taidekäsityön määrittelyssä tehtiin se oletus, että sitä oli mahdollista tehdä taideteollisuuden eri ammattialoilta käsin.

TAIKO ry:n ensimmäinen näyttely vuonna 1984 oli avoin vain sen omille jäsenille ja näyttelyn jyritykseen osallistuvat työt oli merkitty nimimerkeillä. Osallistumisen ehtona oli mainittu, että teokset eivät saaneet olla teollisessa sarjavalmistuksessa.³⁷ Näyttelyn tavoitteiksi todettiin uuden, korkeata-soisen taidekäsityön esittely, luovan ilmaisun mahdollisuuksien painottaminen metalli-, keramiikka-, tekstiili- ja lasitaiteessa sekä näkemyksellisyyden korostaminen ja yhteyksien luominen muihin kuvatai-teisiin. Tarkoitus oli myös rohkaista tutkimaan rajoja ja muuttamaan käsityksiä taidekäsityöstä, hakea uusia lähtökohtia taide- ja muotoilukeskusteluun, etsiä omaperäisiä suuntaviivoja tulevaisuudelle sekä tuoda esille taiteellisia kokonaisuuksia.³⁸ Tavoitteet ovat hyvin samoja kuin taidekäsityön ideologian analyysissä esille nousseet taidekäsityön aatemaailman teemat. Näyttelyn tavoitteiden mukaan siis ole-tettiin, että hyvät taidekäsityötuotteet, joita kannattaisi esitellä, vastasivat yllä esitettyjä ajatuksia.

Suomi haaveilee -näyttely vuodelta 1986 oli jo avoin kaikille ornamolaisille. Töiden tuli edustaa tai-dekäsityötä, olla uusia ja uniikkeja tai käsin tehtyjä pieniä sarjoja.³⁹ Näyttelyn teemana oli idean kehiti-tyminen valmiiksi työksi sekä sen elämyksellinen tausta. Toivomuksena oli kuitenkin, että teemaa käsiteltäisiin mahdollisimman laajasti eikä rajoittavana tekijä. Esimerkkinä teemasta ja sen muunnel-masta esitettiin työn ja taiteilijan suhdetta tulevaisuuteen, tulevaisuuden materiaaleihin, ympäristöön tai tilaan. Myös poikkitaiteellisuus liitettiin näyttelyn teemaan.⁴⁰ Näyttelyn tavoitteet ja sinne hyvänä taidekäsityönä valittavat tuotteet vastasivat yllä esitetyn perusteella yhä enemmän taiteellista itseil-maisua korostavaa, taidekäsityön ideologiassa 1980-luvun aikana voimistunutta suuntaa.

Vastapainona itseilmaisulle TAIKO ry järjesti kuitenkin vuonna 1987 uusia käyttöesineitä esittelevän Etsimme aarteita -näyttelyn. Tarkoituksena oli haastaa tekijät uusiutumaan ja valmistamaan mielen-kiintoisia, 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.⁴¹ Näin käyttö-esineiden tekeminen oli edelleen taidekäsityössä hyväksyttyä. Käyttöesineisiin liitettiin kuitenkin samantapaisia uusiutumista ja tekemisen mielekkyyttä korostavia arvoja kuin taiteellisemmassa merkityksessä itseilmaisuna tehtyihin tuotteisiin.

Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n merkitys taidetekstiiliä kuvataiteen rinnalle esiintuovana järjestönä ko-rostui sen näyttelytoiminnan kautta, jota yhdistys harjoitti 1980-luvulla. Taidetekstiilit olivatkin se taidekäsityön yleiskäsitteen mukaisen tekemisen alue, joka pääsi parhaiten esiin kuvataiteen galleri-oissa ja museoissa. Esimerkiksi TEXO ry:n minitekstiilinäyttelyt oli järjestetty juuri taiteellista tuo-tantoa silmälläpitäen. Koska töiden koko oli rajattu 20x20 cm:iin, tällaisen näyttelyn koettiin antavan edullisuudessaan erityisen mahdollisuuden taiteelliselle kokeilulle.⁴² 1980-luvulla oli myös TEXO ry:n

25-vuotisjuhlanäyttely ja 30-vuotisjuhlanäyttely, jotka lisäsivät tekstiilitaiteilijoiden mahdollisuuksia esitellä teoksiaan näyttelyissä.

Pohjoismainen tekstiilitriennaali oli myös näyttelyinstituutio, jonka toiminta jatkui yli koko 1980-luvun. Työt siihen valitsi yhteispohjoismainen jyrj. Pohjoismainen yhteistyö ja muu kansainvälinen näyttelytoiminta, joissa tapahtui yhteisjyrytyksiä antoi tietenkin uusia, arvottamiseenkin heijastuneita vaikutteita toisten kulttuuriin ja järjestelmien näkökulmasta ja avarsi siten kansallista näkökulmaa. Pohjoismainen tekstiilitriennaali oli avoinna kaikille pohjoismaisille tekstiilitaiteilijoille. Sen näyttely-artikkeli taidetekstiili oli määritelty seuraavasti: uniikki, tekstiilimateriaalein toteutettu taideteos seinälle tai tilaan.⁴³ Suomessa järjestelyvastuu ja jyrjjen jäsenyys kuului TEXO ry:lle.

Kansainvälisiin taidekäsityönäyttelyihin pääsi Suomesta osallistumaan muun muassa Worlds Crafts Councilin kautta. Councilissa oli Suomesta 1980-luvulla Ornamon edustus, ei kotiteollisuuden. Tilanne kuitenkin muuttui 1990-luvun alussa. Toiminta organisoitui 1980-luvulla vielä Ornamon kautta, joka päätti siitä, miten ja kuka sai osallistua WCC:n näyttelytoimintaan.⁴⁴ Myös Taideteollisuusyhdistys ja Taideteollisuusmuseo järjestivät kansainvälistä toimintaa ja valitsivat järjestämiinsä tapahtumiin pääsevät edustajat.

Julkisuutta saaneet näyttelyt ja näyttelypaikat olivat keskittyneet paljolti Helsingin seudulle. 1980-luvun lopulta lähtien järjestettiin kuitenkin läänien taidetoimikuntien ja paikallisesti vilkastuneen järjestötoiminnan ansiosta yhä enemmän aluenäyttelyitä. (Liite 1). Aluenäyttelyistä voitiin kuitenkin todeta Helsingin Sanomien artikkelin tapaan, että niiden ongelma oli kiintoisien tekijöiden puuttuminen ja rohkeiden rajanylitysten harvinaisuus.⁴⁵ Yrjö Sotamaa totesi valtion taideteollisuuslaitoksen puheenjohtajana 1980-luvun puolivälissä, että taideteollisuudelle tuli luoda alueellinen näyttelyjärjestelmä, joka toisi julkisesti arvioitavaksi maan eri alueiden teollisen tuotannon ja taidekäsityön tuotteet.⁴⁶ Näyttelytoiminnan siis katsottiin kehittävän tuotantoa.

Yleisissä taideteollisuusnäyttelyissä taidekäsityön esittelyä yhdessä teollisten tuotteiden kanssa pidettiin taidekäsityön näkökulmasta sekä hyvänä että huonona. TAIKO ry:n hallitus oli laatinut Suomi Muotoilee -näyttelyistä Taideteollisuusyhdistyksen hallitukselle kirjeen, 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 jatkuva vaikutus esineelliseen ja ympäristökulttuuriin.⁴⁷

Yleisiä taideteollisuusnäyttelyitä kritisoitiin esimerkiksi siitä, että teollisuuslaitokset kustansivat teollisuus tuotteet ja taidekäsityöläisten tuli kustantaa työnsä ja osallistumisensa itse.⁴⁸ Muotoilu- ja taideteollisuusnäyttelyiden ei koettu riittävän ainoana vaihtoehtona.⁴⁹ Tekstiilitaiteen osalta pidettiin myös käytännön tilaongelmia esteenä kunnolliselle esittäytymiselle. Samoin esitettiin kritiikkiä siitä, että tekstiilitaideteokset otettiin mukaan vain teollisen suunnittelun pehmittäjiksi.⁵⁰

Käsityöläiset ja Taideteollisuusalan yrittäjät KÄTSA ry kirjoitti jopa Taideteollisuusyhdistykselle kirjeen, jossa kritisoitiin taidekäsityötuotteiden esittelyä Suomi muotoilee 4 -näyttelyssä. Huonosta ripustuksesta kertovien yksittäisten esimerkkien lisäksi siinä kysyttiin, kuvastaako taidekäsityöiden ripustaminen teollisten tuotteiden varjoon muotoilijoiden suhtautumista taidekäsityöhön? Myös koru-

taiteen edustajat kritisoivat Suomi muotoilee -näyttelyiden tapaa esitellä käsityönä valmistettuja korusia.⁵¹ Vaikka yhteisnäyttelytoimintaa vaadittiinkin, siinä siis koettiin myös perustavanlaatuisia ongelmia.

Taidekäsityöläiset TAIKO ry halusi järjestää taidekäsityönäyttelyitään niin, että niihin oli mahdollista osallistua taideteollisuuden eri aloilta.⁵² Näyttelyissä ei tietenkään ollut tarkoitus esitellä teollista tuotantoa vaan tuoda esille koko taidekäsityön aluetta erilaisine ilmaisukeinoineen. Kaikkien ornamolaisten mukaan kutsumisella toivottiin saatavan aikaan vuorovaikutusta.⁵³ Käytännössä on kuitenkin todettava, että näyttelyihin osallistujat, ainakin siis jyrityksen kautta esille päässeet, olivat useimmiten taikolaisia.

Taidekäsityön yhteisnäyttelypyrkimyksistä huolimatta materiaalisidonnaiseen perinteiseen perustuvia näyttelyitä oli 1980-luvulla runsaasti. Tyypillistä oli, että keramiikka, taidetekstiilit ja metallituotteet esiteltiin erikseen. Materiaalisidonnaisuus perustui tavoitteeseen esitellä ehyitä, omia kokonaisuuksia ja mahdollisuuteen käyttää omien erityisalojen asiantuntijajyryjä.⁵⁴

Rajojen ylittämisen pyrkimys ja ilmaisutapojen uudistuminen aiheuttivat ongelmia näyttelyjärjestelmässä. Taideteollisuudesta tullut tekijä ei välttämättä saanut töitään esille kuvataiteen areenoilla taustansa takia ja sama tekijä ei kenties saanut teoksiaan taideteollisuudessa esille, jos ne tulkittiin kuvataiteeksi.⁵⁵ Näyttelyissä esille pääsemisessä konkretisoituu taiteen ja taideteollisuuden rajanveto ja muutoksessa olevan taidekäsityön määrittelyn ongelma.

Oman näyttelytoiminnan merkitys nähtiin siinä, että se oli keino edistää alan kehitystä ja tunnettuutta. Sen nähtiin myös vahvistavan taidekäsityön asemaa taiteena nimenomaan omilla ehdoillaan eikä kuvataiteen sanelemilla.⁵⁶ Näyttelytoiminnan katsottiin laajentaneen kansainvälistä yhteistyötä ja yhteyksiä moderniin taiteeseen.⁵⁷ Näyttelyt antoivat taidekäsityölle haasteita uudistumiseen, julkista huomiota, arviointia ja kritiikkiä.⁵⁸ Näyttelyt olivat ammattikunnan peilejä sekä sisälle että ulospäin. Ne antoivat mahdollisuuden vertailla töitä keskenään ja kasvattivat itsekritiikkiä. Niiden kautta voitiin kasvattaa yleisöä suhtautumaan objektiivisesti alan ilmiöihin.⁵⁹ Kokeilujen tulokset voitiin esitellä näyttelyssä edelleen oppimista varten. Näyttelyesineinä ne eivät edustaneet sellaista vaaraa, että ne olisi, tuotteen ollessa vielä kokeiluvaiheessa, viety tuotantoon.⁶⁰ Yleisesti ottaen vilkkaan näyttelytoiminnan koettiin kohottavan työn arvostusta.⁶¹

Erilaiset näyttelyt ja niihin hyväksytyksi tuleminen olivatkin 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 johdattelijoina. Arvostettu, hierarkkinen näyttelyjärjestelmä karsii jyvät akanoista. Syntyy edustustaiteilijoiden joukko, jolle luonnostaan lankeaa näyttelyosallistumisen valtaosa."⁶²

Taidekäsityön viralliseen esittelyyn valitsemisen kriteerejä voi tarkastella vielä sen perusteella, miten 1980-luvun alkupuolella toimineen Finnish Design Centerin toimintaa esiteltiin vuonna 1983. Toiminnan periaatteiden todettiin pysyneen samoina yli 20 vuotta. Keskus oli avoinna kaikille suomalaisille valmistajille, suunnittelijoille ja käsityöläisille, joiden tuotteet olivat Suomessa valmistettuja, laadultaan korkeatasoisia ja täyttivät tarkoituksenmukaiselle sekä myös esteettisesti hyväksyttävälle muo-

toilulle asetetut vaatimukset.⁶³ Juuri tällaisissa määrittelyissä tulee esille se, että oli olemassa jokin yleinen mielikuva siitä, mitä hyväksyttävyyys sisälsi.

Näyttelyiden jyrättäjiksi kutsuttiin jo esille päässeitä tekijöitä ja alan instituutioiden edustajia. Jyrytettyä yhteisnäyttelyä pidettiin vertailutilanteena, jossa pääsi arvioimaan omaa paikkaansa kyseisellä visuaalisen taiteen kentällä.⁶⁴ Usein toistuvien yhteisnäyttelyiden katsottiin tervehdyttävän jyrytyksen vinoutumia demokraattiseen suuntaan. Yhden näyttelyn arvostelun vaikutus saattoi näyttelyiden vähyden takia olla kohtuuton. Katsottiin, että jokainen jyry tavoitti vain osan totuutta.⁶⁵ Ongelmana jyrytyksissä voitiin nähdä se, että monet jyrytykset tapahtuivat kuvien perusteella, vaikka kuvat suhteessa taideteollisuustuotteisiin todettiin valheellisiksi.⁶⁶

TAIKO ry:n näyttelyissä jyrättäjinä toimivat eri näyttelyihin erikseen kutsutut raadin jäsenet. Mukana oli taidekäsityöläisten TAIKO ry:n edustajia ja kuvataiteen sekä muotoilun edustus. Järjestelyissä TAIKO ry:n lisäksi toimineiden instituutioiden edustajia oli myös mukana. (Esimerkkejä liitteessä 1). Taidekäsityön ammatillisten kriteerien lisäksi näyttelyyn pääsyyn vaikuttivat siis sekä kuvataiteen ja teollisen tuotesuunnittelun ammatillinen näkemys että järjestävän instituution pyrkimykset.

Yksi käytäntö näyttelyiden järjestämisessä oli kutsunäyttelyt, joissa oleellista jo lähtötilanteessa oli tekijöiden tunteminen etukäteen. Kutsunäyttelyä pidettiin hyvänä vaihtoehtona jyrytetyn rinnalla, koska jyrytetty näyttely oli organisatorisesti jähmeä ja siihen liittyi myös taloudellisia riskejä.⁶⁷ 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.⁶⁸

Näyttelyiden lopputulosta kuvattiinkin usein niin, että ne olivat varovaisia.⁶⁹ Tilanne voitiin nähdä siten, että askeettisuuteen pyrkivät ne, jotka valitsivat esille pantavan materiaalin, eivät tuottajat.⁷⁰ Esimerkiksi keraamikko Heikki Orvola tulkitsi jyryn ankaruudesta johtuneeksi sen, että Suomi muotoilee -näyttelyssä häneltä oli mukana vain valkoinen astiasto. Kuvioita ei hyväksytty huolimatta siitä, että kuluttajatkin kokivat ajan tarpeet jo toisenlaisina kuin ankaran ja askeettisen suuntauksen pyrkimykset.⁷¹ Näyttelyt voivat siis toimia normitetun arvottamisen esimerkkeinä.

Keraamikko Kristina Riska totesi, että traditionaalinen keramiikka toimi huonosti näyttely-ympäristössä. Tämä kertoo niiden tuotteiden laadusta, joita taidekäsityönäyttelyissä pyrittiin esittämään. Kaunis, koristeellinen keramiikka ärsytti hänestä katsojaa näyttelyssä, vaikka se ei aiheuttanut mitään konfliktia kirjajhyllässä. Koristeet sopivat kirjajhyllään ja tavaratalon design osastolle, jossa hintalappu kertoi, miten rahalla voi tyydyttää koristamisen haluaan. Näyttelyssä taas koristeelliset tuotteet hämmentivät katsojia ja johtivat heidät etsimään merkityksiä, joita ei tuotteissa ollut.⁷² Taidekäsityöläisten tarkoitus oli siis tehdä näyttelyihin jotain muuta kuin edellä kuvan kaltaisia tuotteita.

Taidekäsityön osalta todettiin, että juuri näyttelyä varten sai toteuttaa hurjimmat ajatuksensa, sellaisetkin fantasiansa, joiden kauneus ei sietänyt jatkuvaa kulutusta.⁷³ Samasta asiasta kertoi se, miten taidekäsityöläinen tai teollinen tuotesuunnittelija voi palautteen saamiseksi esittää näyttelyssä kokeiluja, joita ei kannattanut kokeilla tuotantosarjoina. Näyttelyistä muodostui erityinen näyttelyesineiden esittelykenttä. Taidekäsityötä tehtiin siis erityisesti näyttelyitä varten, näyttelytaiteeksi. Niiden teosten katsottiin olevan muuta kuin koriste-esineitä.

2 TAIDEKÄSITYÖN ARVIOIMISEN KÄYTÄNTÖ

2.1 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISORGANISAATIOIDEN ARVIOINTIEN KRITERIT

Taidekäsityön ammatillisessa käytännössä toteutuneita kriteerejä on mahdollista tarkastella niiden arvioinnin perustelujen kautta, jotka kohdistuivat yksittäisten tekijöiden tai tekijäryhmien tuotteiden arviointiin ammatillisen kentän palkkioiden jakojen yhteydessä. Niitä on mahdollista tarkastella myös näyttelyjyrytyksissä esitettyjen arviointien perustelujen kautta.

Tarkastelu täydentää tämän tutkimuksen pohdintaa ideologian merkityksestä arvottamisessa. Se kertoo siitä, millaisia määreitä taidekäsityöksi hyväksyttävillä tuotteilla ja teoksilla esitettiin ja mitä jäi taidekäsityön alueen ulkopuolelle. Se kertoo myös taidekäsityön kielestä ja kieliopista. Kriteerien kautta on lisäksi mahdollista pohtia, missä määrin yksittäistapauksen konteksti vaikutti arvioinneissa ja missä määrin arvoinnit tukeutuivat arviointiympäristöstä riippumatta yleiseen arvottamisen kokonaisuuteen.

Toteutuneita arvottamisen perusteluja on kirjattu eräiden merkittävien arviointijärjestelmien osalta niin runsaasti, että niistä on mahdollista tehdä yksittäisiä perusteluja yleisempiä kriteerejä hyväksi taidekäsityöksi hyväksymiselle. Osa aineistossa esiintyneistä yksittäisten tuotteiden arviointien perusteluista oli jo arviointitilanteessa esitetty yleistäen. Tällaisten perustelut on analyysissä voitu nostaa yleiseksi kriteeriksi sellaisenaan.

Tässä analyysissä on käsitelty Suomi muotoilee -näyttelyiden, valtion taideteollisuustoimikunnan ja Muoto- sekä Form Function Finland -lehtien taidekäsityötuotteisiin ja taidekäsityön tekijöihin kohdistamien arviointien perusteluja. Näiden eri tahojen esittämiä arviointien perusteluja tarkastelemalla voidaan saada tietoa myös kontekstin vaikutuksesta arvioimisessa.

Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n ja Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n näyttelyiden jyrytysten arviointien perustelut puuttuvat tästä analyysistä, mikä tietysti vähentää analyysin kattavuutta.⁷⁴ Esimerkiksi Suomi muotoilee -näyttelyissä, joissa taidekäsityö oli mukana ja arviointiin yleisen muotoilu-nimikköön alaisuudessa, on hylättyjen tuotteiden joukossa ollut sellaisia, joita on esitelty TAIKO ry:n näyttelyissä. Ammatillisen taidekäsityön julkinen kuva seurasi kuitenkin institutionaalisten kytkentöjensä kautta myös taideteollisuuden yleistä linjaa. Lisäksi on todettava, että erityisesti Muoto-lehti toi hyvin esille myös TAIKO ry:n näyttelyissä ja esitteissä esiteltyjä tuotteita.

Suoritettussa kvalitatiivisessa analyysissä on pyritty arvioinnin kriteerien moninaisuuden kuvaamiseen. Arviointien perustelujen määrälliseen esiintymiseen ei ole kiinnitetty erityistä huomiota. Kuvioissa esitetyt kriteerit eivät ole kuitenkaan peräisin yksittäisistä arvioinneista, vaan ne kuvaavat useissa arviointitilanteissa käytettyjä samantapaisia perusteluja.

Kuvioiksi muodostettu kriteerien ryhmittely on suoritettu siten, että arvioinnissa tuotteen tai teoksen tiettyyn osa-alueeseen kohdistuneet arviot on segmentoitu ryhmiksi. Keskusryhmään on otettu tuotteen kokonaisuutta pohtineet tai hahmottavat arviot. Muut ryhmät ovat suomalaisessa aineistossa esiintyneistä arviointien perusteluista erottuneita ryhmiä, joiden muodostamiseen on vaikuttanut tut-

kijan oma koulutus ja työkokemus käsi- ja taideteollisuusosalalla. Osa arviointien perusteluista arvio tuotetta tai sen tekijän ammattitaitoisuutta niin lyhyesti, että niitä olisi todennäköisesti mahdotonta ryhmittää tässä tutkimuksessa esitetyllä tavalla, jos tutkijalla ei tuntisi alan arviointitilanteita. Myös perustelujen yleisyystason nostaminen on vaatinut ryhmittelyjen tapaan käytännön tietämystä ja kokemusta tuotteen suunnittelu-, valmistus- ja arviointitapahtumista.

Kriteereiksi nostetut yleistyksiset eivät ole kaikki samalla tasolla. Ne on muodostettu käytetyn aineiston ohjaamana, jossa tietyt konkreettisesti ilmaistavissa olevat piirteet oli määritelty hyvinkin tarkasti ja kokonaisuuden intuitiivisesta tulkinnasta kertovat arviot olivat hyvin yleisluonteisia. Muodostettujen kriteerien epätasaisuus kertoo siis sekin taidekäsityön arvioinnin käytännöstä. Kriteerit eivät kuitenkaan epätasaisuudestaan johtuen ole tulkittavissa ilman arvottamisen kokonaisuuden ja siinä vaikuttavien tekijöiden hahmottamista.

Analyysi arviointien perusteluista onkin tehty vasta tämän väitöskirjatyon pohjana olleen lisensiaatintyon valmistumisen jälkeen. Tällöin lisensiaatintyössä käsitelty taidekäsityön hyvän tuotteen arvottamisesta syntynyt kokonaisnäkemys on ollut tarpeellisena apuna arviointien perustelujen yleisyystason nostamisessa kriteereiksi ja niiden ryhmittelyjä muodostettaessa.⁷⁵ Esimerkiksi sellaiset ryhmät kuin tekijän merkitys, uutuusarvo ja ilmaisu saivat vahvistusta siitä kokonaisnäkemyksestä, joka syntyi taidekäsityön arvottamisen kokonaisuudesta esitutkimusvaiheessa. Yleisyystason nostaminen ja ryhmittely ovat tulkinnanvaraisia toimenpiteitä. Siksi niitä on syytä esitellä ennen arvottamisen eri konteksteista muodostettuja kuvioita.

Suunnittelua koskevien kriteerien ryhmään on otettu sellaiset arviointien perustelut, jotka kuvaavat tuotteen lähtökohtana olevaa ajatusta, tuotteen ideointia, tuotteen pohjana olevan ajatuksen koossapysymistä, osien sopivaa valintaa ja osien suhdetta kokonaisuuteen sekä toimivuuden näkökulmaa. Yleisin arviointi tässä ryhmässä on kohdistunut tuotteen ideaan. Positiivisissa arvioissa ideaa on pidetty harkittuna tai kiinnostavana, esimerkiksi ”selkeä ajatus työn takana”⁷⁶. Negatiivisesti idealähtökohtaa on taas arvioitu toteamalla se esimerkiksi epäselväksi. Tässä tapauksessa arviointi on yhdistetty luokkaan harkitsematon.

Suunnitteluun on analyysissä yhdistetty myös sellainen arvioinnin kriteeri kuin esineen luonteen ymmärtäminen. Kriteeri tuli esiin arviointien negatiivisista perusteluista, joissa esimerkiksi todettiin tarkastellun tuotteen sopivan paremmin sarjatuotannossa valmistettavaksi kuin taidekäsityöksi. Hyvin konkreettista käsitystä siitä, että tuotteen luonnetta ei ole ymmärretty edustaa arvio, jossa todetaan, että ”pieni lapsi ei halua yksityiskohtia”.⁷⁷ Samoin käsitystä olemassaolevasta oikeanlaatuisesta tuotteen ymmärtämisestä edustaa Muotoiluraadin keskustelusta kirjattu toteamus siitä, että raati ”vierasti esineitä” tai että tuotteen parantaminen ”kaipaa syventymistä korun olemukseen”.⁷⁸

Suunnitteluun ja valmistukseen liittyvänä ominaisuutena tuotteesta oli usein arvioitu **materiaalin käyttöä**, joten se ansaitsi oman ryhmänsä. Tässä tarkastelussa nousi esiin positiivisia kriteereitä, joissa oli kyse materiaalin valinnan tai käytön onnistuneisuudesta, omaleimaisuudesta tai uutuusarvosta. Tyypilliseksi kriteeriksi erottui materiaalin ominaislaadun ymmärtäminen ja sen onnistunut hyödyntäminen. Kriteeriä käytettiin myös negatiivisena esimerkiksi sellaisissa arvioinnin perusteluissa kuin käytetty materiaali muistutti liikaa jotain toista materiaalia, vaikka ei ollut sitä tai aiheet eivät olleet luontevia käytetyssä materiaalissa.⁷⁹ Positiivisesti samasta kriteeristä kertoi esimerkiksi sellainen arvioinnin perustelu kuin ”materiaalin graafinen luonne korostui harkituin värikynien vedoin”.⁸⁰

Myös **teknistä toteutusta** oli arvioinneissa arvioitu erikseen. Sen osalta oli kiinnitetty huomiota taidolliseen osaamiseen sekä positiivisessa että negatiivisessa merkityksessä. Arviointien perusteluissa puhuttiin positiivisesti virtuoosisesta materiaalin käsittelystä.⁸¹ Huomattavaa on kuitenkin, että esimerkiksi Suomi muotoilee -näyttelyssä oli tuotteita, joiden teknistä toteutusta oli keuhuttu, mutta niitä ei ollut silti valittu näyttelyyn. Taidekäsityöläisen ammattitaidosta puhuttaessa, sillä viitataan käsityön tekniikan hallinnan lisäksi myös monien muiden ominaisuuksien hallintaan hyväksytyllä tavalla. Kyse näyttää teknisen taidon hallinnassa olevan jopa enemmän riittävästä peruskäsityötaidon hallinnasta kuin virtuoosisista osaamisesta. Teknisen toteutuksen osalta nousi myös tekniikan ominaislaadun ymmärtäminen yhdeksi kriteeriksi. Tämä oli tulkittavissa esimerkiksi sellaisista negatiivisista arvioinnin perusteluista kuin “ei käsin tehdyn tuntuinen” tai “näyttää dreijatulta vaikka ei ole”.⁸²

Visuaalisen kielen ryhmään on otettu arvioinnit, jotka käsittelivät arvioitavan kohteen visuaalisen toteutuksen eri osa-alueita tai tuotteen estetiikkaa niin, että se tuntui kohdistuvan juuri visuaalisen kielen arviointiin. Tällöin oli arvioitu joko visuaalista kieltä kokonaisuudessaan tai erillisinä kohteina sommittelua, mittasuhteita, väritystä, muotoa, koristelua, kuviointia tai pintaa. Arviointien perustelut olivat tässä ryhmässä usein valmiiksi yleisellä tasolla. Tällaisia olivat esimerkiksi “tyylipuhdas” ja “herkka”. Usein käytetyn luonnehdinnan “yksinkertainen” yhteyteen kuuluvia ominaisuuksia olivat esimerkiksi “selkeä” tai “koruton”. Negatiivisissa arvioinneissa esimerkiksi tyyli-laji on epäselvä -otsakkeen alle sijoittuvat sellaiset arviot kuin “kulttuurisotku” tai “harhailua luonnonmuodon ja konstruktivisen muodon välillä”.⁸³

Siitä, että ajateltiin olevan olemassa jokin hyväksi katsottu visuaalinen kieli, kertoivat sellaiset hyvin suhteelliset arviointien perustelut kuin “korkeatasoinen”, “kaunis” tai “silmää miellyttävä”. Erillisten kohteiden osalta tämä näkyi siinä että, värityksen tai sommittelun todettiin vain olevan hyviä. Negatiivisesti esitettynä tämä on nähtävissä sellaisista kollektiivista arvioinneista kuin esimerkiksi Suomi muotoilee -näyttelyn arvioinnit, joissa todettiin että arvioinnin kohde ei visuaaliselta kieleltään täyttänyt raadin asettamia kriteerejä tai tekijältä puuttui oikeanlaatuinen visuaalisen kielen taju. Yleistykseksi nostetusta visuaalisen kielen kriteeristä hyvä esimerkki on ammattilehdissä esiintynyt kuvaileva kirjoittelu, jossa juuri tuotteen tai näyttelyn visuaalinen kieli oli saanut kirjoittajan kuvailemaan ja tekemään tulkintoja teoksen ilmaisullisesta sisällöstä. Tämä ominaisuus on nostettu visuaalisen kielen positiiviseksi kriteeriksi taidekäsityön arvioimisessa.

Ilmaisua on käsitelty myös erillisenä kriteerien ryhmänä, koska teoksen sisältöön, ilmaisuun ja viestinnällisyyteen liittyvät seikat olivat usein esillä arviointien perusteluissa. Ilmaisun tietenkin yhdistyi kiinteästi suunnittelun yhteydessä käsitelty tuotteen idean merkitys. Ilmaisun vaatimus pystyttiin liittämään nimenomaan käsityömäiseen valmistukseen kuten esimerkiksi kommentissa “suomalaisten tunteiden kutoja”.⁸⁴ Tekijän oman syvällisen kokemuksen ilmaisen positiivinen kriteeri on tulkittavissa sellaisesta kommentista kuin “vereslihalla tehtyä kauneutta” tai negatiivinen arviosta, jossa pohdittiin, löytyikö työstä tekijän omaa kokemusta tai tunnetta.⁸⁵ Selvästi positiivisena kriteerinä erottuu teoksen syvällisyys ja negatiivisena sen pinnallisuus. Ilmaisun on yhdistetty myös arviointi, jonka mukaan esineet olivat jalostuneet taideteoksiksi. Ilmaisussa hyvänä pidetty sanoma sisälsi positiivisissa arvioissa monenlaisia teemoja, joita on kussakin arvioinnin kontekstissa koottu ilmaisun ryhmään.

Aineistossa nousivat esiin myös arvioidun taidekäsityön **tekijään ja tekemisen tapaan** kohdistuvat arvioinnit. Se, että niistä oli muodostettava oma ryhmänsä, ei perustu pelkästään siihen, että valtion

taideteollisuustoimikunta palkitsi juuri tekijöitä ja sen arviointi kohdistui erityisesti tekijään. Tekijään kohdistuva arviointi oli esillä myös muissa analyysin kohteissa. Tekijään liittyivät sellaiset hänen tuntemiseensa pohjautuvat arviointien perustelut kuin esimerkiksi ”tekijälleen ominainen työ”, joiden pohjalta kriteereiksi muodostuivat persoonallisuuden ja sitoutumisen näkökulmat. Myös tekijän ammattitaitoisuutta, kehitystä, kehityskelpoisuutta, näkemyksellisyyttä, yksilöllisyyttä, itsenäisyyttä ja rohkeutta arvioitiin. Näistä piirteistä kertovat sellaiset kohteen arvioinnin yhteydessä käytetyt kommentit kuin ”muodon kehittäminen on pitkä prosessi, joka vaatii taiteilijalta ennakkoluulottomuutta, kokeiluja ja vahvaa uskoa”.⁸⁶ Tekijän merkittävyyttä perusteltiin sillä, että hän vastasi kentän pyrkimyksiin. Merkittävyyttä taas käytettiin kriteerinä siten, että merkittävän tekijän tuotantoa pidettiin erinomaisena.

Uutuusarvon korostaminen, johon kuului suhde ajan henkeen ja perinteeseen nousivat arviointien perusteluissa usein esiin. Niistä olikin syytä muodostaa yksi arviointien kriteerien ryhmä. Eri tavoin ilmaistuna nimenomaan uudenlainen, uudistava tai tuore koettiin positiiviseksi ja ei uudistava tai vanhahtava negatiiviseksi. Negatiivinen vanhahtavuuden kriteeri on yleistetty esimerkiksi sellaisista perusteluista, joissa todetaan, että tuotetyypin kehityksen kannalta arvioitavana olevien ”tuotteiden hyväksyminen on taka-askelel” tai ”tuote ei vie kehitystä eteenpäin”.⁸⁷ Uutuusarvo tai sen puute voi liittyä kohteen kokonaisuuden sijaan myös yksittäisiin ominaisuuksiin tai piirteisiin.

Ajan henkeä käytettiin arviointien perusteluissa hyvänä ominaisuutena. Ajan henkisyys sisälsi samalla usein vastakulttuurisenkin sävyn. Esimerkiksi voitiin positiivisessa kohteen arvioinnissa todeta, että me tarvitsemme näinä kaupallisuuden, markkinoinnin ja mainonnan aikoina taiteellisuutta, herkkyyttä ja runollisuuden henkeä, jonka nähtiin piilevän taidekäsityölle ominaista ajan henkeä sisältävissä tuotteissa.⁸⁸

Arviointien hyväksymä suhde perinteeseen oli se, että perinnettä tuli uudistaa eikä kopioida. Tällaisesta arviointitavasta kertoo esimerkiksi positiivinen kommentti ”klassinen suomalaisuus elää samalla uusiutuneissa ryijyissä”.⁸⁹ Positiivisessa sävyssä taidekäsityön tekijää voitiin arvioida toteamalla, että ”hänen työnsä yhdisti kaikki tärkeät käsityön kehityksen piirteet: hän perusti muotoilunsa sille kokemukselle, joka on saavutettu tradition kautta mutta kehitti sitä edelleen”.⁹⁰

Arviointien kriteereitä esittelevien kuvioiden keskellä on kuvattu **kokonaisuuden arviointia**. Tähän ryhmään on otettu ne arviointien perustelut, jotka kommentoivat yleisesti arvioitavana olevaa kohdetta. Esimerkkinä voisi olla sellainen yleinen arvio, että tuote tai näyttely muodostaa hallitun kokonaisuuden. Yleisyydestä nostamisesta esimerkkinä on se, että hallitun ja harkitun kriteerin alle on otettu arvio ”ei liian yliampuva”. Negatiivinen kriteeri mielenkiinnoton taas sisältää sellaisia arvioita kuin ”kaavamainen”, ”mielikuvituksen”, ”vähän tylsä”, ”mitätön”, ”tavanomainen” ja ”monotoninen”.

Edellä esiteltyjä arviointien kriteerejä on eri tavoin painottuneina löytynyt kustakin tässä luvussa analyysin kohteena olleesta arviointien perustelujen joukosta. Kunkin näyttely-, palkinto- tai aikakauslehtikontekstin kohdalla on kuitenkin lisäksi esitelty siinä erottuvia arvioinnin kriteerien erityispiirteitä ja arvioinnin painottumista. Samankaltaisista kriteereistä huolimatta yksittäisillä arviointien kokonaisuuksilla oli myös oma ominaislaatunsa. Tämä näytti perustuvan sekä arvottavien taustainstituutioiden näkemyksiin että siihen tarkoitukseen, jota varten kohteita arvioitiin.

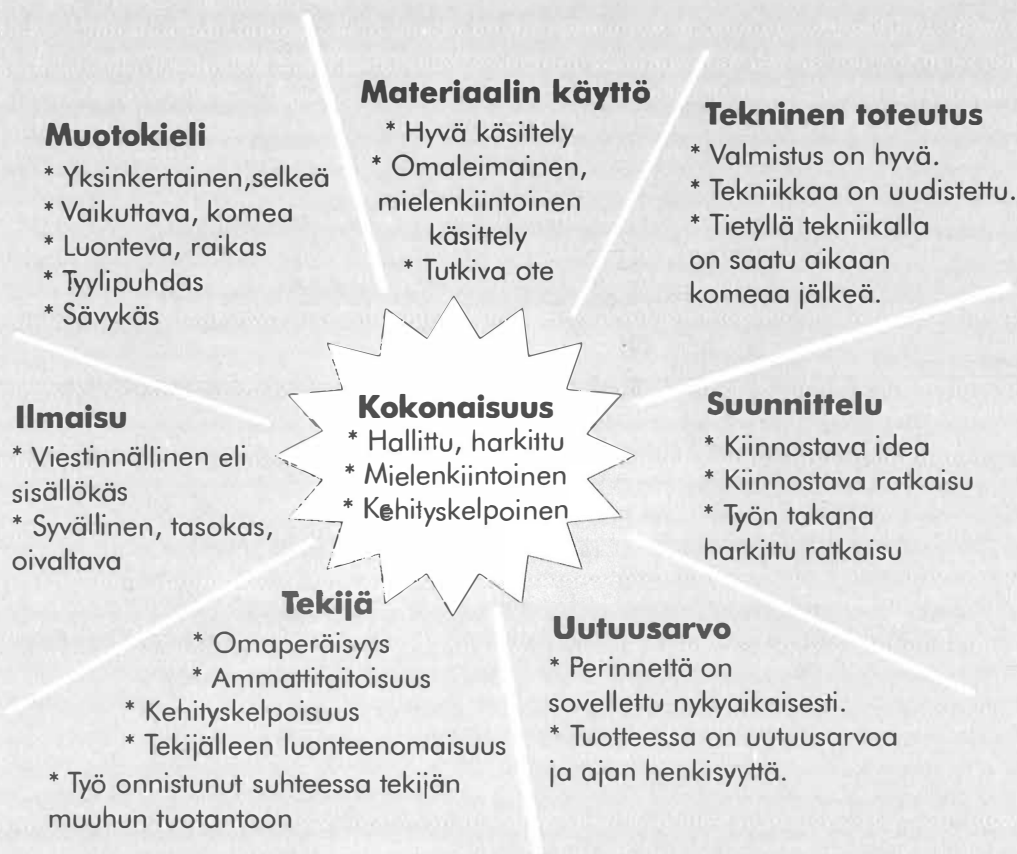
2.2 SUOMI MUOTOILEE -NÄYTTELYIDEN ARVIOINTIEN KRITEERIT

Tämän tutkimuksen analyysissä esitetyt arviointien kriteerit perustuvat Suomi muotoilee -näyttelyiden arkistoaineistosta ilmeneviin ja jyritystilanteessa merkittyihin spontaaneihin kommentteihin jyrjettävänä olleista tuotteista. Hyväksytyjen tuotteiden arvioinneissa oli kiinnitetty huomiota myös epäonnistuneisiin puoliin ja hylättyjen arvioinneissa onnistuneisiin. Tästä on tulkittavissa, että kokonaisuus ratkaisee, mille tasolle työ loppujen lopuksi yltää. 1980-luvun Suomi muotoilee -näyttelyn ilmoittautumislomakkeisiin oli näyttelyiden 5 ja 7 jyrityksissä kirjattu hyväksytyjen taidekäsitystuotteiden kohdalle joitain lyhyitä arviointien perusteluja. Aineistona on käytetty myös Suomen Muotoiluraadin perusteluja Suomi muotoilee 5 -näyttelyssä annetuille kunniamaininnoille. Näyttelyissä 5, 7 ja 8 oli jyrityksessä reputettujen kohdalle kirjattu lyhyitä arviointien perusteluja. Analyysiin on otettu mukaan myös Suomi muotoilee 8 -näyttely, joka oli esillä vuosina 1990-1991. Siinä näytteille asetetut esineet olivat enimmäkseen 1980-luvun lopun tuotantoa ja vaikka niiden arviointi tapahtui vuonna 1990, arvioinnin voidaan katsoa kuvastavan 1980-luvulla kehittyneitä näkemyksiä. Yhden jyrityksessä käsitellyn tuotteen kohdalle oli voitu kirjata useita tuotteen tai teoksen eri piirteitä käsitteleviä arvioinnin perusteluja. Yhteensä tämän analyysin aineistona on ollut 735 Suomi muotoilee -näyttelyiden jyrityksissä kirjattua arvioinnin perustelua.

Suomi muotoilee -näyttely oli vapaa kenelle tahansa ja monenlaatuksille tuotteille teollisesta tuotesuunnittelusta uniikkiin taidekäsityöhön ja kotiteollisuuteen. Tässä analyysissä on huomioitu arvioinnit, jotka ovat kohdistuneet taidekäsityöksi arkistokansioissa luokiteltuihin tuotteisiin. Lisäksi on poimittu vastaavia tuotteita vaatetus- ja sisustus suunnittelusta, materiaaleista on huomioitu metalli, puu, kivi, muovi ja keramiikka, joka sisälsi lasin, sekä tuoteryhmiä taidetekstiili ja korut. Tuotteiden luokittelu vaihteli eri vuosien Suomi muotoilee -näyttelyissä. Analyysiin mukaan ottamista on tehty myös ilmoittautumislomakkeissa olleen luokituksen mukaan. Tuotteen tekijälle oli annettu mahdollisuus erottaa tuotantonsa teollisesta tuotteesta. Sille vaihtoehtona oli 1980-luvun alkupuolella taidekäsityötä tai vastaavaa ja loppupuolella taas uniikki tuote tai prototyyppi. Prototyyppien samoin kuin muiden raja-alueella olleiden tuotteiden kohdalla on tarkasteltu, sopivatko ne muutoin taidekäsityöstä II jakson luvuissa 2–5 esitettyihin määritelmiin.

Erityispiirre Suomi muotoilee -näyttelyiden arvioinneissa on se, että ilmoittautumislomakkeissa oli myös tuotteen tekijän nimi. Tuotteita ei siis jyrjety tekijästään irrallisina. Tällöin tuttuun tekijään kohdistetut arvioinnit perustuivat hänen elämänfilosofiansa, hänelle tyypillisen tuottamisen tavan tai hänen kehityshakuisuutensa tuntemiseen.

Se, että tuote ei sopinut Suomi muotoilee -näyttelyn teemaan oli hylättyjen tuotteiden osalta arvioinnin perustelu, jota ei esiintynyt muissa aineiston ryhmissä. Kyseiset näyttelyt olivat tämän tutkimuksen piirissä ainoita taideteollisuusnäyttelyjä, johon sai vapaasti lähettää töitä jyrjettäväksi. Joku raja-alueelle kuvataiteen suuntaan asettava teos saattoi herättää myönteistäkin keskustelua. Teoksen leimaaminen kuvataiteeksi muotoilun tai taidekäsityön sijaan, sen piräminen täysin tai liian kotiteollisena tai traditionaalisenä käsityönä aiheutti kuitenkin sen hylkäämisen näyttelyn teeman perusteella. Kiinnostavaa onkin se, että arviointia 'kotiteollinen' käytettiin negatiivisessa merkityksessä, vaikka näyttelyn yhdeksi esittelyalueeksi oli 1980-luvun alussa määritelty myös kotiteollisuus. Useita kertoja aineistossa esiintyvä harrastelijamaiseksi tai askarteluksi leimaaminen oli selvästi hyvin negatiivinen ja hylkäävä arvio. Näyttelyn nimi kiteytti näyttelyn keskeiset tavoitteet, 'Suomen' osalta tyypillisen



Kuvio 5. Suomi muotoilee -näyttelyiden jyrityksessä esitetyjä positiivisia arviointien kriteerejä. Suomi muotoilee -näyttelyt olivat Suomen Taideteollisuusyhdistyksen järjestämiä näyttelyitä, joiden jyrityn taidekäsityön asiantuntijoina toimi Teollisuustaitteen Liitto Ornamon edustajia.



Kuvio 6. Suomi muotoilee -näyttelyiden jyrityksessä esitettyjä negatiivisia arviointien kriteerejä.

suomalaisuuden ja 'muotoilun' osalta uudistamisen vaatimukset.

Määrällistä tarkastelua on mahdollista tehdä Suomi muotoilee 8 -näyttelyn jyrityksestä. Siinä ilmoittautumislomakkeisiin oli lisätty taulukko, johon jyrillä oli mahdollisuus merkitä tiettyjen Suomen Muotoiluraadin arviointikriteereissä mainittujen ominaisuuksien kohdalle, mikäli jokin näistä oli puutteellinen. Lomakkeissa oli arvioitaviksi ominaisuuksiksi esitetty toimivuus, taloudellisuus, lujuus, turvallisuus, esteettiset ominaisuudet, omaperäisyys ja suhde elämän laatuun. Samasta tuotteesta oli joskus merkitty useita ominaisuuksia puutteelliseksi. Yleensä kuitenkin oli kirjattu vain yksi tai kaksi puutteellista ominaisuutta.

Näitä puutteita arvioituissa tuotteissa oli eniten esteettisten ominaisuuksien kohdalla 86 tapauksessa, ja omaperäisyyden kohdalla 44 tapauksessa. Seuraavaksi eniten puutteita koettiin olleen toimivuudessa, 10 tapauksessa, ja lujuudessa, 2 tapauksessa. Turvallisuus ja taloudellisuus saivat vain yhden maininnan. Muotoiluraadin yhdeksi painotetuksi kriteeriksi määrittelemää suhdetta elämän laatuun ei käytetty arvioinneissa kertaakaan.

Suomen Muotoiluraadin kriteereissä ei lainkaan mainittu arvioitavana ominaisuutena ilmaisua. Todennäköistä onkin, että ilmaisuun tämän analyysin ryhmittelyssä kuuluvat tuotteen ominaisuudet esiintyivät esimerkiksi estetiikan ja omaperäisyyden puutteissa. Samoin näissä estetiikan ja omaperäisyyden puutteessa oli esillä tämän analyysin kriteereissä esiintyvä uutuusarvon vaatimus ja tekijän väärä suhde taidekäsityön tekemiseen.

2.3 VALTION TAIDETEOLLISUUSTOIMIKUNNAN PALKINTOJEN KRITTEERIT

Valtion taideteollisuustoimikunnan arviointien osalta on mahdollista tarkastella taidekäsityön tekijöille myönnettyjen valtion taideteollisuuspalkintojen ja apurahojen jakamisessa käytettyjä perusteluja. Näitä on esitelty ammatillisissa Muoto ja Form Function Finland -lehdissä ja myöhemmin myös taiteen keskustoimikunnan Arsis-lehdessä.⁹¹ Lisäksi on mukaan otettu ne perustelut, jotka oli löydettävissä valtion taideteollisuustoimikunnan arkistoaineistosta.⁹² Viimeksi mainitussa on käsitelty palkintojen ja apurahojen lisäksi taidekäsityön tekijöille myönnettyjä taiteilijaprofessuureja ja taiteilijaeläkkeitä. Käytetyissä aineistoissa taidekäsityö ja teollisuuteen suuntautunut tuotesuunnittelu esiintyvät yhdessä. Taidekäsityöläisiksi katsottaviin tekijöihin kohdistuneet arviot on valittu analyysiin taidekäsityöstä II jakson luvuissa 2-5 esitettyjen yleisten määritelmien mukaan. Tällöin on otettu huomioon myös henkilöt, jotka tekivät sekä taidekäsityötä että teollista tuotesuunnittelua.

Valtion taideteollisuustoimikunnan arviointien perusteluista on erityispiirteensä todettava, että niiden tarkoitus oli tietenkin esittää sitä, miksi jokin taidekäsityön tekijä oli palkkion arvoinen. Tällöin arviot kohdistuivat palkkion saaneeseen tai palkittavaksi ehdolla olleeseen henkilöön eivätkä suoraan taidekäsityötuotteisiin tai näyttelyihin. Tästä ymmärrettävästä painotuksesta johtuen on todettava, että kyseisissä arvioissa kiinnitettiin varsin vähän huomiota tekijän taidekäsityötuotantoon. Painopiste oli selvästi tekijän ammattitaitoisuuden, merkittävyyden ja vaikuttaja-aseman arvioimisessa eikä niinkään hänen tekemiensä tuotteiden ominaislaadun arvioimisessa. Valtion taideteollisuustoimikunnassa suorittamassa arvioimisessa painoutuivat lisäksi tyypillisen suomalaisuuden ja taideteollisen toiminnan laaja-alaisuuden kriteerit.

Tekijän työhistoria

- * Aktiivista kauttaan elävä taiteilija
- * Pitkään jatkunut työ
- * Kehittyvä kaari pitkään jatkuneessa työssä

Tekijän persoonallinen ote

- * Omaperäinen, itsenäinen, näkemyksellinen
- * Uusiutuva, kokeileva
- * Rohkea, voimakas
- *Tinkimätön

Teosten ominaislaatu

- * Korkeatasoisuus
- * Muotokielen hallinta ja selkeys
- * Teokset osoittavat taidekäsityön, esineen, materiaalin tai tekniikan luonteen ymmärtämistä

Vaikuttaja

- * Tietyn taidekäsityöalan johtava vaikuttaja
- * Käsityön merkityksen esilletuoja
- * Alansa opettaja

Palkittu, maineikas

- * Palkittu jo aiemminkin
- * Töitä kokoelmissa, näyttelyissä ja julkisissa tiloissa
- * Saanut Suomen Muotoilu-raadin kunniamainintoja
- * Tekijällä on kansainvälistä mainetta ja palkkioita.

Laaja-alaisuus

- * Tekijä tekee sekä taidekäsityötä että teollista suunnittelua
- * Hänen töissään näkyy monipuolinen tekniikoiden ja materiaalien käyttö.

Tekijä

- * Merkittävä taiteilija

Tekninen osaaminen

- * Tekninen ammattitaito mahdollistaa kokeilun ja sallii käyttää erilaisia tekniikoita.

Suomalaisuus

- * Tekijä korostaa teoksissaan suomalaista luontoa ja käyttää suomalaisia luonnonmateriaaleja.

Kuvio 7. Valtion taideteollisuustoimikunnan käyttämiä palkkioiden jakamisen kriteerejä. Valtion taideteollisuustoimikunta koostui 1980-luvulla enimmäkseen Teollisuustaiteen liitto Ornamon ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen edustajista.

2.4 AMMATTILEHTIEN ARVIOINTIEN KRITEERIT

Ammattilehdissä esitettyjen arviointien perustelujen tarkasteluun on otettu yksittäisiin suomalaisiin taidekäsityön tekijöihin tai tekijäryhmiin ja heidän tuotteisiinsa kohdistuneet arvioivat ja kuvailevat kirjoitukset. Näistä on tarkastelu sitä, millaisia piirteitä on nostettu esiin hyvinä ja millaisia huonoina. Lehtien tarkastelusta on huomattava, että yleensä niissä pääsivät esiin ne, joita pidettiin jollain tapaa jo entuudestaan hyvinä ja merkityksekkäinä. Huomattavaa onkin, että ammattilehdissä esitetyt kirjoitukset sisälsivät suurimmaksi osaksi positiivisia arvioita. Tämä oli tyypillistä alan edistämiseen pyrkivässä taideteollisuuskirjoittelussa. Negatiivisia arvioita löytyi sekä Muoto- että Form Function Finland -lehestä vain muutama. Ne suuntautuivat useimmiten harrastajakäsityöhön tai ammatillisesti hyväksytyyn piiriin ulkopuoliseen ammattikäsitteeseen.

Promovoivan kirjoittelun käyttö arviointien kriteerien analyysissä on analyysin pätevyyden osalta siinä mielessä kyseenalaista, että tällaisissa kirjoituksissa ei käsitelty alaa negatiivisessa sävyssä. Toisaalta lehtiaineisto suunnattiin ammatillisille ja siinä tuskin voitiin esittää epäuskottavia ammatillisia kriteereitä teosten tai tuotteiden arvioinnissa. Negatiiviset ominaisuudet on voitu vain jättää mainitsematta ja ammatillisesti hyväksytyiksi koetut piirteet on tuotu esiin.

Ammattilehdissä esitetyt arviointien perustelut muodostavat tässä analyysissä paljon hajanaisemman analyysikohteen kuin Suomi muotoilee -näyttelyn tai valtion taideteollisuustoimikunnan arviointien perustelut.⁹³ Hajanaisuudesta huolimatta ammattilehtien antama kuva arviointien kriteereistä muodostuu myös tarkemmaksi kuin Suomi muotoilee -näyttelyistä tai valtion taideteollisuustoimikunnan perusteluista kootut kuvat. Tämä johtuu siitä, että lyhyiden arviointien perustelujen sijasta ammattilehdissä on kuvattu ja selitetty arvioitavaa kohdetta hyvinkin tarkkaan. Näissä kirjoituksissa pyritään luomaan kuvaa siitä kokonaisuudesta, jota ollaan tarkastelemassa ja näin kirjoitusten analyysissä on mahdollisuus päästä lähemmäksi sitä, miten hyvän tuotteen kokonaiskuva muodostuu monista osaluista.

Etsittäessä kirjoituksia taidekäsityön arviointien perusteluja tarkastelevaa analyysiosuutta varten ei ole tavoiteltu tuotteen tai näyttelyn tekijän omia kokemuksia tuotteesta vaan muiden ammattilaisten ja arviointia suorittaneiden henkilöiden näkemyksiä. Suurimmassa osassa taidekäsityötä käsitelleitä artikkeleja tekijä oli kuitenkin myös itse puhunut tekemiseen liittyvistä vaikuttimista ja kertonut työskentelyprosessistaan. Tämä kytkeytyy siihen useissa eri arvioinnin konteksteissa esille nousevaan arvioinnin kriteeriin, jossa tekijä ja hänen työskentelyprosessinsa tuottavat sen teoksen visuaalisen kielen ja ilmaisullisen sisällön, jotka ovat osa arvioinnin kohdetta.

Muoto-lehti sisälsi hyvin vähän arvioivia lausuntoja 1980-luvulla. Kuvailevaa tekstiä oli paljon. Taidekäsityöstä kirjoitettiin ilmaisua, sommittelua, värejä, muotoja, pintoja, materiaalin käyttöä ja tekniikkaa korostaen siten, että kirjoitukset eivät sisältäneet arvioivia lausuntoja puoleen tai toiseen. Kuvailujen töiden estetiikasta tai muista ominaisuuksista kirjoittajat eivät siis sanoneet löytäneensä ongelmia. Kuvailuista osa oli myös siten arvioivia, että kohteena olleiden töiden kuvattiin sisältävän pohdittua, koettua ja syvällistä sanomaa. Syvällisyyden vaatimus tulee kirjoituksissa esiin jatkuvasti ja eri tavoin.

Muoto-lehden kirjoituksissa painottuu erityisesti tietty ammattia uudistavan kehityksen vaatimus. Tämä näkyy taidekäsityön osalta siinä, että vanhojen tekemisen rajojen ylittämistä kehuaan, kapinalli-



Kuvio 8. Muoto-lehdessä esitettyjä arviointien kriteerejä. Muoto-lehti oli Teollisuustaitteen Liitto Ornamon äänenkannattaja.



Kuvio 9. Form Function Finland -lehdessä esitetyt arviointien kriteerit. Form Function Finland -lehti oli Suomen Taideteollisuusyhdistyksen englanninkielinen julkaisu.

suuteen muotoilun sääntöjä kohtaan suhtaudutaan myönteisesti ja myös kansainvälisiä vaikutteita esitellään hyväksyvästi. Rajojen ylityksestä kertoo sellainen arvioiva lausunto kuin esimerkiksi ”materiaali käsitetään rajattomien vaihtoehtojen mahdollisuuksiksi”. Samassa yhteydessä kuitenkin puhutaan siitä, miten tekstiilille ominaiset piirteet ovat läsnä.⁹⁴ Näin uudistamista ja kapinallisuutta arvostettaessaakin kiinnitetään samanaikaisesti huomiota ominaisuuksiin, jotka tekevät teoksista myös sääntöjärjestelmän mukaisia.

Form Function Finland -lehdessä painottui erityisesti sen ulkomaisille lukijoille kohdistettu sanoma. Siinä tuotiin hyväksyttävänä piirteinä esille tyyppillisiä suomalaisen muotoilun, luonteen ja luonnon ominaisuuksia. Kirjoitettiin esimerkiksi arvioitujen tuotteiden kansallisesta ilmeestä tai tyyppillisesti suomalaisesta pidättyväisyydestä ja arvokkuudesta.⁹⁵

Jopa taidekäsityötä esiteltäessä Form Function Finland -lehdessä korostuivat ajatukset funktionalismin vaatimuksista, joissa muoto ja kokeilut ovat seurausta tuotteen toimintaa koskevasta vaatimuksista ja tuotteen koristeina toimivat parhaiten sen rakenteelliset yksityiskohdat. Tästä painotuksesta johtuen saatettiin kuvataidetta lähentyvän taidekäsityön teosten kohdalla korostaa, että tuotteissa oli luovuttu konkreettisen käytön ja siihen liittyvän käyttökelpoisuuden vaatimuksista. Tämä erityispiirre on nähtävissä esimerkiksi sellaisesta kirjoituksesta, jossa puhutaan nuorelle sukupolvelle ominaisesta pyrkimyksestä vapauttaa itsensä funktio-orientoituneen muotoilun vaatimuksista ja luoda töitä, jotka kuu-
luvat vapaan kuvataiteen alueelle.⁹⁶

Hyväksi koetun painopiste oli Form Function Finland -lehdessä selvästi sellaisissa tuotteissa, jotka nähtiin yksinkertaisen funktionaalisina, joiden koettiin ilmaisevan selvästi erotettavaa ideaa ja joita voitiin esitellä suomalaisen muotoilun parhaimmistonä. Tätä ilmaisi esimerkiksi se, että hyväksi koettua pidättyväisyyttä tuotteen ominaisuutena, joka toimi osana kansallisen identiteetin säilyttämistä.⁹⁷ Taiteilijan merkittävyys sai Form Function Finland -lehdessä miltei yhtä paljon huomiota kuin valtion taideteollisuustoimikunnan lausunnoissa. Sitä perusteltiin tekijän saamalla palkkioilla ja erityisesti tekijän vaikutuksella hyväksi koetun suomalaisen muotoilun edistämiseksi.

2.5 KRITTEERIEN PÄTEVYYS JA SOVELTAMINEN

Taidekäsityön arviointien perustelujen analyysi oli tässä tutkimuksessa välttämätöntä. Taidekäsityön arviointien kriteerejä oli aineistosta muutoin löydettävissä vain muutaman eri näyttelyn yhteydessä. Näiden näyttelyiden tuotearviointien kriteerejä voi kuitenkin tarkastella kysyen, mihin tuotteiden hyväksymisen tai hylkäämisen niissä katsottiin ammatillisten arvioitsijoiden näkökulmasta perustuneen.

Muoto-lehdessä esiteltiin TEXO ry:n 30-vuotisjuhlanäyttelyn jyritystä siten, että omalla subjektiivisella tavalla siinä pyrittiin objektiivisuuteen. Tarkoitus oli pitää kiinni anonymiteetistä ja unohtaa esimerkiksi ystävät ja kalavelat. Teoksilta ja niiden tekijöiltä vaadittiin kunnianhimoista taiteellista ilmaisua, uutta ja syvällistä ajatusta, pohdintaa ja sisältöä, ammatillista näyttöä ja osaamista. Suomalaisuuden perinnettä haluttiin arvostaa, mutta välttämättömäksi koettiin myös kansainväliset esikuvat.⁹⁸

Pohjoismaisen tekstiilitriennaalin jyritykseen vuonna 1985 osallistunut TEXO ry:n edustaja selosti varsin tarkkaan jyrityksen kulkua. Työt oli käyty läpi 4–5 kertaa. Anonymiteetti pyrittiin ottamaan

huomioon mahdollisuuksien mukaan. Kriteereitä oli jyrityksessä pohdittu niin, että tarkoitus oli pitää yllä korkeaa taiteellista ja teknillistä tasoa, sekä painottaa nimenomaan tekstiilitaiteen erikoisominaisuuksia ja ilmaisuvoimaa. Uniikille tekstiilille oli näyttelyssä tarkoitus antaa mahdollisuus esiintyä ilman käytännöllisyyden ja kaupallisuuden paineita. Haluttiin katsoa eteenpäin ja seurata kehitystä, tukea jopa kokeiluja, jotka omassa maassa olisivat voitu tuomita hyvinkin ahdasmielisesti. Kuitenkaan uutta ei valittu vain uutuuden ja järkyttämisen vuoksi. Karsitumisen syiksi mainittiin töiden amatöörimäisyys ja tekniikan horjuminen, jotka saattoivat kaataa hyvän idean tuntuisuuteen. Toteutuksessa ei ollut täsmällisyyttä tai sitä oli liikaa, niin että työ putosi siisteydessään pelkän koristeen tasolle. Töiden sisältö saattoi olla kevyt ja pintapuolinen tai idea oli vanha ja moneen kertaan kaluttu. Jyry toivoi enemmän pohdintaa, uskallusta ja oivallusta.⁹⁹

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 jyrin näkemyksen mukaan taide- tai koriste-esineelle asetettuja vaatimuksia. Töiden reputtamisen syiksi mainittiin esteettisen lopputuloksen riittämättömyys, kömpelyys ja vaihteleva teknisen osaamisen taso tai toisaalta ylityöstäminen. Taidekäsityöllekin teki raadin mielestä hyvää niukkuus ja luova pelkistys.¹⁰⁰

Näissä näyttelyiden jyrityksissä on käytetty samoja hyviksi ja huonoiksi koettuja ominaisuuksia, jotka nousivat esiin niistä arviointien kriteereistä, joihin päädyttiin arviointien perusteluja analysoitaessa. Näyttelyiden jyritysten kriteereistä esitetyissä ajatuksissa viittaukset siihen, että tekijän persoona ei vaikuttaisi arvioinnissa eroavat tämän tutkimuksen analyysin antamasta kuvasta. Analyysiaineistossa tekijään kohdistuneet kriteerit nousivat selvästi esille perusteluista. Jyritysten anonymiteetin vaatimisen ongelmana on jo taidekäsityön ideologiassa esille noussut käsitys, jossa hyväksyttävän taidekäsityön todettiin vaativan persoonallista ilmaisua. Persoonallinen ilmaisu teki mahdolliseksi tekijän tunnistamisen arvioitavana olevista teoksista.

Tässä analyysissä on pyritty analysoimaan arvioimisessa käytettyjä, julkisesti esitellyn taidekäsityön hyväksyttäviä piirteitä. Kokonaisuutena nämä hyväksytyt piirteet sisältävät ristiriitaisiakin piirteitä. Arvioinneissa yksinkertainen voi olla myös voimakas ja jännitteinen tai herkkä. Kokonaisuus muodostuu osiensa yhteispeleistä, jossa esimerkiksi muutokielen yksikertaisuus koettiin mielenkiintoisuudeksi, kun voimakkuuden tai jännitteisyyden ominaisuudet olivat tuotteessa mukana. Arviointien perusteluissa oli paljon esimerkkejä sellaisesta kokonaisuuden arvioimisesta, jossa tässä arviointien kriteerien analyysissä erikseen ryhmitellyt kriteerit vaikuttivat yhtäaikaaisesti. Esimerkiksi arviointi, jossa todetaan tekijän löytäneen valitseman materiaalin ja luovan hengen välisen ilmaisevan yhteyden, kertoo materiaalin käytön ja ilmaisun välisestä onnistuneesta suhteesta.¹⁰¹

Kriteeri, jossa pidetään positiivisena käytetyn materiaalin luonteen ymmärtämistä, voi sisältää useita arvioinnin eri osa-alueiden yhdistelmiä. Siihen liittyvät visuaaliset makumieltymykset siitä, miltä materiaalin tulee muotoiltuna näyttää ja mitkä muodot sopivat tiettyyn materiaaliin. Tällöin voi olla kyse luonnonarvojen kunnioittamisesta, joka merkitsee esimerkiksi sitä, että puusta valmistettua tuotetta ei saa maalata värilliseksi, koska sen luonnollisuus tällöin häviää. Materiaalin luonteen ymmärtämisessä ovat kuitenkin kiinteästi mukana myös valmistustekniset ominaisuudet. Materiaalista haettu luontevuus voi konkreettisesti nousta siitä, että tietyn visuaalisen ulkomuodon tuottava tapa valmistaa materiaalista tuote on valmistusteknisesti helpompi tai parempaa valmistusteknistä laatua tuottava kuin joku toinen.

Hyvin yleisesti käytetty muotokielen yksinkertaisuuden kriteeri kätkee usein sisäänsä jonkin arviointikriteerien yhdistelmän. Tekijään yhdistettyjen sitoutumisen ja kehityshalukkuuden vaatimusten nimissä voidaan esimerkiksi todeta, että työskentelyprosessi on kypsytännyt ilmaisun pelkistyneeksi.¹⁰² Ammattitaitoon liittyvänä arviointina voi pitää sellaista kommenttia, että tekijä tahtoo yksinkertaistamisen vaikean taiteen.¹⁰³ Ilmaisuun liittyvänä yksinkertaisuuden hyvyys voidaan esittää siten, että vaikuttavimmat työt ovat eleettömiä, pelkistettyjä ja levollisia tai että lyyrinen sanoma on pelkistynyt tiiviiksi visuaaliseksi ilmaisuksi.¹⁰⁴ Äärimmäinen yksinkertaisuus voidaan tulkita ajanhenkiseksi merkiksi yksilöllisyydestä yhä kaoottisemmassa maailmassa.¹⁰⁵ Tällaiset sanojen taakse kätkeytyvien merkitysten arvot jäävät arviointeja tarkastellessa helposti huomaamatta. Kuitenkin juuri ne sisältävät sitä kentän arviointien peitossa olevaa säännöstöä, johon taidemaailmojen tai kulttuuristen kenttien sosiologinen tutkimus viittaa. Ne kertovat myös siitä, miten intuitiivisen arvioinnin kokonaisuus syntyy.

Tässä tutkittu taideteollisuuden instituutioiden toimijoiden määrittelemä yleinen taidekäsityksen alue on arviointiensä osalta hyvin ongelmallinen. Sen alueella tuotetaan puhtaasti taiteeksi tehtyjä ja taiteena arvioitavia teoksia sekä toisaalta käyttötuotteita, joihin on sovellettava myös toimivuuden ja käytännöllisyyden kriteereitä. Taiteellisuuteen liittyvät arvioinnit ja toimivuus käytännön käyttötilanteissa vaikuttavat toisistaan varsin kaukana olevilta asioilta. Toteutuneiden valintojen kriteerien analyysissä ilmeni kuitenkin, että arvioituista kohteista suurin osa oli taiteeksi tarkoitettuja teoksia, jos sellaisiksi luetaan pääasiassa henkisen merkityksen saaneet esineet ja tiettyyn materiaaliin sitoutunut taide kuten keramiikkataide ja taidetekstiilit. Esteettisten käyttöesineiden ja pelkästään henkisen merkityksen saaneiden esineiden tai materiaalitaiteen erottaminen toisistaan on kuitenkin vaikeaa, koska myös esteettisillä käyttöesineillä pyrittiin henkisiin vaikutuksiin ja symbolisiin merkityksiin. Toisaalta taas materiaalitaiteen funktiona oli toimia esimerkiksi arkkitehtuurin osana antamalla virikkeitä, inhimillistämässä ympäristöä tai jopa konkreettisesti pehmentämässä sitä. Arvioinneissa mukana olleita käyttötuotteita arvioitiin suunnittelun onnistumiseen liittyvän käytännöllisyyden ja toimivuuden lisäksi myös samoilla kriteereillä kuin pelkästään taiteeksi tarkoitettuja teoksia. Taiteeksi tarkoitetuista teoksista arvioitiin lisäksi niiden ilmaisuvoimaa.

Esitetyt kaaviot sisältävät arviointien tyypilliset piirteet. Kriteerit ovat niitä, joita usein käytetään perusteluina arvioinneissa. Arviointien perusteluja tarkasteltaessa on kuitenkin muistettava, että näistä yleislinjoista myös poikeraan rai asioita painotetaan tapauskohtaisesti. Tämä kertoo myös säännönvastaisuuksien sallimisesta käytännön toiminnassa.

3 AMMATILLINEN KÄSITYS HYVÄSTÄ TUOTTEESTA

3.1 TAIDETEOLLISUUDEN HYVÄ TUOTE

Yksi koko tutkimuksen vaihtohtoinen lähestymistapa olisi ollut koota erilaisia ammatillisia, ammatillisissa kirjoituksissa teoreettisiksi kutsuttuja esityksiä taideteollisuuden hyvästä tuotteesta 80-luvun Suomessa. Näistä esityksistä on yleisesti syytä todeta se, että ne olivat painotukseltaan hyvin tuotekeskisiä. Ne olivat lisäksi hyvin yleisluontoisia ja niissä esitetyt kriteerit taideteollisuusreformin periaatteitakin suhteellisempia. Niiden avulla ei pääsekään käsiksi siihen, miten nämä kriteerit saivat soveluksensa tai edes siihen, mihin ne perustuivat.¹⁰⁶ Tässä yhteydessä onkin syytä tarkastella sitä tutki-

muksen alussa esille tuotua Brent Brolinin näkökulmaa, jossa hän esitti, että taideteollisuuden moraalilla periaatteilla oikeutettiin erilaisia esteettisiä mieltymyksiä.

Makukasvatus viittaa siihen, että suomalaisen taideteollisuuden edustajien käsityksissä on jotain hyväksyttyä ja hyvänä pidettyä. Jos on jotain makua, jota tulee kasvattaa, tavoitteena oleva hyvä maku on myös olemassa, olipa se sitten postmodernismin hylkäämää tai ei. Suomalaisessa taideteollisuudessa on helposti löydettävissä koko 1980-luvulta vahva makukasvatuksen perinne. Niin sanotun tavallisen kuluttajan, joka toimi taideteollisuuden ammattikentän ulkopuolella, ei uskottu pystyvän arvostamaan laadukkaita ja oikealla estetiikalla varustettuja tuotteita ilman taideteollisuuskentän tai yhteiskunnan jakamaa valistusta. Kuluttaja sortui ylikansalliseen, kaupalliseen kitschiin.¹⁰⁷

Koska taidekäsityön määritelmä kytkeytyy taideteollisuuden arvottamiseen onkin syytä tarkastella lyhyesti sitä, mitkä muodostuivat suomalaisen taideteollisuuden yleisiksi hyvää tuotetta koskeviksi periaatteiksi 1980-luvulla. Myös nämä periaatteet on koottu tämän tutkimuksen aineistosta. Taidekäsityön arviointi suomalaisen taideteollisuuden hyvinä tuotteina oli esillä esimerkiksi *Form Function Finland* -lehdessä käytetyissä arvioimisen kriteereissä.

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 moraalien noudattaminen.¹⁰⁸ Asia voitiin ilmaista siten, että materiaallinen kulttuuri oli kuulunut siihen ruumiilliseen maailmaan, jossa kaikki turha koreilu oli koettu synnilliseksi.¹⁰⁹ Erityisesti Tapio Periäinen on kuitenkin tuonut lisäksi esiin, että itäinen vaikutus antoi suomalaiselle taideteollisuudelle myös kiihkeän koristeellisen, karelianismin tuoman vivahteen, joka vuoropuhelussa yksinkertaisuuden kanssa muodosti suomalaisen muotoilun ominaislaadun.¹¹⁰

Historiallisesti suomalaisessa taideteollisuudessa voitiin nähdä taustalinjoina brittiläinen taideteollisuusreformi 1800-luvun puolivälistä, teollisen muotoilun synty ja funktionalismi sekä suomalainen kansallinen kulttuuritahto.¹¹¹ Suomessa kehitys pohjautui erityisesti Ruotsin kautta tulleeseen “kaunis arkitavara” -käsitteeseen, jossa perinteiseen käsityötaitoon nojautuvaa, yksinkertaisia muotoja ja luonnonmateriaaleja korostavaa muotoilua perusteltiin sillä, että ihmisen hyvinvointi asetettiin näin tärkeimmälle sijalle. Finnish Designin voitiin kuvata rakentuvan sekä funktionalismin selkeälinjaisen modernismin että ekspressiivisemmän ja luonnonläheisemmän, suomalaisen traditioon perustuvan tyylin varaan.¹¹²

Funktionaalisuus ja käytännöllisyys olivatkin piirteitä, joita 1980-luvun suomalaisesta taideteollisuudesta haluttiin tuoda esiin.¹¹³ Suomessa funktionalismi liitettiin suomalaisen traditioon ja perusteltiin sillä. Voitiin esimerkiksi muistuttaa, että funktionalismin periaate “muoto seuraa funktiota” oli sama kuin talonpoikaisineissä.¹¹⁴

Kaj Franck kirjoitti vuonna 1975, että käyttötavaroiden suhteen oli varsin helppo olla yksimielinen funktionaalisesta kauneudesta. Funktionaalisesti kaunis oli luonnollista, tarkoituksenmukaista ja loogista. Esine oli kaunis vain, jos se täytti käyttötarkoituksensa parhaalla mahdollisella tavalla. Ei ollut kyse vain ulkonäöstä vaan materiaalivalinnasta, rakenteesta, valmistuksesta ja funktiosta. Se, mikä ei ollut tarpeellista, mikä 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.¹¹⁵ Käyttöesine, joka parhaiten täytti päämääränsä, oli Kaj Franckin näkemyksen mukaan ekologinen, ergonominen ja esteettinen. Moraalinen ajattelu, ammatin hyvien tapojen mukaan tekeminen, toi mukaan myös eettisyyden.¹¹⁶

1980-luvun alussa ilmestyneessä Jussi Aholan Teollinen muotoilu -kirjassa muistutettiin funktionalismin pioneerityön ansioista. 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.¹¹⁷

Yksinkertaisuus korostuikin suomalaista taideteollisuutta kuvailtaessa.¹¹⁸ Tähän ominaisuuteen liittyviä muita ilmaisuja olivat esimerkiksi vähäeleisyys, selkeys, askeettisuus, ekonomisuus ja pelkistyneisyys.¹¹⁹ Suomalaisesta tuotesuunnittelusta voitiin kertoa, että se operoi pienillä keinoilla ja että siinä oli sen voima.¹²⁰ Jopa koristeellisuutta voitiin pitää vaikuttavampana kun se ilmeni yksittäisesti pikemminkin kuin runsaasti.¹²¹ Yksinkertaistavaa abstraktiota ja modernin estetiikan kieltä selitettiin siten, että visuaalisessa taiteessa abstraktio oli pääkonsepti ja se ei tarkoittanut äärimmäistä yksinkertaistamista, vaan pikemminkin äärimmäistä muodon ja sisällön keskittymää.¹²²

Yksinkertaiseen, abstraktiin ja vähäeleiseen estetiikkaan katsottiin liittyvän myös neutraaliutta, lättömyyttä, ajattomuutta ja jopa pysähtyneisyyttä.¹²³ Näihin ominaisuuksiin kuului myös kestävyys, joka liitettiin pikemminkin henkiseen ja visuaaliseen kestävyyteen kuin rakenteelliseen tai materiaaliseen kestävyteen.¹²⁴

Yhteys luontoon oli korostetusti esillä; siihen kuului yhtenä ominaisuutena ekologisuus, joka ilmeni moraalisenä suhteena luontoon sekä edellä esitettyinä ajattomuuden ja yksinkertaisuuden vaatimuksina.¹²⁵ Luonto toimi tekijöille inspiraation lähteenä, sen kanssa tuli elää sopusoinnussa ja siihen tuli olla kiinteä suhde, mikä kaikki ilmeni tuotetuissa teoksissa.¹²⁶

Luonnosta nousevina piirteinä voi pitää suomalaisen taideteollisuuden kuvaamista raikkaaksi, keveäksi tai ilmapaksi.¹²⁷ Myös tunteellisuus voitiin liittää luontoromantiikkaan.¹²⁸ Periaatteellisesti luonnon määrittelemiseksi katsottiin materiaalin kunnioittaminen ja oikeanlaatuinen materiaalien ymmärtäminen.¹²⁹ Tähän liittyivät myös tuottamisen aitous ja puhdashenkisyys.¹³⁰

Aitouteen liittyi taas rehellisyyden korostaminen.¹³¹ Kestävää muotoilua voitiin katsoa syntyvän vain rehellisistä lähtökohdista eli parasta mahdollista työtä tekemällä.¹³² Rehellisyys ilmeni sekä moraalisenä että esteettisenä ankaruutena.¹³³

Yleisesti nämä piirteet tuntuivat tuottavan kunnioitettavaa syvällisyyttä ja viisautta, jotka toimivat pinnallisuuden vastavoimana.¹³⁴ Koska esineiden nähtiin ilmaisevan tekijänsä arvoja ja tavoitteita, taideteollisuudessa toimivan henkilön arvojen tuli olla moraalisia ja yleisiä, syvällistä viisautta tuottavia.¹³⁵ Syvällisyyden katsottiin ilmenevän myös visuaalisesti. Klassisen suomalaisen muotoilun koulu-

kunnan kerrottiin aina pelänneen liiallista visuaalista helpoutta.¹³⁶ Antti Nurmesniemi pohti osuvasti tilannetta siten, että suomalaiset sanoivat esineitä hyväiksi tai huonoiksi. Italialainen taas sanoi kaunis tai ruma. Suomessa pyrittiin hänestä olemaan käytännöllisiä, jopa kauneudessa.¹³⁷

Voidaan todeta, että monet suomalaisen taideteollisuuden periaatteet 1980-luvulla olivat edelleen samoja kuin tutkimuksen alussa esitetyt Englannin 1800-luvun taideteollisuusreformin periaatteet. Aineistossa mainittiin rehellinen rakenteen, toiminnan ja materiaalin ilmaisu sekä uskollisuus materiaalin luonteelle. Yksinkertaisuuden hyve oli esillä erittäin merkittävästi samoin kuin makukasvatus. Taidekäsityksen ideologian analyysi taas toi jo aiemmin esille rehellisen ajan hengen ilmaisun tavoitteen. Näiden suomalaisenkin ominaislaatuun liittyvien periaatteiden kautta pyrittiin selvästi selittämään erilaisia tekemisen tuloksia.

Kaikki tämä viittaa myös siihen, että kirjoittajilla oli mielikuva oikeanlaatuisesta hyvästä tuotteesta ja sen visuaalisesta hyvän maun mukaisesta ilmiasusta. Hyvän tuotteen olemassaoloon ja myös sitä koskevien sääntöjen noudattamisen tarpeellisuuteen liittyvät sellaiset kommentit kuin ”puhtaan suomalaisuuden vaatimuksista” tai ”esteettisesti erehtymättömistä ratkaisuista” puhuminen ja se, ettei ”peruselementtien viitoittamalta tieltä” katsottu hyväksi horjahtaa.¹³⁸ Tällaisissa määrittelyissä pyrittiin tekemään eroa koristetaiteeseen. Se ilmeni esimerkiksi kommentissa, jossa todettiin, että ”ajatus todellisuudesta irtaantuneesta keskieurooppalaisesta koristetaiteesta ei ollut taideteollisuudesta kotoisin eikä kirkasta suomen kieltä”.¹³⁹

Oikean linjan seuraamisen tarpeellisuutta kuvastivat sellaiset kirjoitukset, joissa todettiin, että keinoteoksilla keksinnöillä saavutettu ei ollut pysyvää, 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.¹⁴⁰ Kokeilullisen, hyvän tuotteen ominaislaadusta loittonevan tuotannon kritiikissä voitiin muistuttaa, että Taideteollisen korkeakoulun sormuksessa luki ”Pro arte utili”, hyödyllisen taiteen puolesta.¹⁴¹

Seppo Väkevä määritteli kuitenkin 1990-luvun alussa taideteollisuutta sanan suppeassa, sisustus-elementteihin ja piensarjoihin sekä uniikkiesineisiin rajoittuvassa merkityksessä siten, että taideteollisuuden tuotteet valmistettiin tietylle alasta hyvin perillä olevalle ja sitä arvostavalle yleisölle.¹⁴² Täällaisesta kommentista voi tehdä sen johtopäätöksen, että taideteollisuuden määrittämää oikeaa tuli erityisesti ymmärtää ja arvostaa. Tällöin on todettava, että taideteollisuuden palveleva luonne ei ollut enää pyrkimyksenä. Hyödyllisyys siis määrittyi taideteollisuuden sisäisen käsityksen mukaisesti, ei kuluttajan näkemyksen mukaan.

3.2 TAIDEKÄSITYÖ TAIDETEOLLISUUDEN HYVÄN TUOTTEEN NÄKÖKULMASTA

Taidekäsityötä voitiin tulkita edellä esitettyjen suomalaisen taideteollisuuden periaatteiden mukaisesti. Jo ideologiassaan taidekäsityö näyttäytyi hyvin samansuuntaisena taideteollisuuden valtaviiran hyvän tuotteen periaatteiden kanssa. Erityisesti makukasvatus, esteettinen kasvatus, rehellisyys, aitous, syvällisyys, luonnon arvot ja rakenteen sekä materiaalin kunnioittaminen nousivat esiin taidekäsityksen ideologiasta. Sitä, miten nämä periaatteet ilmenivät taidekäsityksessä, voidaan tarkastella vielä yksityiskoh-

taiemmin. Tällöin on syytä pohtia myös sitä tutkimuksen alussa esitettyä suhteellisuuden näkökulmaa, jonka mukaan taideteollisuusreformin periaatteilla voitiin oikeuttaa hyvin erilaisia asioita.

Taide- ja koriste-esineet voitiin taideteollisuuden suomalaisessa traditiossa esittää käyttöesineinä, koska kauneudellakin voitiin katsoa olevan käyttöä.¹⁴³ 1980-luvun kehityksessään oli mahdollista käytännöllisyyden hyveellä oikeuttaa ilman varsinaista käyttötarkoitusta olevat taidekäsityötuotteet. Tätä ilmiötä kuvastaa hyvin Tapio Periäisen Johanna Rytkölen keraamisesta veistoksesta käyttämä ilmaus ”henkinen käyttöesine”.¹⁴⁴

Yksinkertaisuuden hyve ja tekemisen moraalinen luonne esittäytyivät eri vivahteissaan varsin usein 1980-luvun kuvauksissa hyvästä taidekäsityöstä ja ne olivat taidekäsityön arvioinnissa sovellettuja kriteerejä. Designin ohjenuorina pidettiin ekonomisuutta ja tyyliä, joista malliesimerkkinä esiteltiin keraamikko Ritva Tulosen veistosta Aurinkovene.¹⁴⁵

Myös keraamikkoryhmä Seenojen Helsingin metroasemalle 1980-luvun alussa tekemässä sommitelmassa nähtiin kansallista ulkonäköä: tyyppillisesti suomalaista taaksepäin vetäytymistä ja arvokkuutta.¹⁴⁶ Keraamikko Tapio Yli-Viikari luonnehti keramiikkaa 1980-luvun alussa puhdaslinjaiseksi, luonnonläheiseksi, karheaksi, niukaksi ja rehelliseksi ilmaisuksi.¹⁴⁷

Suomen modernin tekstiilitaiteen kehitystä tutkineen Tiina Veräjänkorvan näkemyksen mukaan sen kehitys oli Suomessa varsin maltillista, koska hurjia kokeiluja ei esiintynyt ja pikemminkin pitäydyttiin perinteisiin kudontateknikoihin kolmiulotteisiakin ratkaisuja tuottaessa. Töille oli ominaista selkeys, luonnonläheisyys ja voimakkaan arkkitehtoninen luonne sekä yksinkertaisten esteettisten arvojen kunnioittaminen.¹⁴⁸ Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen kuvasi suomalaista arvosteluasteikkoa absoluuttiseksi ja tekijöitä ankariksi itseään ja toisia kohtaan. Taiteilijat pyrkivät hänestä täydelliseen lopputulokseen.¹⁴⁹ Tekstiilitaiteilijoiden ryhmä kommentoi Lausannen tekstiilitaiteen näyttelyyn kuvia esteettisestä näkökulmasta: ”Me puritaanit emme salli mitään ja siitäkin vaadimme jättämään puolet pois”.¹⁵⁰ Tekstiilitaiteessa myös uusi viestinnällisyys liitettiin suomalaiseen ominaislaatuun. Koska tekstiilin tekeminen oli vanhastaan sidoksissa luontoon, uusi symboleilla puhuminen ei tuntunut vieraalta.¹⁵¹

Jos arviointiorganisaatioiden käyttämiä taidekäsityön arviointien kriteerejä tarkastellaan suhteessa suomalaisesta hyvästä taideteollisuustuotteesta nousseeseen kuvaan, niin samankaltaisuuksia löytyy hyvin runsaasti. Näitä ovat kiinteä luontosuhde ja luontoarvojen korostus, talonpoikastradition noudattaminen, kansallisen tradition vaaliminen, yksinkertaisuuden moraalinen, modernismin ja ekspressiivisemmän tyylin yhtäaikainen kunnioitus, käyttökelpoisuuden ja käytön tradition kunnioittaminen, koristeet tuotteen rakenteellisena osana, raikkaus, yksikertaisuus, vähäeleisyys ja pelkistys. Nämä arviointien kriteerit liittyivät, kuten edellisessä luvussa kävi ilmi myös siihen, että näiden piirteiden katsottiin johtavan henkiseen ja visuaaliseen kestävyYTEEN sekä syvällisyyteen. Myös sitoutumiseen, rehellisyyteen ja aitouteen liittyvät painotukset olivat esillä. Materiaalin kunnioittaminen ja sen oikeanlaatuinen tajuaminen tulivat esiin suomalaisista hyvän tuotteen käsityksistä, mutta taidekäsityöstä puhuttaessa niiden rinnalle nousee arvioinnin kriteereinä myös käytetyn tekniikan ja tuotetun esineen luonteen oikeanlaatuinen ymmärtäminen.

Tapio Periäinen pitikin vuonna 1990 julkaistussa *Soul in Design* -teoksessa lähes kaikkia esiteltäviksi valitsemiaan taidekäsityöteoksia suomalaisille periaatteille uskollisina. Huovutustyön yhteydessä hän

kertoi yksinkertaiseen materiaaliin tarvittavan vain yhden yksinkertaisen taiteellisen vision, jonka ilmaiseminen ja ymmärtäminen oli tulosta syvästä ja pitkästä kypsymisestä. Tekstiiliteoksissa oli käytetty vain erilaisia luonnonkuituja, jotta luonnon kauneus ja arvot voisivat korostua. Pölkkytuoli demonstroi hänestä primitiivisen yksinkertaistamisen mahdollisuutta ja rohkaisi tekemään hyödyllisiä tuotteita yksinkertaisista materiaaleista, joita löytyi luonnosta ja varastoista. Kivikorusta hän löysi ajattomuuden ja universaaliuden ajatuksen, koska siinä oleva luonnonkivi voi muistuttaa ikuisesta kosmoksesta. Puuveistoksessa käytetty tapa käsitellä puuta henki hänestä kunnioitusta ja ymmärtämystä puun kieltä kohtaan. Luonnosta kerätyistä osista koottu pähkinänsärkijä kertoi, miten kansantradition ekologisesti turvallisen tekemisen voi muuttaa tämän päivän ilmaisukieleksi. Yksinkertaisen abstrakti kuvakudos oli hänelle esimerkki nonfiguratiivisen symbolisesta ilmaisuvoimasta ja demonstroi yksinkertaistamisen rikkautta. Lasिताeilija Oiva Toikan huumori ja pursuava koristeellisuus olivat rehellisyyttä, koska tekijä oli persoonallisuudeltaan iloinen henkilö eikä tehnyt kompromisseja tunteidensa kanssa.¹⁵²

Suomalaiset hyvän tuotteen periaatteet tuntuvat taideteollisuuskirjoituksissa selittävän hyvin paljon tekemisen tulosten ilmiä. Kyseessä ei välttämättä ole teosten oikeuttaminen näiden periaatteiden mukaisesti, kuten Brent Brolin tulkitsi Englannin taideteollisuusreformin periaatteiden käytön. Kuitenkin tällainen oikeuttava sävy on Suomessakin yhteydessä hyvän tuotteen periaatteiden ja teosten ominaislaadun luonnehdintaan taideteollisuuskirjoituksissa, koska niin paljon erilaista, julkisuudessa esiintynyttä ja siis hyväksyttyä tekemistä voitiin selittää näiden periaatteiden kautta.

3.3 TAIDEKÄSITYÖN HYVÄ TUOTE

Runsas keskustelu taidekäsiyöstä määrittäi sitä 1980-luvulle tultaessa. Tässä keskustelussa tuotteiden arviointiperusteiden sävy liitti sen vielä kiinteästi perinteiseen taideteollisuuteen siitä huolimatta, että uuden studiokulttuurin kuvattiin nousseen teollisuudessa työskentelemisen vastapainoksi. Seuraava huomattava keskusteluaalto oli vuoden 1983 tietämissä, jolloin alettiin kiinnittää huomiota siihen, että taidekäsiyö läheni kuvataidetta. Tässä prosessissa taidekäsiyö erosi suomalaisen taideteollisuuden periaatteista ja ominaislaadusta siten, että sen piirteitä oli vaikea selittää taideteollisuuden hyvän tuotteen periaatteilla.

Uudet piirteet liittyvät liukumaan, jossa käytännöllisyyden painottamisesta siirryttiin itseilmaisun painottamiseen. Markku Kosonen liitti uusiin painotuksiin omaperäisyyden: "Omaperäisyyden ainainen vaatimus saattaa tuskastuttaa mutta se on vahvin päämäärä." Hän liitti omaperäisyyden vaatimuksen vaikeuden - jopa mahdottomuuden - myös ajan postmoderniin henkeen, jossa suuret ajatukset olivat kuolleet: ei ollut enää heijastusteorioiden taiteen suhdetta todellisuuteen, ei suuren luonnon huminaa, ei geometrian jumalaisuutta, vaan kuunneltiin sitaattien suhinaa, mytologioiden vilinää ja merkkien kiertokulkua.¹⁵³

Perinteisen taideteollisuuden ja uuden taidekäsiyön kokeilullisuuden samanaikainen esilläolo antoi taidekäsiyön tekemiselle ja siitä kirjoitetuille teksteille kaksinaisen luonteen. Esimerkiksi taideteoksissa 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.¹⁵⁴ Taidekäsityön arviointiorganisaatioiden käyttämissä kriteereissä oli nähtävissä sama ilmiö: taideteollisuuden perinteen mukainen ja toisaalta uudempi ajattelu saattoivat yhdistyä.

Vanhan taideteollisen ja uuden kuvataiteellisen tekemisen välisen ristiriidan voi nähdä myös Suomen Muotoiluraadin puheenjohtajan Tapio Periäisen kriittisissä käsityksissä siitä, miksi käsityön laatu ei kelvannut. Hän kiinnitti huomiota siihen, että hyvänkin käsityöllisen idean pilasi usein teknisesti huono toteutus. Taiteellisenä työskentelynä pidettiin huitaisua, jota sitten nimitettiin tuoreudeksi. Käsityössä hänestä viimeistely oli erittäin tärkeää ja luonteenomaista. Hän liitti taidekäsityön taideteollisuuteen myös puhumalla taidekäsityön popularisoinnista. Esinettä voitiin valmistaa eri hintaluokissa ja eri tuotantotavoilla palvelemaan samaa tarvetta, koska tarvittiin sekä universaalista että uniikkia laatua.¹⁵⁵

Sekä taideteollisuuden perintö että myös taidekäsityön ja kuvataiteen läheneminen oli havaittavissa TAIKO ry:n vuoden 1984 yksivuotisjuhlanäyttelyn esittelystä. Näyttelystä kirjoitettiin, että se oli varovainen ja että 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.¹⁵⁶

Tradition ja uuden suuntauksen yhteyttä kuvattiin Form Function Finland -lehdessä. Siinä todettiin, että moderni taidekäsityö ei voinut enää luottaa pelkästään traditioon, vaan oli parhaimmillaan yhdistäessään tradition uusien muotojen, ideoiden ja metodien kanssa.¹⁵⁷ Yhteiskunnallisen vastakulttuurisuuden ja siihen liittyen myös teollisen suunnittelun kaupallisuuden ja massatuotannon vastaisuuden lisäksi taidekäsityössä olikin 1980-luvulla esillä suuntaus, joka oli vastakulttuurinen myös taideteollisuuden traditiolle.

Uusi suuntaus liittyi kuvataiteen arvoihin ja sen vaikutusta taidekäsityön arvioimisessa voi tarkastella sen kautta, että taidekäsityön kehitys kohti kuvataidetta herätti esimerkiksi 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.”¹⁵⁸

TAIKO ry: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 oli otettava kokonaisuudessa huomioon.¹⁵⁹

Taideteollisuuden alueella taidekäsityölle oli ominaista muodon, materiaalin ja kauneuden tutkiminen sekä uusien näkemysten kartoittaminen. Taidekäsityön nähtiin nousevan uuteen luovaan kukoistukseen erilaisten tunnustelujen ja virtausten herkkänä tulkkina.¹⁶⁰ Tapio Periäinen katsoi yksilöllisen muotoilun tehtäväksi muotoja ja materiaaleja tutkimalla tuoda esille ihmisen luomiskyvyn ääri rajoilta se, mikä vei kehitystä ja inhimillistä kulttuuria eteenpäin. Näin oli mahdollista laajentaa ihmisen

elämyksien, kokemuksien ja mielikuvituksen piiriä. Periäisen mielestä käsityöläiselle oli mahdollista muovata tulevaisuutta rakentamalla uusia vaihtoehtoisia malleja, joilla elämäntavan muutokseen reagoitiin eheytävästi.¹⁶¹

Omaperäisyyteen ja itseilmaisuuksiin liittyikin taidekäsityön hyvästä tuotteesta puhuttaessa myös ammatillisesta ideologiasta esille noussut näkemyksellisyys. Voitiin esimerkiksi todeta suomalaisen taideteollisuuden periaatteista poiketen, että muotojen puhtaus ei ollut päämäärä sinänsä vaan laajemman vision elementti, josta muodostui erottuva, selkeä ja looginen oma linja.¹⁶² Tapio Periäinen esitti taidekäsityön laatua koskeneessa puheenvuorossaan laadun heikkouden syyksi sen, että tuotteen idea ei ollut selvitetty kyllin perusteellisesti, jolloin lähtökohta oli voinut jäädä keskeneräiseksi.¹⁶³

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 voivat toimia ilmaisun välineinä; niiden tehtävä oli nöyrästi palvella taiteellista päämäärää.¹⁶⁴ Teoksesta voitiin todeta, että työ oli täytetty symbolismilla, että sen assosiaatiot puhuivat huolesta tämän päivän ihmisestä ja sen karkea toteutus korosti primitiivistä mutta samalla moniulotteista kieltä.¹⁶⁵

Näin vanhat materiaalin ja teknisen taitavuuden kunnioittamisen vaatimukset eivät enää nousseetkaan ensisijalle. Arviointien kriteereistä korostuivat taideteollisuuden tuotetta ja sen käyttöä korostavasta perinteestä poiketen ilmaisu ja tekijän ilmaisulle antama sisältö. Keraamikko Ritva Tulonen moittikin taideteollisuuden traditiossa sitä, että käyttöarvo oli lähtökohta, josta käsin esineitä arvosteltiin. Se oli hänestä usein arvostelun keskeisin näkökulma, vaikka tekijä olisi pyrkinyt materiaalilleen sopivin keinoin tavoittamaan aivan toisia, kauempana arjesta olevia arvoja.¹⁶⁶

Tutkimuksen aineistosta oli löydettävissä myös muutamia suoria käsityksiä taidekäsityön hyvästä tuotteesta. Taidekäsityöläinen, akateemikko Bertel Gardberg esitti näkemyksensä, että esineen sisäinen ja ulkoinen rehellisyys yhdessä valitsijan rehellisyyden kanssa ratkaisivat, oliko työ hyvä.¹⁶⁷ Yksinkertaisuuden vaatimuksen hän totesi hyvin selvästi: "Hyvä taideteos, esimerkiksi koru, on yksinkertainen ja selkeä kuin atomi".¹⁶⁸ Hänestä oli syytä painottaa esteettisen kokonaisuuden merkitystä. Esimerkiksi korussa kauneus oli ainoa asia, joka ratkaisi, oliko koru hyvä, ei materiaali.¹⁶⁹ Gardbergista oli myös hyvin tärkeää tietää, milloin lopettaa työskentely, koska juuri se teki tuloksesta hyvän.¹⁷⁰

Muita tekijöiden kommentteja oli keraamikko Heikki Orvolan näkemys siitä, että työllä täytyi olla tietty alku ja loppu. Sillä tuli hänestä olla rytmiä ja painoja, se voi olla jopa pehmeä muodoiltaan, mutta ei kuitenkaan epämääräinen.¹⁷¹ Markku Kosonen taas kiinnitti huomiota materiaalin hallintaan käsityötuotetta arvioitaessa. Hänestä puusta valmistetuista tuotteista näkyi hyvin helposti, milloin ammattitaito oli ollut riittämätöntä. Materiaali oli saattanut jäädä tuntemattomaksi. Lisäksi hänestä visuaalisia ongelmia saatettiin paeta vanhoihin tyyliuntauksiin.¹⁷²

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

erilaisia yhteiskunnallisia tietoja ja kannanottoja. Avarasti ajatteleva käsityöläinen pystyi sovitteluun, saattamaan tasapainoon ja keskinäiseen järjestykseen ristiriitaiset tekijät kuten toiminnalliset, taloudelliset, teknologiset, ergonomiset ja taiteelliset aspektit. Käsityöläisen tuli työssään täydellisesti tajuta suunnittelun koko problematiikka, jossa oli kyse kansallisista ja kansainvälisistä ongelmista.¹⁷³

Kaj Kalin toi esiin TAIKO ry: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 toteasi sen usein luvattoman huonon teknisen tason. Rumuus kielteisenä arvostelukriteerinä tuntui hänestä ympäristötuhojen ja atomiaseiden aikaudella naiivilta.¹⁷⁴ 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.¹⁷⁵

Toteutuneiden arviointien kriteereissä tärkeänä ollut tekijän merkitys hyvää taidekäsityötuotetta valmistettaessa oli siis esillä monissa ajatuksissa siitä, millainen on hyvän taidekäsityön olemus. Tekstiilitaiteen osalta Marjo Wibergin näkemys, jonka mukaan tekijän tuli yhdistää näkemys kykyyn analysoida ja mietiskely rohkeuteen, on yksi esimerkki tällaisesta ajattelusta.¹⁷⁶ Tekijää koskeneissa käsityksissä ei tietenkään puhuttu suoraan hyvästä tuotteesta. Hyvää tuotetta koskevien käsityksen sijasta olisikin osuvampaa puhua hyvää tekemistä koskevista käsityksistä. Juuri ne näyttävät tavoittavan jotain taidekäsityön hyvälle tuotteelle ominaista.

Analyysissä esiin nousseet taidekäsityön arvioinnin ammatilliset kriteerit ja edellä esitetyt arviointia pohtivat kommentit liittyivät joko yleisiin taideteollisuuden hyvää tuotetta koskeviin periaatteisiin tai taidekäsityön uudempaan suuntautumiseen kohti kuvataiteen ilmaisua. Se, mikä ei ehkä liittynyt selkeästi näihin kumpaankaan, 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 sama perinne oli edelleen mukana taidekäsityössä, vaikka tilanne oli selvästi muuttunut siten, että tuotteet toteutettiin itse. Taidokkaan valmistuksen laadusta suhteessa ideaan nousi arvokeskustelua. Toisaalta liiallinen taitokeskeisyys nähtiin ylityöstönä sekä vääranlaisena siisteytenä ja toisaalta taidekäsityöltä vaadittiin ammatillisesti korkeatasoista toteutusta, jolloin kritiikki saattoi kohdistua esimerkiksi vapaata taidetta lähenevään kokeiluun.

Erik Kruskopf yhdisti taidetta ja käyttötaidetta käsittelevässä artikkelissaan kauneuteen kolme vaatimusten aluetta. Yksi liittyi käytännöllisyyteen ja funktioon ja toinen visuaaliseen esteettisyyteen, jossa vaikuttivat esimerkiksi värit ja muoto. Kolmas kauneuden olomuoto liittyi sisältöön.¹⁷⁷ Käytännöllisyys ja visuaalinen esteettisyys edustivat taideteollisuuteen liittyvää taidekäsityön perinnettä ja arviointia, sekä saivat sisältönsä sen mukaisesti. Uusi taidekäsityö pyrki tämän lisäksi ilmaisuun, mietiskelyyn ja syventymiseen mahdollistavaan käsitteellisyteen. Sitä siis tuli arvioida myös tästä näkökulmasta. Lisäksi arvioinneissa liikkui mukana myös taitokäsityön tekninen osaaminen. Taidekäsityön ongelmana oli selvästi se väliinpuotoajan osa, jossa, voisi sanoa vaikeimmassa tapauksessa, katsottiin välttämättömäksi, että taidekäsityö täytti kaikkien kauneuden alueiden vaatimukset, kun taas käsityön, taideteollisuuden tai kuvataiteen tuli vastata vain niille ominaisten alueiden vaatimuksiin. Yleisesti ottaen merkityksel-

taan tärkeäksi nousivat tekijän oma suhde työhön sekä kokonaisuuden hallinta hyvää taidekäsitteellistä tuotetta valmistettaessa. Kaiken kaikkiaan taidekäsitteellisen hyvää tuotetta koskevat periaatteet näyttäytyivät hyvin samoina kuin taidekäsitteellisen ideologinen aines.

4 AJASSA LIIKKUVAT MUUTOSVOIMAT

4.1 MUUTOSVOIMIEN ESITTELY SUOMESSA

Koska tässä analyysissä on kyse 1980-luvun tilanteesta, on tuon ajan taideteollista arvokriteeristöä sekä sen mahdollisia muutoksia syytä tarkastella kansainvälisessä aineistossa esitettyjen näkökohtien lisäksi myös suomalaisittain. Jo analyysi taidekäsitteelliseen liitettyistä tavoitteista ja sen arvioimisen perusteluista osoitti tietyn ajan hengen tärkeän merkityksen taidekäsitteellisessä. Myös taidekäsitteelle esitetyt vaatimukset näkemyksellisyydestä ja herkkävaistoisesta elämäntavan muutoksen havainnoinnista korostivat ajassa liikkuvien ajatusten merkitystä tekemiselle. 1980-luvun filosofiset taideteollisuuskeskustelut tutkimusaineistossa luovat kuvaa ajan arvokriteeristöä ja sen muutoksesta. Taidekäsitteellisen arvottamista on mahdollista verrata näihin.

Ajassa liikkuvat ajatukset ja muutospainet liittyivät suomessakin enimmäkseen postmodernismi-nimikkeeseen alla käytyyn keskusteluun. Tämän keskustelun sisällössä yksi tärkeä aihe oli funktionalismiin pohjautuvan arvottamisen kritiikki, joka muun muassa puuttui siihen, ettei niin epämääräistä mittaria kuin hyvä maku voitu hyväksyä taideteollisuuden arvioinnissa.¹⁷⁸ Suomessakin käydyssä keskustelussa arvojen moninaistuminen ja vanhojen funktionalististen arvojen kriisi sekä hyvän tuotteen tai hyvän maun käsitteen epäily nostettiin esiin, vaikka tämä epäily saatettiin todeta myös arviointeja vaikeuttavaksi.¹⁷⁹

Postmodernien ajatusten nähtiin tuoneen esteettistä vapautta ja sitoutumatonta kulttuuriasennetta. Kaikki oli luvallista, myös koristeellisuus, muistot, fantasia, vertauskuvat, mielikuvat ja tunnistettavat hahmot.¹⁸⁰ Puhuttiin myös pehmeiden psykologisten tarpeiden huomioon ottamisesta, runollisesta ilmaisullisuudesta, elämyksellisyydestä ja irrationalista, aisteihin vetoavasta tekemisestä, jossa tunteet, aistit ja elämänilo pääsivät esiin.¹⁸¹

Funktionalismin tuli alistua muille arvoille, kuten esimerkiksi rituaalisille arvoille.¹⁸² Uutena vaatimuksena esitettiin, että esineiden oli kyettävä käymään vuoropuhelua kaikkien ihmismielen tiedostettujen ja tiedostamattomien tasojen kanssa, ei pelkästään vastaamaan fyysisiin tarpeisiin. Nousevan naiskulttuurin vaikutuksia nähtiin esineellisen kielen herkkyydessä ja esineiden sensuellissa olemuksessa. Taideteollisen korkeakoulun rehtori Yrjö Sotamaa kysyikin 1990-luvun alussa, oliko kyseessä enää tuote vai sittenkin runo?¹⁸³

Suvaitsevaisuuden, spontaanin omatoimisuuden ja inhimillisyyden esitettiin elpävän.¹⁸⁴ Näin alettiin myös keskustella siitä, miten luovuudessa oli välttämätöntä, että arvot uudistuivat taiteessa normien rikkomisen kautta.¹⁸⁵ Taiteessa ja taideteollisuudessa uudelleenarvioimisen ja uusiutumisen täytyi olla vapaaehtoista ja sisältä, omasta alasta ja tiedostamisesta lähtevää, ei viime hädässä ulkopuolisten teki-
jöiden edessä pakosta suoritettavaa.¹⁸⁶

Muutos kytkeytyi 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.¹⁸⁷ Postmodernismin muutoksen katsottiin luovan keinoja, joiden avulla silloista tilaa kyettiin sietämään. Se tuotti joustavuutta ja sopeutumista vastakohtien avulla.¹⁸⁸ Romanttisuuden ja pehmeän filosofian vastapainona toimivat koomiset piirteet ja ironia.¹⁸⁹ Vanhaan palaamisessa oli mukana myös vasta-aineksia. Se ei ollut puhdasta romantiikkaa.¹⁹⁰

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.¹⁹¹ Taideteollisuuden merkitystä voitiin perustella sillä, että ne, jotka laativat esineille ulkomuodon laativat keinotekoisen kielen, jota kaikkien oli kuunneltava. Mikäli siis koristetaiteilijaa luultiin vähäpätöiseksi raukaksi, erehdyttiin. Juuri hän muotoili mahtavat merkit, joita seurattiin ja joiden puolesta uhrattiin henki.¹⁹² Kommunikointi ja tuotteiden monitulkintaisuus sekä mahdollisuus luoda puhutteleva esine kasvattivat tuotteiden tavoitteita.¹⁹³ Feminiinisen kulttuurin nousu tuki myös kommunikaation merkityksen kasvua. Vaikutusvalta ei pohjautunut enää voimaan vaan sosiaaliseen, emotionaaliseen ja intellektuaaliseen suostuteluun.¹⁹⁴

Postmodernismin kansainvälisissä ajatuksissa liikkui eri taiteenhaarojen tasavertaisuuden ajatuksia sekä niiden välisen vuorovaikutuksen ja menetelmien ristikkäisen käytön mahdollisuus.¹⁹⁵ Uusi, monimuotoinen kuvataide näytti moniarvoisuudessaan ja ilmaisussaan tälle tietä. Uusi esine voitiinkin nähdä käsitetaiteena, koska se oli muutoksen väline pikemminkin kuin valmis tuote.¹⁹⁶ Esineellistettyjen ideoiden voitiin ajatella huolella suunniteltuina, vaikkakin tavallaan turhina suorittavan itseisarvoista, esineitse tapahtuvaa taideteollisen alan käsitteenmäärittelyä. Turha ja tarpeellinen eivät välttämättä olleet toistensa vastakohtia. Turha oli tarpeellista, koska sen avulla oli mahdollisuus määritellä, mitä oli tarpeellisuus.¹⁹⁷ Turhan tarkoituksenmukaisuus voitiin nähdä myös siinä, että turha oli unohdettu onnellisuustekijä.¹⁹⁸ Ajateltiin myös, että tarkoituksensa kätkevien kulttuurituotteiden alitajuiset unelmat ja fantasiat saattoivat tulla todeksi tulevaisuudessa ja silloin myös niitä sisältävät esineet muuttuivat käyttökelpoisiksi.¹⁹⁹

Uudet tuulet ilmenivät myös vastakulttuurina, kulutusyhteiskunnalle vaihtoehtoja luovana voimana.²⁰⁰ Ne oli suunnattu henkistä köyhyyttä ja standardisoitua maailmaa vastaan.²⁰¹ Luova yksilöllisyys ja yksilöllinen mielikuvitus nähtiin voimina, jotka voittivat joukon kurin.²⁰² Arvoituksellisuus, mystisyys ja idän filosofiat antoivat taustaa tälle yksilöllisyydelle.²⁰³ Herkkävaistoisten ihmisten voitiin nähdä etsivän pakoreittejä vallitsevasta tilanteesta. Heillä oli halu murtautua ulos totuttujen tapojen muodostamasta noidankehästä. Tämän avantgarden tehtäväksi voitiin nähdä, että sen tuli satuttavana ja kiusallisena kivenä hiertää hyvinvoideltua yhteiskuntakoneistoa.²⁰⁴

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 vaatimuksiaan.²⁰⁵ Tulevaisuuden suunnittelija muuttui käytännöllisen yhteiskuntasuunnittelun ammattilaiseksi, mutta myös syvälliseksi ihmiskäsitystä pohtivaksi filosofiksi. Arvovapaus ja moni-

naiset 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 olemassaoloa.²⁰⁶

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 oleellimmän etsintää. Tämä merkitsi esimerkiksi parhaimman etsimistä eri taiteenlajeista, joiden rajoja ei enää ollut.²⁰⁷ Omantunnon voimaa korostettiin pröystäilyn sijaan. Laskusuhdanteessa etsittiin entistä pysyvämpiä ja aidompia arvoja, turvaa perusarvoista ja esinekulttuurin klassikoista.²⁰⁸ Aisteihin kohdistuvalta pommitukselta suojautumiseksi oli syytä jälleen yksinkertaistaa tuotteita. Postmodernismin ironiasta oli enää lyhyt matka jaloon yksinkertaisuuteen.²⁰⁹

Ekologia-aate ilmeni jopa taiteessakin. Tämä oli nähtävissä esimerkiksi romuveistoksissa tai jättemateriaaleista tehdyissä taideteollisuustuotteissa. Mahdollisuus tehdä tällaista tuotantoa oli löydetty jo postmodernismin korostamien vapauden ja muistojen kunnioituksen myötä.²¹⁰ Luonnon säästäminen merkitsi myös tuotteen kestävyuden ja materiaalien säästämisen korostamista.²¹¹ Materiaalin sisäisten laatuojen kunnioittamisen katsottiin taas nousevan arvoon. Luovan ihmisen täytyi tuntee, että hän oli yhtä ympäristönsä kanssa hyvin konkreettisella ja fyysisellä tavalla.²¹² Nämä 1980-luvun lopun ajatukset puhuvat tietystä paluusta taideteollisuusreformin ja suomalaisen muotoilun periaatteiden helmaan.

4.2 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 muotoiluunne. Se ei pystynyt juurtumaan suomalaiseen maaperään tai tekijöillä ei ollut siihen rohkeutta.²¹³

Form Function Finland-lehtijärjesti 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, että perinne oli muuntumiskykyinen ja postmodernismin ajatukset voivat liittyä siihen. Vain harvat vastaajat kokivat funktionalismin jo menneeksi suuntaukseksi ja epäilivät kriisiä siinä, että uutta ei kyetty ottamaan vastaan.²¹⁴

Postmodernismi voitiin negatiivisessa mielessä nähdä jopa sairautena, jossa tuotteet menettivät uskotavuutensa ja sielunsa.²¹⁵ Se oli liioiteltua paikallisuutta, kaupallisuutta ja uutuusarvoa hakevaa omituisuutta.²¹⁶ Tämä esille pääsyyn pyrkivä kokeilullisuus vaaransi taideteollisuuden merkityksen hyvien käyttötavaroiden suunnittelussa.²¹⁷ Postmoderni maailma koettiin kylmäksi, teräväksi, työkeäkksi, kaukaiseksi, synkäksi, keinotekoiseksi ja narsistiseksi. Sen voitiin nähdä ehdottavan oikotietä, joka kysyi, miksi etsiä hitaasti ja tuskallisesti totuutta, kun lainatut ideat veivät sinut kauas ja lujaa.²¹⁸ Korostetusti negatiivinen asenne vapautta julistavaa ajattelua kohtaan tuli esiin teollisen muotoilun ja teollisen tuotesuunnittelun edustajien taholta.

Esimerkiksi muotoilija Kaj Franck esitti kritiikkinsä postmodernismia kohtaan puolustaessaan orgaanista perinteen kehitystä. Kaupallista tyyliä hänestä tuotettiin teollisesti ja levitettiin joukkotiedotuksen ja -jakelun avulla. Näin eri kulttuurikerrokset omaksuivat toisiltaan asioita sivusuunnassa ja edestakaisin. Kun historiallista jatkuvuutta tai hierarkkista arvoskaalaa ei seurattu, oli perinnön elvyttäminen katkon jälkeen uuteen käyttöön, uuteen materiaaliin tai tekniikkaan epäilyttävää.²¹⁹ Tällaisissa ajatuksissa voi nähdä taustalla jälleen kerran pohdinnan aitoudesta, jonka ominaisuuksiin kuului, että sillä oli todelliset juuret.

Postmodernismi voitiin kuitenkin nähdä myös osana luonnollista kehityskulkua ja funktionalismin perinteen jatkajana. Kun ergonomiasta ja ympäristön huomioon ottamisesta tuli itsestäänselviä asioita, muotoilijat pystyivät muuntamaan periaatteen “muoto seuraa funktiota” periaatteeksi “muoto seuraa funktiota ja fantasiaa”.²²⁰ 1970-luku syvensi funktionalismia ekologisen ja ergonomisen näkökulman avulla ja 1980-luku vahvisti vastaavasti esteettistä funktiota.²²¹ Vaikka postmodernismin malli ei sopinut, jos haluttiin pitää kiinni suomalaisen muotoilun keskeisestä käytännöllisyyden periaatteesta, niin sen voitiin nähdä toimivan mallina siinä, että se osoitti ihmisen ja esineen henkisen kytkennän välttämättömyyden.²²²

Taideteollisuuden antamaa kuvaa tutkinut muotoilija Vuokko Takala esitti Suomi muotoilee -näytteilyiden yhteydessä julkaistujen kirjoitusten perusteella, että postmodernismiin suhtauduttiin aluksi positiivisen odottavasti. Positiivisuus kääntyi kuitenkin vastustukseksi, kun postmodernismi havaittiin soveltumattomaksi suomalaisten myyttiseen kertomukseen, joka oli rakennettu funktionalismin pohjalle ja jossa muotoilu selitettiin erityisen suomalaiseksi ennen muuta funktionalismin määreillä.²²³ Suhteessa tämän tutkimuksen alussa esitettyyn ammatillisilla periaatteilla perustelemisen traditioon onkin mielenkiintoista se, että postmodernin muutoksen tuomat ajatukset olivat selitettävissä myös suomalaisen taideteollisuuden hyvän tuotteen periaatteiden mukaisiksi.

Muutos voitiin liittää kiinteäksi osaksi suomalaisen taideteollisuuden ominaislaadun ja periaatteiden kudosta. Kun esineillä oli enemmän kuin käyttöarvo, niillä oli humaani sanoma ihmiseltä ihmiselle, laajennus muistiimme, ne kertoivat historiasta ja juurista ja tuottivat käyttäytymisen mallia. Tämä oli mahdollista myös uudelle esineelle, jos siinä oli aitoutta ja tuttuja elementtejä. Tällaista eivät kaupalliset käyttötöylyt voineet saavuttaa.²²⁴ Esineiden geometrisissä muodoissa voitiin nähdä pysyvä laatu, koska se oli abstraktia ja näytti siltä, ettei se viitannut mihinkään. Kuitenkin se kutsui alitajuisiin, arkkityyppeihin tulkintoihin. Sillä oli siis dynaaminen kyky viitata syviin elämän merkkeihin.²²⁵

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: psyykkisten, sosiaalisten, filosofisten, metafyyksisten ja myyttisten tasojen, jotka vaikuttivat voimakkaasti elämässä.²²⁶ Piirteet, jotka perustuvat paikallisuuteen ja yksilöllisyyteen, ja toisaalta universaalit arkkityypit voitiin yhdistää.²²⁷ Jopa siitä muistutettiin, että ekspressiivisyys ja fantasia olivat olleet mukana alkuperäisessä modernismissa, mutta abstraktion ylivallan kautta ne oli hylätty.²²⁸ Suomalainen muotoilu nähtiin kaiken kaikkiaan humanina ja ekspressiivisyyttä säilyttäneenä, joten sen ei tarvinnut näitä asioita korostavien muutospainneiden edessä muuttua. Bourdiealaisittain tarkasteltuna kentän vallassaolijat pyrkivät pitämään yllä vanhat toiminnan periaatteet ja intressit.

Kiinnostavaa Suomessa oli kuitenkin se, että nimenomaan taideteollisuuden instituutioista löytyi postmodernismia tukevia voimia. Taideteollisen korkeakoulun vararehtori ja sittemmin rehtori Yrjö Sota-

maa esimerkiksi puhui uusien virtausten puolesta useaan otteeseen 1980-luvun kuluessa.²²⁹ Muutoksen merkittävimpana johtohahmona on kuitenkin pidettävä Taideteollisuusmuseon museolehtoria, myöhemmin apulaisintendenttiä Kaj Kalinia, joka esimerkiksi esitellessään Mirja Sassin Modernismi murtuu -kirjaa totesi suomalaisen ankaran dogmaattisuuden kirjan kuvaamiin muutosprosesseihin ja utopioihin vertautuessaan tuntuvan historialliselta kuriositeetilta. Hänestä teos ennakoisi suursiivousta suomalaisenkin konstruktivismiin lastenkararissa.²³⁰

Asia voitiin nähdä siten, että yhteiskunnalliseen vastuuseen 1970-luvulla tai ennen sitä koulutetut sukupolvet eivät kyenneet omaksumaan 80-luvun tyyllisiä, heidän kannaltaan pinnallisia haasteita.²³¹ Taideteollisuusmuseo ryhtyikin 1980-luvun edetessä ja funktionalismin kritiikin voimistuessa antamaan sijaa nuoren polven pyrkimyksille. Myös Taideteollinen korkeakoulu tuki nuoremman opiskelijapolvensa pyrkimyksiä.

Taideteollisuusmuseossa vuonna 1987 pidetty Metaxis-näyttely oli ensimmäinen nuorten suunnittelijoiden yhteinen voimannäyttö. Kaj Kalin kuvasi näyttelyä vastavetona itsensuurille ja riman liian korkealle asettamiselle. Luovuus ei hänestä voinut tunnustaa mitään valmista ja taide, joka muuttui instituutioksi, oli pelkkää viihdyttävää ornamenttiikkaa. Näyttely esitti hänen näkemyksensä mukaan, mitä ”suomalaisen disainatun konsensus-demokratia-fasadin takana ja sukupolvenvaihdoksessa tapahtui”.²³²

Metaxis-näyttely näyttäytyikin ilmiönä, joka pursui postmodernismin ja myös sen jälkeisen vaiheen tuomia haasteita, ajankohtaisuuksia ja vanhojen periaatteiden kritiikkiä. Sen taideteollisuuden vanhojen periaatteiden vastaisuudessa voi kuitenkin havaita vapauden käsitteen suhteellisuuden. Nyt vapautta olikin kaikkea, mitä ei voinut liittää vanhaan. Vapauden yhteydessä osallistajat kirjoittivat myös sen vaaroista. Tässä epäilyssä voi havaita traditioon liittyviä sävyjä. Esimerkiksi varoiteltiin todellisuuspakoisuudesta ja ylimitoituksesta silloin kun individualismi eristi yksilön sekä markkinoinnin mielikuvien ohuudesta.²³³ Näin tässäkin vapaudessa oli tietty taideteollisuudelle ominainen yhteiskunnallisen vastuun sävy. Siihen liittyviä ajatuksia vain toteutettiin toisin keinoin kuin aiemmin, esimerkiksi kertomuksilla, ironialla, shokeeraavilla tuotteilla ja tuotteilla, jotka oli tarkoitettu pelkästään viesteiksi.

Näyttelystä, joka oli tuotesuunnittelijoiden näyttely eikä taidenäyttely, kirjoitettiin, että sen tekijät pyrkivät luomaan taide-esineitä eivätkä käyttöesineitä. Tekijät etsivät vapaan taiteen toteutustaan.²³⁴ Positiiviselta kannalta tämän voi katsoa osoittaneen, että nuoret jaksoivat uskoa johonkin, vaikkapa taiteeseen. Semiootikko Henri Broms näki taideteollisuustuotteiden arvioinnissa mahdolliseksi soveltaa ilmielviä 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 kumppaakin vastaan, kolmannenlaisen muotoilun puolesta, jonka tarkoitusta ei vielä tiedetty ja jolla ei ollut tunnettua koodia.²³⁵

Nähtiinpä uuden sukupolven pyrkimykset sitten millaisiksi tahansa, niin sisustusarkkitehtiopiskelija Martin Relanderin Metaxis-näyttelyn yhteydessä esittämä näkemys kertoo tilanteesta paljon. Hän katsoi, että uuden esineen esteettiset ominaisuudet olivat äärimmäisen paljon tärkeämmät kuin mitä ne olivat aikaisemmin olleet. Esteettiset ominaisuudet voivat olla jopa esineen ainoat ominaisuudet, joille kaikki muut sen piirteet olivat alistaisia.²³⁶ Kuitenkin koko muutos oli nähtävissä muotoilija Pasi Järvisen selittämänä myös perinteisten periaatteiden mukaisena niin, että muotoilun henkiset voimavarat olivat edelleen rohkeassa, yksilöllisessä ajattelussa, jota oli puolustettava moniarvoisista lähtökohdista.²³⁷

4.3 AJASSA LIIKKUVAT AJATUKSET JA TAIDEKÄSITYÖ

Tässä tutkimuksessa analyysin avulla koottuja taidekäsityön arviointien kriteereitä tarkasteltiin myös niiden ajoittumisen näkökulmasta. Tällöin tarkasteltiin 1980-luvun alkupuolen kriteerejä ja toisaalta 1980-luvun loppupuolen kriteerejä. Näitä luokitteluja ei kuitenkaan ollut järkevää esittää erillisinä kuvioina, koska kuva 1980-luvun alkupuolesta muodostui hyvin samankaltaiseksi kuin kuva 1980-luvun loppupuolesta. Näytti siis siltä, että taidekäsityölle esitettiin koko 1980-luvun ajan samankaltaisia kriteerejä.

Kriteereissä säilyivät esillä koko 1980-luvun ajan luonnon ja tradition kunnioitus eri muodoissaan, samoin oikeanlaatuinen ymmärrys materiaalin käytöstä ja teknisestä toteutuksesta. Yksinkertaisuus, luontevuus ja harkittu, hallittu tuottaminen vaikuttivat pysyviltä kriteereiltä, joihin myös makukasvatuksen traditio on kytkettävissä. Läpi koko 1980-luvun kriteereinä käytettiin yksilöllisyyttä, omaperäisyyttä, itsenäisyyttä ja näkemyksellisyyttä sekä tekijän sitoutumista, vaikka esineiden esteettinen toteutus ja jopa tuottamisen päämäärät saattoivat muuttua käyttöesineistä kuvataiteeseen verrattaviin teoksiin.

Kriteerien painotuksia tarkastelemalla on mahdollista seurata sitä muutosta, joka kriteereissä tapahtui 1980-luvulla. Muutos alkaa jo 1980-luvun alkupuolella, joten 1980-luvun jako alkupuoleen ja loppupuoleen ei tuota todellista näkemystä tästä muutoksesta. Laajeneminen ei niinkään koskenut muutosta visuaalisen kielen kriteereissä, joista esitettiin hyvin samanlaatuisia näkemyksiä koko 1980-luvun ajan. Muutos tapahtui siirtymänä traditioon sitoutumisesta uuteen, kokeilevaan, rajoja ylittävään ja muotoilun sääntöjä rikkovaan suuntaan. Tällainen muutos ei ole voinut olla vaikuttamatta myös tuotteiden visuaaliseen kieleen.

Taideteollisuuden perinteistä säännöstöä vastaan kapinoivaa linjaa puolusti esimerkiksi Muoto-lehti. Siinä esiteltiin 1980-luvun loppupuolella usein 1980-luvun nuoren taideteollisuussukupolven yksittäiskappaletuotantoa. Tätä tuotantoa kuvastaa hyvin Metaxis-näyttelyn esineistö. Se ei ollut traditionaalista taidekäsityötä, mutta lähempänä sitä kuin teollisen tuotesuunnittelun tuloksia.

Taidekäsityöksi nimetyn tuotannon kapina muotoilun sääntöjä vastaan sisälsi itseilmaisullisen vapauden ihannoimisen. Painopisteen siirtymisen ilmaisulliseen suuntaan voi nähdä myös siinä, että materiaalin ja tekniikan taitamisen ja ymmärtämisen vaatimus siirtyi niiden kunnioittamisesta siihen suuntaan, että tämä taito ja ymmärrys voivat palvella ilmaisua. Ilmaisussa monenlaatuiset metaforat, symbolit ja myyrit voittivat sijaa esimerkiksi suuremmalta luonnon ja tunteiden kuvaukselta.

Tuotteissa luonnon materiaalit saivat rinnalleen myös kulutusjätteen käytön ja luonnon kuvaaminen sai rinnalleen urbaanin elämän aiheet. Muutos liittyi ajassa liikkuviin ajatuksiin tuotteiden yksittäisissä piirteissä ja tekemisen painopisteen kallistumisessa, mutta taideteollisuuden yhtenäistä pohjaa ja siinä piilevää traditiota se ei murtautunut.

Taidekäsityö osoitti kuitenkin kykenevänsä vastaamaan sille asetettuun ajan hengen ja tulevaisuuden herkän tunnustelun haasteeseen. Sen ideologiassa oli paljon yhteistä postmodernismin keskusteluteemojen kanssa ja se etääntyi funktionalismin normeista. Kyse oli ehkä siitä selitettiinkö uusia piirteitä funktionalismin normien mukaisesti vain ajassa liikkuvien ajatusten pohjalta. Kumpikin osoittautui mahdolliseksi.

Taidekäsityöläiset voitiin aatteellisesti tulkita Suomen taideteollisuuden postmodernisteiksi. Taidekäsityön vastakulttuuriin liittyvissä ja elämäntapaa korostavissa ideologian teemoissa on henkisen köyhyy-

den ja standardisoidun maailman vastustusta, mitä kansainvälisessä ajan taideteollisuuskeskustelussa pidettiin tärkeänä. Taidekäsityön monimerkityksisessä itseilmaisullisuudessa korostui esineiden ja materiaalien viestinnällinen voima ja inhimillisen 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 kytkeytyivät juuri taidekäsityön uusiin ajatuksiin.²³⁸ Painopisteen vaihtuminen taidekäsityössä tuotteesta tekemisen prosessiin voidaan myös tulkita vanhojen taideteollisuuden perinteiden ja teollisen tuotesuunnittelun 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, uusia kansainvälisiä virtauksia Suomeen tuova vaikutus koettiin usein ristiriitaiseksi. Toisaalta haluttiin saada uuteen, inspiroivaan, universaaliin teosten kieleen johtavaa kansainvälistä vaikutusta ja vuoropuhelua.²³⁹ Taidekäsityön osalta tämä merkitsi erityisesti yhdysvaltalaisia vaikutteita ja pohjoismaista yhteistyötä, joissa korostui taidekäsityön arvostuksen muuttuminen ja kuvataiteellistuminen.²⁴⁰

Toisaalta esimerkiksi yhdysvaltalainen taideteollinen tuottaminen ja sen estetiikka todettiin suomalaista vaapammaksi ja jopa pelättiin kansainvälisten ajatusten saastuttavan suomalaista, syrjäisen aseman aiemmin suojelemaa identiteettiä vääränlaisilla vaikutteilla.²⁴¹ Tämä kritiikki nousi selvästi esiin juuri postmodernismin kohdalla. Erityisesti taidekäsityössä tilanne näyttöytyi ongelmallisena, koska puhdas suomalainen muotoilu haluttiin nähdä käytännöllisenä ja palvelevana sekä selkeyttä ja yksinkertaisuutta rakastavana. Nämä piirteet eivät sopineet kuvataidetta lähenevän, näyttelyesineitä tuottavan taidekäsityön malliin.

Yhdysvalloista Suomeen muuttanut keraamikko Howard Smith esimerkiksi totesi, että dekoratiivisenä sanaa 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.²⁴²

Taidekäsityön moninainen luonne tuleekinesiesiisitä, mikä ei ollut liitettävissä uusiin tuuliin. Myös muutama muu seikka erotti taidekäsityön postmodernismin virtauksista sen lisäksi, miten hyväksyttävä taidekäsityö liittyi taideteollisuuden hyvään tuotteeseen. Esimerkiksi italialainen muotoilija, 1980-luvun taideteollisuusideologi Alessandro Mendini korosti kaupallisen realismin merkitystä.²⁴³ Tästä suomalainen taidekäsityö oli kaupallisuudenvastaisuudessaan hyvin kaukana. Koska monet paljon esillä olleet 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 kaunistavaa käyttötavaraa. Hän ei myöskään suhtautunut epäilyksettä kokeellisen käsitteeseen. Sen sijaan tuli hänestä puhua kokeesta.²⁴⁴

Tiedotusopin lehtori Ilkka Kahma vertasi vuonna 1987 Jorma Vennolan Hiljainen kylä -näyttelyn esineistöä Ettore Sottsassin tilateokseen. Hänestä Vennola uskoi yhä postmodernismin sijaan moderniin, valistuksen projektiin. Sottsassin koodi oli Marshall McLuhanin ironia ja Vennolan koodi oli Immanuel Kantista alkava valistus, järjen ääni. Tuhon plot ja toivon utopiat esittäytyivät sekä Sottsassin että Vennolan esineissä, mutta he antoivat asioille erilaiset ratkaisut: Sottsass tuhon ja Vennola toivon.²⁴⁵

Suomalaisen 1980-luvun ammatillisen taidekäsityön julkista kuvaa voikin kokonaisuudessaan verrata toisaalta valistuksen ajatuksiin ja toisaalta postmodernistisiksi kuvattuihin ajatuksiin.²⁴⁶ Jos modernin projekti nähtiin valistuksena, niin makukasvatuksen ja esteettisen kasvatuksen esillä pysyminen todistaa sen jatkuvasta läsnäolosta 80-luvun suomalaisessa taideteollisuuden kentässä, myös jos tarkastellaan kapeasti vain taidekäsityötä. Jopa postmodernin piirteet voitiin kytkeä vanhaan, syvällisyyttä korostavaan kehityskertomukseen, joka kiinnitti valistuksen tapaan esteettisen moraaliseen.

Taidekäsityön julkisessa kuvassa painopiste näyttikin kiinnittyneen vielä valistukseen. Siihen yhdistävinä piirteinä voi pitää hyödyllisyshakuisuutta, järkevyyden ja hallittavuuden näkökulmia sekä sääntöjen noudattamisen tarvetta. Tietty käsitys oikeanlaatuisesta tekemisen tavasta ja tuotteesta oli olemassa. Arvonihilismi ei siis ollut puheista huolimatta todella voittanut.

Postmodernismin myyttien mahdollisuudesta muistuttava järjen kritiikki on taidekäsityölle ominaista. Järjen kritiikki tuli esiin taidekäsityön ideologiassa ja myyteissä, mutta sitä ei erikseen lausuttu ääneen. Se ei siis vaikuttanut sopivalta keskustelun aiheelta. Taidekäsityö ei kuitenkaan ole myyttistä pelkäämään postmodernin virtauksen vaikutuksesta, vaan myyttisyys nousee sen oman historian ja merkityksenantojen luonnolliseksi tekemisestä. Erityistä juuri 1980-luvussa oli se, että keskusteluun postmodernismista liittyi taidekäsityön nousun mahdollisuus.

Modernismin korostaessa tuotetta tai teosta postmodernismi korostaa tekemisen prosessia. Siirtymä prosessin painotuksen suuntaan on havaittavissa 1980-luvun keskusteluissa ja arvioinneissa. Prosessia korostaa myös tuotannon painottuminen siten, että tekijän itseilmaisullinen prosessi korostui käyttäjää palvelevan tuotteen sijaan. Pirstaloituminen on nähtävissä siinä monitasoisuuden vaatimuksessa, joka tähän ilmaisuun liitettiin, vaikka muutoin mitään radikaalia hyväksytyä alueen purkamista ei ollut nähtävissä. Postmodernissa tyyppillistä simulaatiota voi nähdä siinä käsityömäistä valmistusta ja sen historiaa korostavassa tyyllissä, joka suosi luonnonkarheaa yksinkertaisuutta. Käsityömäisesti valmistetun tuli simuloida käsityömäisesti valmistettua.

Sen sijaan postmodernissa tyyppillistä esteettistä populismia on vaikea havaita 1980-luvun taidekäsityöstä esitetyistä ajatuksista, tuotannosta tai arvioinnista. Myöskään tarkoituksellinen pinnallisuus ei ollut niissä esillä. Tuotteiden kyky monitasoiseen ilmaisuun kytketyi pikemminkin syvällisyyden ajatukseen kuin pinnallisiin verkostoihin. Taidekäsityössä hyväksi koetut suuntauokset eivät myöskään tukenet liistoristmia tai ajassa esitettyä näkemystä, jonka mukaan persoonallista tyyliä ei voinut saavuttaa. Voisikin ajatella, että taidekäsityön vastakulttuurisuus oli vastakkaista myös postmodernille.

Kuvataiteen avantgarde voidaan liittää sekä moderniin että postmoderniin. Avantgarden suhde taidekäsityöhön oli ongelmallinen huolimatta taidekäsityön suuntautumisesta kuvataiteeseen, koska sen säännöt olivat toisenlaatuisia kuin taideteollisuuden. Taiteen avantgarde valloitti tuntemattomia alueita ja tulevaisuutta, se järkytti ja etsi asioita, joita kukaan ei ollut vielä kokeillut. Tällöin ei edes taidetta voinut pitää itsestäänselvyytenä. Avantgarde ääri-ilmiönä kielsikin taiteen autonomisuuden. Tässä mielessä se liittyi postmoderniin, jossa tärkeää oli aiempia toimintoja oikeuttavan keskustelun kritiikki. Taidekäsityön oli näillä ehdoilla vaikeaa olla avantgardea. Sen sijaan, että taidekäsityöhön liittyvää oikeuttavaa keskustelua olisi kritisoitu tai kyseenalaistettu, taidekäsityön oikeutusta pyrittiin tukemaan ideologisella ja sen asemaa vahvistavalla keskustelulla.

Yhteistä modernismin avantgardelle ja taidekäsityön 1980-luvun ideologialle sekä arvioinnille oli usko uuden arvoon. Tähän sisältyvä usko kehitykseen viittaa edelleen valistuksen aikaan. Moderni aikakausi on se aika, jolloin uutuusarvo tulee itseisarvoksi. Avantgarden uutuusarvo liittyy kuitenkin tulevaisuuteen; taidekäsityön uutuusarvo taas ajassa liikkuviin ajatuksiin. Se, että avantgardetaiteilija ja taidekäsityöläinen olivat emansipatorisia sankareita viittaa modernille tyypilliseen oikeuttavaan kertomukseen. Postmodernistinen avantgarde taas vastusti pyrkimyksiä oikeuttaa teoksen merkitystä harvojen, taiteelle ominaiseksi luettavien periaatteiden avulla. Tällöin esimerkiksi sankaritaiteilija tai taiteen autonomia elitistisenä erityisosaamisena ei enää perustellut teosta. Taidekäsityö ei siis liittynyt postmoderniin avantgardeen vaan moderniin avantgardeen.

Postmodernistiseksi luettu taiteen maallistaminen tai voimakas oikeuttamisen kritiikki ei ollut tyypillistä 1980-luvun taidekäsityölle. Ideologisesta näkökulmasta onkin todettava, että taidekäsityön taustan voi nähdä traditionaalisesti humanistisessa porvarillisessa kulttuurissa, joka arvostaa hierarkioita, erottelua ja uniikkia identiteettiä. Se suosi elitististä taidetta populaarin taiteen sijaan. Kuitenkin on todettava, että sen enempää kulttuurin ja tavallisen elämän integraatioon kuin niiden erottamiseenkaan ei sisälly automaattista hyvettä. Vaikka vanhat oikeuttamisen muodot vaikuttivat yhä vähemmän riittävilä, niitä oli mahdotonta hylätä kokonaan. Taidekäsityössä tekemistä kyseenalaistettiin esimerkiksi rajojen rikkomisen merkityksessä. Kyseenalaistaminen tapahtui kuitenkin taidekäsityön oman sosiaalisen systeemin edustajien toimesta. Tässä systeemissä taas vanhat ideologiset taustat pysyivät korvaamattomana. Korvaamattomia taustoja olivat esimerkiksi uniikkisuus, autonomisuus ja oikeus itse määritellä itsensä. Toisaalta on todettava, että pelkkä kauppatavarakaan ei kyennyt luomaan riittävällä tavalla oikeuttavaa omaa ideologiaa taidekäsityölle. Tähän suuntaan etenevää kyseenalaistamiskeskustelua ei olekaan 1980-luvun ammatillisen taidekäsityön kohdalla havaittavissa. Radikaaleja hyökäyksiä elitististä kulttuuria vastaan ei esitetty.²⁴⁷

Osa postmodernin tulkitsijoista esittelee sen radikaalina murroksena. Suomalaisessa 1980-luvun taideteollisuutta ja taidekäsityötä koskevassa keskustelussa tällaista on vaikea havaita. Jos postmoderni taas nähdään modernismin jatkumona tai sen nähdään sisältyvän moderniin, 1980-luvun taidekäsityön kuva vastaa hyvin tällaista käsitystä.

5 AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN ONGELMAT SEKÄ NIIDEN RATKAISUT

5.1 ARVOTTAMISEN KRITIIKKI

Ammatillisella kentällä julkisuudessa käydyissä keskusteluissa erottuu kommentteja, jotka suoraan esittelevät niitä ongelmia, joita ammatilliset arvottamisen käytännöissä näkivät. Nämä keskustelut käsitelivät yleensä muotoilua tai taideteollisuutta, mutta niissä esitetty kritiikki koski myös taidekäsityön arvottamista. Tämä johtui tietenkin siitä, että taidekäsityö kytkeytyi institutionaalisesti taideteollisuuteen ja jopa teollisen muotoilun edustajat pääsivät osallistumaan taidekäsityön arvottamista koskevaan keskusteluun.

Erityisesti vuoden 1987 Metaxis-näyttelyn yhteydessä nousi esiin vanhojen arvojen ja niihin perustuvan arvioimisen ongelma. Pasi Järvinen totesi näyttelyn yhteydessä, että nuorten vanhoja muotoja murtava näkemys ravisteli lukkiutunutta tilannetta terveellä tavalla. Hänestä vanhan estetiikan kauneusarvojen ylittäminen vaati että hyväksyttiin tilanne, jossa liiallisen harmonian ja yksimielisyyden ei sallittu mitätöidä sanottavaa.²⁴⁸ Hän ei siis pitänyt mahdollista konsensusta ja sen tuottamia säännöstöjä ammattia tai sen tuotteita kehittävästä ilmiönä.

Vanhojen arvojen ja niiden dogmaattisen seuraamisen vaatimusten purkamisen keskustelutti taideteollisuuden kentän edustajia yleisemminkin 1980-luvun lopussa. Nuoren polven edustaja Martin Relander esimerkiksi totesi, että suomalaista taideteollisuuskeskustelua kiersi suljettu käsitesekamelska ja muotoilu miellettiin liian konkreettiseksi. Tämän seurauksena keskustelu oli kankeaa ja kyvyttöä. Hänen näkemyksensä mukaan Suomessa oli vallalla viime vuosisadan lopun ihanteiden palvominen. Relanderista Suomessa pidettiin itsestäänselvytyksenä silloista uuden tuotantotavan tuomaa muutosta esineessä. Suunnittelu sai tällaisen taustan kautta selityksensä tuotantotavasta, jossa materiaalilla oli oma muotonsa ja tekniikka saneli käytettävissä olevat vaihtoehdot. Näin esineen kauneus nähtiin modernistisen ajattelun tapaan koneen universaalina kauneutena ja esine oli rajoitettu työkaluksi.²⁴⁹

Relander rinnasti suomalaisen arvottamisen taustalla toimivat periaatteet jopa rotuopillisiin harhoihin. Näin kasaantui hänen mukaansa ennakkoluuloista ja epäluuloista koottu teoria, joka lähes täydellisesti vastasi ihmisyksiköiden alueella kehitettyä epä-älyllistä oppia temperamentin ja ruumiinpiirteiden välisestä vastaavuudesta. Hän näki taideteollisuuskeskustelun keskeisen sanaston kuin suoraan tästä tyyppiteoriasta lainatuksi. Puheet muodon puhtaudesta, selkeydestä, pelkistetystä rakenteesta, materiaalin ja toiminnan aidosta ilmaisemisesta sekä muodon ja sisällön yhdistämisestä olivat hänestä ainakin muotoiluhygieniaa, jopa muotoilufasismia. Lisäksi hän totesi tämän arvottamiskäytännön tuottavan myös kaupallisesti huonosti menestyviä tuotteita.²⁵⁰

Muotoilija Seppo Väkevä esitti 1980-luvun lopussa näkemyksensä muotoilun maailman arvojen penkomisesta, että se saattoi tehdä niiden penkojasta hyvin kynnisen.²⁵¹ Tämä adjektiivi on helposti liitettävissä Relanderin tulkintoihin taideteollisuuden ammatillisen arvottamisen perusteista.

Vuokko Takala pohtikin vuonna 1989 teollisen muotoilun opiskelijana muotoilun kriisiä kuuluttamalla kansainvälisen postmodernismin ajatusten mukaista arvovapauden ja maun moninaisuuden mahdollisuutta. Yhteiskunnan muuttuessa pluralistiseksi makua ei hänestä pystytty eikä pitänytkään ohjailta. Silti vaatimukset laadukkaista tuotteista olivat tarpeellisia. Hänestä omaa reviiiria mustasukkaisesti puolustaen yritettiin jalkoihin jäämisen pelossa peräänkuuluttaa suomalaista kulttuuria ja muotoilua. Kuirenkin niin moneen kertaan samoin määritely reki 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 suopeiksi. Näyttelyssä oli tunnelmaltaan positiiviseksi luotu kuulakas suomalainen tila ja negatiiviseksi luotu tumma, ulkomaisia vaikutteita sisältänyt tila.²⁵²

Kaiken kaikkiaan taideteollisuuskeskustelua moitittiin 1980-luvulla alaa voimakkaasta puolustavasta asenteesta, taideteollisuuskritiikin kehittymättömyydestä, ajattelun köyhyydestä ja mielipiteiden vaihdon vähäisyydestä. Kritiikkiä syytettiin pyörimisestä 50-luvulta perityssä maneerissa, jolloin 80-luvun tapahtumat jäivät vaille ymmärtämystä.²⁵³

Myös käytössä olevista kriteereistä esitettiin erilaisia kriittisiä näkemyksiä. Seppo Väkevä totesikin, että konkreettisia tuloksia tarkasteltaessa muotoilun arvioimisessa käytetyt kriteerit olivat samalla tavoin institutionaalisia kuin muillakin taiteen aloilla Suomessa, vaikka muotoilua edistettäessä puhuttiin laajan, kaiken kattavan muotoilun käsitteen puolesta. Huomio todellisessa arvioinnissa kiinnittyi tekijään tai valmistajaan ja näiden oletettuun taiteelliseen pätevytyteen. Toisinaan ainoastaan määrätyn koulutuksen saanut suunnittelija erotti taideteollisuustuotteiksi luettavat esineet tavallisista tavaroista.²⁵⁴

Erik Kruskopf joutui toteamaan laatimassaan Suomen taideteollisuuden historiikissa, että muotoilussa eivät hyvän ja huonon kriteerit läheskään aina olleet sopusoinnussa niiden esteettisten näkökohtien kanssa, jotka sanelivat taideteollisuuden normit.²⁵⁵ Tämän ristiriidan vaikutus oli esillä kirjoituksessa, jossa teollinen muotoilija Ulla-Kirsti Junttila näki Suomen Muotoiluraadin toiminnassa jopa järjestelmällisen esteettisen kontrollin mahdollisuuden. Muotoiluraadin tehtäväkenttä oli hänestä hyvin mittavaa taideteollisuuden hyvän tuotteen arviointia, koska se käsitti Suomi muotoilee -näyttelyt ja Design Forumin näyttelyt sekä muotoilurekisterin kokoamisen. Muun kritiikin vähäisyyden vuoksi Muotoiluraadilla oli hänestä asema, josta se voi säädellä ja ohjata suomalaisen muotoilun kehitystä. Tällainen asema edellytti vastuuta ja ehdottoman luotettavia kriteerejä tuotteita arvioitaessa. Käytännössä tällaisten kriteerien löytäminen oli hänestä kuitenkin yhtä vaikeaa kuin missikisoissa, kun objektiivisen arvioinnin mahdollistavia testauslaboratorioita-kaan ei arvioinneissa käytetty. Ellei Muotoiluraadin tunnustus taannut muuta kuin hyvän ulkonäön, oltiin hänestä vaarallisella tiellä, jolla voitiin johtaa muotoilua formalistiseen suuntaan.²⁵⁶ Se, että taidekäsityöläiset eivät halunneet mukaan edes pienillä sarjoilla Muotoiluraadin Hyvää muotoilua -merkin jakoon, voidaan tulkita taidekäsityön luonteen ja arvottamisen erottautumiseksi muusta taideteollisuudesta ja jopa pyrkimykseksi paeta formalismin mahdollisuutta.

Kaj Kalin pohti Suomi muotoilee -näyttelyjä esittäessään Metaxis-näyttelyä arvottamiskeskustelun avaukseksi. Hänestä Suomi muotoilee -näyttelyiden jyrityksestä keskusteltiin usein enemmän kuin esille asetetuista töistä. Pohdittavana oli monta kysymystä: pystyvätkö jyvät todella takaamaan korkean laadun ja hyvän maun, kuka vaikutti jyrjien asiantuntijoiden valintaan, valitsivatko omat omiaan vai valittiinko jyrjihin myös opposition edustajia? Kaikesta tästä saattoi Kalinin näkemyksen mukaan olla tuloksena vain samanmielisten velto kompromissi, jossa valinnoille ei tarvinnut esittää eikä pystytty esittämään perusteluja. Suomi muotoilee -näyttely olikin hänestä arvottava, tuote- ja esinehierarkioita luova speaktaakkeli, joka ei kyennyt tarjoamaan suurelle yleisölle elämyksiä ja uusia oivalluksia.²⁵⁷ Yrjö Sotamaa taas ei pitänyt Suomi muotoilee -näyttelyä koko taideteollisuuden kuvana, koska kaikki eivät tarjonneet sinne töitään. Sotamaankin mielestä jo arviointien lähtökohtiin sisältyi usein se harhakuva, että muotoilukulttuurin piti olla yhdenmukaista.²⁵⁸

Myös ammattijärjestö Ornamo sai osansa kritiikistä. Keraamikko Heikki Rahikainen toivoi harrastajakäsityön ammatillistumista ja huonoa makua käsittelevässä artikkelissaan Ornamolta voimakkaampaa ammattijärjestöllistä otetta näitä ilmiöitä vastaan. Hän näki Ornamon helsinkiläisten pienenä, niin sanottuna hyvän maun kuppikuntana. Hänestä se oli historiallinen rasite, josta piti päästä eroon.²⁵⁹ Nämä kommentit olivat yhdistettyinä hieman ristiriitaiset. Rahikaisen mielestä huonoa makua tuli vastustaa, mutta sen vastustajina eivät Ornamon sisäpiiriin hyvän maun edustajat olleet toimineet tehokkaalla tavalla.

Keraamikko Kerttu Horila kirjeessään Ornamon hallitukselle taidekäsityön yksilöllisyyttä korostavan tekemisen näkökulmasta formalistiseen suuntaukseen kohdistuvaa kritiikkiä. Tämä esimerkki on otet-

tu mukaan tähän arvioimisen ongelmia esittelevään jaksoon, vaikka se ei ole taideteollisuuden julkisessa kuvassa esitettyä aineistoa. Se kuitenkin valottaa niitä tekijöiden kokemia ongelmia, joita taideteollisuudessa tyypillisestä teollisen ja käsityömaisen tuotannon yhdistämisestä seurasi. Horila kirjoitti: "Koska taiteelliseen tuotantoon 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".²⁶⁰ Huomattavaa Kerttu Horilan kohdalla onkin se, että hän ei päässyt esiin ammatillisessa julkisuudessa, mutta sen sijaan hän oli hyvin esillä ammatillisen kentän ulkopuolisissa tiedotusvälineissä.²⁶¹ Kerttu Horilan 1980-luvun tuotantoon kuului ihmishahmoisia veistoksia ja reliefejä. Yksi aihepiiri oli commedia dell'arte-hahmot. High techin maailmassa ei siis tuntunut olevan tilaa iloisesti tanssivalle käsityön harlekiinille.

Lahden Muotoiluinstituutin rehtori Antti Hassin näkemyksen mukaan valtion taidetoimikuntien suorittama palkkioiden jako, joka jakoi myös taiteen kentän, pönkitti instituutioiden reviirijattelua. Hänestä 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. Demokraattisin perustein luotu valtion tukijärjestelmä oli hänestä myös altis korruptiolle. Monet aatteellisia esiintyvät taidejärjestöt olivat muuttuneet ammattiliittoutumiksi, jotka pyrkivät valtaamaan taidetoimikuntia jaossa olevan rahan vuoksi. Kehä oli hänestä umpitiivis, jos toimikunnat rahoittivat samojen yhteisöjen jäseniä, joista nuo toimikunnat koottiin.²⁶²

Taidekäsityön osalta ongelmiksi näissä arvottamista kritisoivissa kommentteissa osoittautuvat käsitykset siitä, että liian yhtenäinen, sääntöjä muodostanut, modernismiin kytkeytyneen arvottamisen tapa oli rajannut taideteollisuudessa tekemisen mahdollisuuksia formalistisen kone-estetiikan suuntaan. Instituutioihin sitoutunut arvottaminen korosti tällaista kehitystä ja mahdollisti sisäpiirin suorittaman, tietynlaisen esteettisen maun perusteella arvioimisen ilman selityksiä, todellista keskustelun mahdollisuutta tai selkeitä kriteerejä. Lisäksi instituutioihin liittyi sisäpiiriin mahdollisuus "hyvä veli" -järjestelmään.

5.2 KENTÄN ULKOPUOLISEN ARVIOIMISEN KRITIIKKI

Keskustelua ammatillisesta arvottamisesta voi seurata myös sen kautta, miten ammatillaiset suhtautuivat kentän ulkopuoliseen kritiikkiin. Taidekäsityön kritiikin taustaa selvittää Kimmo Jokisen vuonna 1988 julkaistu tutkimus Suomen Arvostelijan Liiton jäsenistä. Tässä tutkimuksessa taidekäsityön kritiikkiä oli käsitelty kuvataiteen arvostelijoiden yhteydessä. Tutkimuksen kyselyyn vastanneet kriitikot olivat jonkin verran vastustaneet kuvataiteen, taideteollisuuden ja rakennustaiteen niputtamista yhteen. Suurin osa kyselyyn osallistuneista tuntui kuitenkin hyväksyneen luokittelun. SARV:n jäsenet ilmoittivat lähes poikkeuksetta toimivansa useammalla kuin yhdellä taiteen alalla.²⁶³

Taideteollisuuskritiikkejä kirjoittanut Päivi Tahkokallio totesikin alan suomalaisen kritiikin tilasta 1990-luvun alussa, että päivälehkien kulttuuriosastot julkaisivat muotoilua ja taidekäsityötä koskevaa kritiikkiä vain satunnaisesti. Näitä näyttelykritiikkejä tekivät usein kuvataidekriitikot, omasta kontekstistaan käsin. Vain maan suurimmalla päivälehdellä, Helsingin Sanomilla, oli toimittaja, joka jo 20 vuotta oli keskittynyt taideteollisuuteen ja arkkitehtuuriin. Hufvudstadsbladetilla oli lisäksi avustaja, muissa päivälehdissä alasta kirjoitettiin satunnaisesti. Tahkokallion mukaan päivälehdet tukivatkin tällaisella painotuksella taideteollisuuden heikkoa arvostusta.²⁶⁴

Taideteollisuuden tekijät kommentoivat tässä tilanteessa usein negatiivisesti sitä lehtikritiikkiä, jota julkaistiin. Muotoilija Pasi Järvinen esimerkiksi totesi, että tiedotusvälineiden muotoilukritiikki oli uneliaan tietämätöntä tapahtumassa olevasta ilmapiirin muutoksesta ja oli umpioinut myös teollisuuspiirit ja hallinnon siihen käsitykseen, että muotoilu oli vain keino kohentaa kansallista itsetuntoa ja tuottaa valtiovieraille 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 jälkijättöistä nimien kumartelua. Auktoriteettimielikuvillaan julkinen sana oli hänestä onnistunut pönkittämään sitä käsitystä, että aikoinaan saavutettu maailmanlaajuinen menestys olisi pätevä mittapuuna vielä 80-luvun muotoilua arvioitaessa.²⁶⁵

Yleisesti todettiin, 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.²⁶⁶ Taidekäsityön osalta koettiin, että olisi esimerkiksi ollut hyvä, jos tekstiilitaidetta olisi tutkittu yhtä purevan analyttisesti kuin teatterin nykytilaa tai jos alan kansainvälisiä ilmiöitä olisi tuotu esille.²⁶⁷ Kuvataiteen suuntaan liikkuvan taidekäsityön saaman vähäisen palstatilan vuoksi kriitikkojen ajattelua moitittiin samasta vakiintuneiden ratkaisuiden yliarvostuksesta, joka latisti taidearvostelua uudentyyppisten ilmiöiden kuten maataiteen ja performancen kohdalla. Syyksi vaikenemiseen epäiltiin asiantuntemattomuutta tai pelkoa lähteä uusille urille.²⁶⁸

Ammattitaitoisten ja taidekäsityön edistämiseen 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."²⁶⁹

Kuvataiteen rinnalle pyrkivän taidekäsityön ei todettu nousevan riittävästi esiin lehdistössä. Silti yksi kritiikin kohde taideteollisuuden näkökulmasta oli myös se, että kokeilulliset ja erikoiset tuotteet pääsivät esille markkinointiarvonsa takia paremmin kuin kunnolliset käyttötuotteet. Sisustusarkkitehti Kari Asikainen vaatikin toimittajilta asiantuntemusta, vastuuntuntoa ja ammattietiikkaa. Vääränlaisen kokeilullisuuden hän liitti erityisesti siihen, että kuva oli lehdistölle sama asia kuin hyvä tuote. Vaikka kuva kertoi paljon, se ei kuitenkaan pystynyt kertomaan esineestä kaikkea: käyttööminäisyyksistä, kestävyydestä tai painosta. Asikainen muistutti myös siitä että lehdistön kriteerit hyvää tuotetta arvioitaessa olivat erilaiset kuin käyttäjän.²⁷⁰ Toimittajien asiantuntemuksen ja ammattietiikan puutetta siis moitittiin.

Kriteereistä puhuttaessa on kuitenkin muistutettava, että myös taideteollisuuskentän ammatilliset kriteerit hyvälle tuotteelle olivat erilaiset kuin käyttäjien. Tällöin nousee esiin se vertaisarviointiin liittyvä ongelma, että myös käyttäjien kriteerien mukaista arviointia olisi todennäköisesti pidetty huonona.

Kuvataidekriitikoiden suorittamaa taideteollisuuden tai arkkitehtuurin arvostelua ei siis koettu tasokkaaksi. Siksi 1980-luvulla puuhattiin ympäristönsuunnittelun kriittikkokoulutuksen järjestämistä. Esimerkiksi SARV yritti laajentaa visuaalisen alueen kritiikkiä koulutustapahtumien avulla.²⁷¹ Suunnittelijat, kouluttajat ja suunnittelijajärjestöt olivat tässä toiminnassa kannustavasti mukana. Sitä kuitenkin kritisoitiin, että osanottajat 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 koulutuksesta. Maakuntalehdistön suhteellisen lukuisaa yleiskriitikoiden ryhmää eivät arkkitehtuurin ja tuotesuunnittelun kysymykset näyttäneet lainkaan kiinnostaneen.²⁷²

Myös *Muoto-lehti* pyrki korjaamaan kriitikkokunnan puutetta. Sen toimitustyössä oli alkuvuosina keskitytty avustajajheyksien huomiseen ja pysyvien kirjoittajien löytämiseen sekä taideteollisuusalueen kriitikkokunnan kasvattamiseen.²⁷³ Muotoilualan kriitikkokunnan kouluttajaksi ehdotettiin myös 'Taideteollista korkeakoulua. Tämä tehtävä voitiin nähdä jopa korkeakoulun velvollisuutena ja palvelukseksi suomalaiselle muotoilulle.²⁷⁴ Vertaisarvioinnin pitäminen oikeana arvioinnin muotona nousee usein esiin tämän tutkimuksen kohteena olevasta aineistosta. Esimerkiksi 'Taideteollisen korkeakoulun kriitikkokoulutuksen hankkeissa ei otettu kantaa siihen, mitä merkitsi puolueettomalle tai analyttiselle kriitikille, jos kriitikot olivat saman instituution kouluttamia, joka koulutti myös kritiikin kohteiden tekijät.

Ammattilaisten yleistä kielteistä suhtautumista ammatillisen kentän ulkopuoliseen kritiikkiin voikin tarkastella myös toisin. Kritiikin kritiikki voi perustua kriitikoiden tekemien todellisten virheiden tai painotusten sijaan siihen, että oman näkemyksen vastaiset näkökulmat tuntuivat kipeiltä. Markku Kosonen kirjoitti Ornamon jäsentiedotteeseen puheenvuoron, joka koski Suomi Haaveilee -näyttelyn kritiikistä kuultuja kommentteja. Hän totesi tekijöiden huomauttaneen, että kritiikistä ei kannata välittää ja että kriitikot olivat kaikkeen tyytymättömiä. Kososesta kritiikin vastaanottoilmapiiiri tuntui siltä, että kriitikot satuttaessaan tekijöitä ärsyttivät, tutkiessaan töitä erehtyivät ja selittäessään luulivat etsivänsä ajan ilmapiiriä kuvastavia yleistäviä malleja. Hänestä parempi asenne suhtautua ensimmäisen suuren taidekäsityönäyttelyn kritiikkiin olisi kuitenkin ollut eteenpäin sitkeästi yrittäminen ja raadollisenkin totuuden sietäminen.²⁷⁵

Kansainvälisiltä areenoilta tulleen keraamikko Howard Smithin ajatus olikin, että taiteilijan näkemys ei kehittynyt vain ateljeessa ahertamalla, vaan myös lukemalla, mitä hänen töistään kirjoitettiin.²⁷⁶ Tällaisia ajatuksia ammatillisen kehittymisen lähtökohdista esittivät taidekäsityöläiset yleisemminkin esimerkiksi perustellessaan tuotteiden tai teosten näyttelyissä esittelemisen välttämättömyyttä.

5.3 AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN KEHITTÄMINEN

Jo 1980-luvun keskustelut arvostelun arvovapaudesta sisälsivät arviointia koskevia muutosehdotuksia. Niissä todettiin, että vanhat säännöt eivät enää kelvanneet arvostelun perustaksi. Avoimeksi jäi kuitenkin se, mitä vaihtoehtoja arvioinnin muuttamiseksi oli olemassa ajan hengen huomioon ottamisen ja laadusta puhumisen lisäksi. Ulla-Kirsti Juntila esimerkiksi ehdotti Suomen Muotoiluraatia kritisoidessaan joustavampaa järjestelmää, jossa keskitetyn valvonnan sijaan olisi kehitetty kilpailu- ja näyttelykohtaista jyritystä. Hänen mukaansa tällöin olisi ehkä ollut mahdollista tukea sekä raikkaamman muotokielen kehittymistä että laadun säilymistä.²⁷⁷ Tällainen järjestelmä olisi kuitenkin luonut omat sääntönsä sen mukaan, keitä eri jryihin olisi valittu, millä perusteilla ja kenen valitsemana.

Muotoilija Pasi Järvinen taas esitti muotoilun tarvitsevan eri sidosryhmistä riippumatonta muotoilufilosofiaa. Hänestä muotoilukritiikin perustaksi ei enää riittänyt käyttökelpoisuuden mittaaminen, vaan estetiikan maaperän ja sosiaalisen verkoston ymmärtäminen. Esinemuotojen merkitysten ja arvoisältöjen tullessa entistä näkyvämmiksi auttoi yleispätevä muotokieli hänestä hahmottamaan tuotteiden käsitteisel-

töjä. Näkymien arkipäiväistyessä muotoilun arvosisällön mittari olisi hänestä voinut olla vapaa muotoilu, joka olisi kategoriat ylittävää muotoilualojen välistä liikettä. Siinä tarvittava yhdistävä identiteetti olisi voinut löytyä poikittaisten toimintojen alueelta teorianmuodostuksen avulla. Muotoilufilosofia olisi voinut hänestä tuottaa tällaiseen teorianmuodostukseen tarvittavat hypoteesit.²⁷⁸

Tulevaisuuden lääkkeeksi taideteollisuuden arvottamisen ongelmaan esitettiinkin taideteollisen toiminnan tutkimuksen tuloksien soveltamista ja tutkimuksen luomien teorioiden käyttöä. Tähän liittyi jo Suomen Muotoiluraadin toiminnan yhteydessä esitetty Veikko Kamusen kommentti taiteen teorian merkityksestä taidekäsitteitä arvioitaessa.

Muotoilussa ei ollut yleisen näkemyksen mukaan riittävästi tutkittu sen omia taiteellisia lainalaisuuksia, vaan oli liian helposti ja pintapuolisesti omaksuttu muiden taiteiden muotoja.²⁷⁹ Tapio Periäinen piti kommunikaation puutetta merkinä siitä, että muotoilun teoria oli kehittymätöntä ja jälkijättöistä. Tämän seurauksena hyvän muotoilun kehitys oli hänestä vaikeutunut.²⁸⁰ Muotoilun eli tuote- ja esinesuunnittelun kokonaisvaltaisen teorian puute johti hänestä myös käsitteistön sekavuuteen ja harhaisuuteen. Muotoilusta oli Periäisen mukaan juuri tästä syystä vaikeaa puhua selkeästi ja selittää sitä käyttäjille. Suunnittelu- ja päätöksentekoprosessissa taas vain osa esineissä ja tuotteissa vaikuttavista tekijöistä sai näin ollen painoa ja siksi suhteetonta painoa.²⁸¹

Kaj Kalin näki tilanteen korjautuvan monitieteellisen tutkimuksen yleistyessä, mikä selkeyttäisi eri alojen käsitteistöä. Tämä oli hänestä tärkeää, koska sanat muovasivat todellisuutta. Jos tekijä kutsui itseään tietyllä nimikkeellä, hän teki myös tämän nimikkeen edellyttämiä töitä.²⁸² Kalin liitti myös käsityön arvioimisen käsitteiden käyttöön. Hänestä tuotokset voitiin jyrityksen helpottamiseksi jaotella traditiota siirtäväksi perinnekäsityöksi, teknisesti viimeistellyksi taitokäsityöksi ja esteettisesti painottuneeksi taidekäsityöksi.²⁸³ Tällöin on todettava, että näiden eri käsitteiden alle jaoteltujen tuotteiden arviointikriteerit olivat siis erilaisia. Myös se on muistettava, että jo jaottelu eri käsitteiden alle oli jo tuotteiden arvottamista kyseisen käsitteen sisältämän arvostuksen ja hierarkkisen paikan vuoksi.

Sovellettua taidetta ja kritiikkiä vuonna 1991 pohtinut, ja itsekin kritiikkiä kirjoittanut taidehistorioitsija Päivi Tahkokallio näki esteetikon viitekehysten hahmottamisen sekä taideteollisuuden määrittelyn ja jäsentämisen taideteollisuuskriitikolle oleellisena. Kun tämä teoreettinen viitekehys puuttui tai sitä ei ollut tiedostettu, kriitikon työ jäi hänestä konkreettiselle tasolle tai kriitikko käytti kuvataiteen viitekehystä. Se olisi hänestä voinut periaatteessa toimia silloin, kun taidekäsitteily oli muuttunut taiteeksi, siis käsitteellinen sisältö oli syrjäyttänyt esinekonventiot ja kyse ei enää ollut edes materiaalin käsitteellistämistä vaan ideoiden esittämisestä millä tahansa välineellä. Tällöin kuitenkin esimerkiksi tekstiilitaiteilijan oli täytynyt hylätä jo kokonaan perinteiset tekstiilimateriaalit.²⁸⁴

Muotoilua ja taidekäsitteilyä ei Tahkokalliosta voinut sulauttaa taiteeseen, koska kaikki puhe tästä alueesta ei ollut puhetta taiteesta. Muotoilussa ja taidekäsitteilyssä esteettinen ei ollut vain taiteellisuutta. Kyseessä oli muodon tarkoituksenmukaisuus käyttöesineessä, oli se sitten valmistettu käsityönä tai teollisesti. Erosta kuvataiteeseen pitivät huolta myös äärimmäisen hitaasti muuttuvat instituutiot, jotka määrittivät taideteollisuuden alat perinteisesti materiaalien mukaan. Alan omalle, soveltavalle esteetikalle oli hänestä löydettävissä perustelut ja sitä tarvittiin.²⁸⁵

Tahkokallion mielestä kaivattiin muotoilun ja taidekäsitteilyteorian, viitekehystä, joka alueen

monimutkaisuudestaan huolimatta hahmottaisi sen yhtenä kokonaisuutena, jolloin myös sen tulkita ja arvottaminen tapahtuisi tältä pohjalta. Tämän viitekehysten hahmottamisen hän liitti materiaalisidonnaiseen estetiikkaan, joka oli hänestä säilynyt silloinkin, kun tarvekäsitys oli muuttunut uniikiksi taidekäsityöksi. Taidekäsityöläiset olivat siirtyneet pohtimaan käsitteitä konkreettisten taito-ongelmien sijaan. Käsitteellistäminen liittyi Tahkokallion näkemyksen mukaan enemmän materiaaliin kuin tekniikkaan. Materiaalissa konkretisoitui käyttöesineiden, käsityön, käsillä tekemisen, taidon ja taiteen historia. Materiaali sitoi teoksen tähän jatkuvuuteen, vaikka teoksen sisällöllinen ilmaisu oli vapautunut. Kuvataiteilijoille käsitteellistäminen oli lähtökohta ja välineet sen toteutukseen olivat vapautuneet. Taidekäsityössä materiaali itse käsitteellistettiin ja siitä saatiin lähtökohta omalle työskentelylle taiteilijana. Tahkokallio näki materiaalin viestinä jatkuvuudesta ja ajatuksena osallistuvasta estetiikasta. Näin muodostui teoreettinen viitekehys, jossa esimerkiksi keramiikkataiteen alkuvoimaisen ja luonnonläheisen materiaalin merkitys kävi ymmärrettäväksi.²⁸⁶

Suomalaisen ammattilehdistön antama kuva taiteesta, taideteollisuudesta ja käsityöstä vastasi kansainvälisen keskustelun antamaa kuvaa, jonka mukaan taiteella oli älyllisempi sisältö kuin käsityöllä. Taidelehti sisälsi 1980-luvulla hyvinkin paljon kriittistä kulttuuri- ja taidefilosofiaa, filosofiaan perustuvaa postmodernismin esittelyä sekä taiteen sosiologista tarkastelua. Taide-lehdessä 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 käsitelivät näitä asioita selvästi vähemmän, ammattilaisten kirjoitteluna eivätkä korostaneen keskustelun teoreettista taustaa. Koriteollisuus-lehdestä tällaiset teemat puuttuvat lähes kokonaan. Eri asia on tietenkin se, mikä suhde kirjoittelulla oli esimerkiksi kuvataiteen todellisuuteen ja missä määrin yksittäiset käsityöläiset pohtivat esimerkiksi työskentelynsä kautta filosofisia kysymyksiä.

Taideteollisuuden arvottamiskeskustelun yhteenvetona 1980-luvulta voisi pitää Taideteollisen korkeakoulun julkaisua *Arvot, tiede, taide*. Siinä käsiteltiin postmodernismin esiin nostamaa arvojen suhteellisuutta, perinteeseen yhdistyvää kokeilullisuutta, 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 tutkijat.²⁸⁷ Filosofista pohdintaa sovelletun taiteen alueesta edustavat myös esimerkiksi Ilkka Niiniluodon kirjoittelu kulttuuriesineistä viesteinä, Henri Bromsin semioottinen kiinnostus taideteollisuuteen ja Markku Graaen kiinnostus käsityöläisen filosofiaa kohtaan.²⁸⁸

Ammatillisessa keskustelussa esiintynyt käsitys tutkimuksesta ja teoriasta vaikutti kuitenkin tämän tutkimuksen aineiston pohjalta siltä, että teorian tarkoituksiksi nähtiin tukea ajan hengen mukaisia ammatin sisäisiä käsityksiä, jopa alan kirjoittelulle tyypillisen alan edistämisen ja oikeuttamisen hengessä. Muotoilun teoreettista kieltä tutkinut Oili Karihalme on myös todennut, että muotoilun alueella yksilöllistä ja luovaa prosessia voitiin pitää tutkimuksena. Tutkimus voi tällöin toimia metaforana, jonka sisältöä on vaikea sovitaa tieteelliseen tutkimukseen liittyviin vaatimuksiin. Karihalme on todennut alalle tyypilliseksi myös muutoin metaforisen sanankäytön ja avoimien sekä yleensä vaikeasti määriteltävien käsitteiden käytön.²⁸⁹

Tieteelliseltä pohjalta nousevaa keskustelua syntyi kuitenkin ammatillisen keskustelun rinnalle yhä enemmän 80-luvun loppuun tultaessa. Tällöin arvottamisen perusteita alettiin kysyä myös muulta pohjalta kuin ammatin tradition mukaisesti aatteelliselta ja institutionaaliselta, taideteollisuuden ja taidekäsityön historian ja kenttien sisäisten pyrkimysten luomalta pohjalta.

VIITTEET

1. Taidekäsityötoiminnassa oli mukana tämän lyhyen esityksen lisäksi myös muita organisaatioita 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 käsitelty jo aiemmin.
2. Periäinen 1981, 31.
3. Väkevä 1993, 159.
4. Taideteollisen korkeakoulun toimintakertomukset vuosilta 1979-1990. Tarkkoja tietoja pyrkineiden ja si-säänpäässeiden määristä oli vain vuosilta 1980-1986.
5. Väkevä 1993, 158, 162.
6. Ornamon jäsentiedote 5/85, 7.
7. Periäinen 1986 (A), 134-135.
8. Kruskopf 1975, 56.
9. M 2/86, 38.
10. Ainamo 1990, 88.
11. KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16.
12. Käsin tehty - Hand made 1981, 4-5.
13. Ornamon jäsentiedote 4/85, 27.
14. Ornamon jäsentiedote 8/80, 6.
15. Vikman 1989.
16. TEXO 25 1981; Taidetekstiili 1989.
17. FFF 4/82, 33.
18. Periäinen 1986, 138; Ornamon vuosi- ja toimintakertomukset 1979-1990.
19. Ornamon jäsentiedote 1/85, 21.
20. 328/67 lain taiteen edistämisen järjestelyistä mukaan, muutoksia 712/91. Taidetoimikunnat 1992-1994 1992.
21. M 1/82 17-19; FFF 1-2/80, 14-17.
22. Valtion taideteollisuustoimikunnan keskustelumuistio 6.6. 1983. TKT.
23. Kirje numero 4/84 Taiteen keskustoimikunnalle. Liite 2. TKT.
24. Luettelot taidekäsityön laatutuen saajista 1986-1990. TKT.
25. Väkevä 1993, 159.
26. M 1/82 17.
27. M 3/88, 15.
28. M 1/82 17; M 3/88, 14; KÄSITYÖ - työnä, taitona, taiteena 1977, 16.
29. Kruskopf 1988, 9.
30. Periäinen 1986 (A), 136.
31. Periäinen 1986, 136-138.
32. Periäinen 1986, 136-138.
33. Kamunen 1980, 18.
34. Käsiyöläiset 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.
35. Suomi muotoilee 5 -näyttelyn jyrityksessä reputetut. STTY.
36. Ornamon jäsentiedote 12/88, 13.
37. Ibid.
38. Ornamon jäsentiedote 6/83, 21.
39. Ornamon jäsentiedote 9/85, 16.
40. Ornamon jäsentiedote 9/85, 17.
41. Ornamon jäsentiedote 2/87, 9.
42. M 3/86 24-25.
43. Ornamon jäsentiedote 8/84, 27.
44. Ornamon jäsentiedotteet 1979-1990.
45. Nyrhinen 1990.
46. Arsis 1/85, 27.
47. TAIKO ry:n kirje Taideteollisuusyhdistyksen johtokunnalle 6.9. 1988. ORNAMO.
48. Kosonen 1979, 37; M 1/86, 48.
49. M 2/88, 36.
50. M 4/86, 38.
51. Käsiyöläiset 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.
52. FFF 3/86, 38.
53. Vikman 1989.
54. M 1/83, 26; M 4/86, 38.
55. Ongelma oli esillä sekä näyttelytoiminnassa että tekijöiden kommentoissa. Esimerkiksi Suomi

muotoilee 7 -näyttelyhylätyt työt: eräs teos määriteltiin lähemmäksi kuvataidetta kuin taidekäsiyötä, jolloin sen ei katsottu kuuluvan taideteollisuusnäyttelyyn. Myös kuvataiteilijan tekemästä keramiikkateoksesta kysyttiin sen oikeutusta taideteollisuusnäyttelyssä. STTY; M 2/81, 25.

⁵⁶. FFF 3/82, 49.

⁵⁷. Kivirinta 1981, 12.

⁵⁸. Vikman 1989; M 4/86, 40.

⁵⁹. M 4/86, 38; M 2/88, 36.

⁶⁰. Kosonen 1979, 37.

⁶¹. Kivirinta 1981, 12.

⁶². Hakuri 1988, 9.

⁶³. M 1/83, 44.

⁶⁴. M 4/86, 38.

⁶⁵. M 4/86, 40.

⁶⁶. M 4/89, 22; Asikainen 1991, 31.

⁶⁷. M 2/88, 36.

⁶⁸. M 2/88, 36.

⁶⁹. Peräjäinen 1986 (A), 137,139; FFF 3/82, 49; FFF 2/84, 66.

⁷⁰. Kruskopf 1989, 220.

⁷¹. M 1/90, 24.

⁷². Tahkokallio 1993, 180.

⁷³. Kivirinta 1981, 12.

⁷⁴. Näitä ei ole tallennettu Ornamon arkistoon.

⁷⁵. Kälviäinen 1995. JYTHL.

⁷⁶. Suomi muotoilee 7 -näyttelyyn hyväksytyt tuotteet. STTY.

⁷⁷. Suomi muotoilee 5 -näyttelyn jyrityksessä reputetut tuotteet. STTY.

⁷⁸. Suomi muotoilee 7 -näyttelyn jyrityksessä reputetut. STTY.

⁷⁹. Suomi muotoilee 5 ja 7 näyttelyissä reputetut. STTY.

⁸⁰. M 4/83, 43.

⁸¹. FFF 1/83, 50.

⁸². Suomi muotoilee 5 ja 7 -näyttelyiden jyrityksessä reputetut. STTY.

⁸³. Suomi muotoilee 5 ja 7 -näyttelyn jyrityksessä reputetut. STTY.

⁸⁴. FFF 3/84, 23.

⁸⁵. Suomi muotoilee 7 -näyttelyyn hyväksytyt. STTY; M 2/87, 44.

⁸⁶. M 2/87, 44.

⁸⁷. Suomi muotoilee 5 ja 7 -näyttelyn jyrityksessä reputetut. STTY.

⁸⁸. M 4/87, 62.

⁸⁹. M 4/86, 40.

⁹⁰. FFF 1/84, 17.

⁹¹. M 4-5/81, 61; M 1/82, 26; M 4/83, 30; M 1/85, 53; M 4/85, 24-25; M 4/87, 52-53; M 3/88, 13; M 4/89, 35; FFF 1/84, 56-57; Arsis, 1/85, 26; Arsis 3-4/88 90-91; Arsis 2/90, 64; Arsis 3/90, 29.

⁹². Valtion taideteollisuusostomikunnan taideteollisuuspalkintojen myöntämisperusteet 1980. TKT; Valtion taideteollisuusostomikunnan taiteen keskustoimikunnalle osoitettu taiteilijaprofessorin virkoja koskevaa ehdollepanoa käsittelevän kirjeen 4.3. 1980 liite. TKT; Valtion taideteollisuusostomikunnan taideteollisuuspalkintojen perustelut 1981. TKT; Valtion taideteollisuusostomikunnan taiteen keskustoimikunnalle osoitettu lausunto taiteilija-eläkehakemuksista 29.4. 1981. TKT; Valtion taideteollisuusostomikunnan taiteen keskustoimikunnalle esittämät vuoden 1983 valtion 15-vuotiset taiteilija-apurahat 22.10 1982. TKT; Valtion taideteollisuusostomikunnan taiteen keskustoimikunnalle osoitetun lausunnon 21.3. 1989 taiteilija-eläkkeiden myöntämisestä vuonna 1989 liite. TKT; Valtion taideteollisuusostomikunnan taiteen keskustoimikunnalle osoitetun lausunnon, 25.4. 1989 15-vuotiset valtion taiteilija-apurahat, liite. TKT; Valtion taideteollisuusostomikunnan esitys 6.9. 1989 opetusministeriölle vuoden 1989 valtionpalkinnoista. TKT.

⁹³. Ammatitieteiden arviointikommenteista on poistettu valtion taideteollisuusostomikunnan palkintojenjaon perustelut, jotka on käsitelty erikseen.

⁹⁴. M 4/86, 40.

⁹⁵. FFF 4/82, 50.

⁹⁶. FFF 3/87, 33.

⁹⁷. FFF 1-2/80, 15; FFF 1/84, 12.

⁹⁸. M 4/86, 40.

⁹⁹. Ornamon jäsentiedote 1/85, 25.

¹⁰⁰. Nyrhinen 1990.

¹⁰¹. M 1/84, 54.

- ¹⁰². M 2/90, 4.
- ¹⁰³. FFF 1/84, 17.
- ¹⁰⁴. M 1/87, 34; M 4/83, 48.
- ¹⁰⁵. FFF 1/84, 12.
- ¹⁰⁶. Esimerkkinä tässä tutkimuksessa on liitteessä 4 esitetyt Suomen Muotoiluraadin kriteerit.
- ¹⁰⁷. Peräinen 1986, 98, 135; Sotamaa 1991, 9; Kulvik 1981, 13; Numminen 1987, 34.
- ¹⁰⁸. M 1/83, 37; Väkevä 1993, 164; Peräinen 1990, 6, 34; Peräinen 1986 (A), 95-96, 110; Rinne 1983, 57-59; Hassi 1991, 55.
- ¹⁰⁹. Väkevä 1993, 164.
- ¹¹⁰. Peräinen 1990, 125; Peräinen 1986 (A), 95-96, 110.
- ¹¹¹. Väkevä 1993, 159; Ahola 1980, 53.
- ¹¹². Väkevä 1993, 147-148.
- ¹¹³. M 4/89, 36; Väkevä 1993, 164; Rantanen 1981, 12; Peräinen 1986, 96; Rinne 1983, 57-59; Kukkapuro 1991, 64.
- ¹¹⁴. Peräinen 1990, 34.
- ¹¹⁵. Franck 1989, 42; Kaj Frankin merkitystä taideteollisuudessa liikkuvien ajatusten muokkaajana nostaa hänen oman tuotesuunnittelijauransa lisäksi se, että hän oli merkittävä koulutussuunnittelija Taideteollisessa korkeakoulussa.
- ¹¹⁶. Franck 1989, 43; Tällaisella yleisyystasolla esitettiin useimmiten hyvän tuotteen arvioinnin kriteerit.
- ¹¹⁷. Ahola 1980, 53.
- ¹¹⁸. Peräinen 1990, 78; Peräinen 1986, 96; Kulvik 1981, 13; FFF 1-2/80, 9.
- ¹¹⁹. Kukkapuro 1991, 64; M 4/89, 36; M 1/89, 16; FFF 3/85, 38-39.
- ¹²⁰. M 1/83, 37.
- ¹²¹. Peräinen 1990, 51.
- ¹²². Rinne 1983, 59.
- ¹²³. Peräinen 1990, 106; M 4/89, 36; Kulvik 1981, 13; FFF 1-2/80, 8; FFF 1/83, 28.
- ¹²⁴. M 4/89, 36; Peräinen 1990, 125; Kulvik 1981, 13.
- ¹²⁵. FFF 1-2/80, 9.
- ¹²⁶. FFF 2/86, 8; Väkevä 1993, 164; Peräinen 1990, 125; Peräinen 1986, 11, 111; Numminen 1987, 33.
- ¹²⁷. M 1/83, 37; M 4/89, 36.
- ¹²⁸. FFF 2/86, 8.
- ¹²⁹. FFF 1/82, 12; Rantanen 1981, 12; Peräinen 1990, 50.
- ¹³⁰. Peräinen 1990, 125; Kulvik 1981, 13; FFF 2/86, 8; M 1/83, 37.
- ¹³¹. FFF 2/86, 8.
- ¹³². M 4/89, 36.
- ¹³³. FFF 2/86, 8; Kulvik 1981, 13.
- ¹³⁴. FFF 2/86, 8; Peräinen 1990, 125; Peräinen 1986 (A), 111; Kulvik 1981, 13; FFF 1-2/80, 6-8.
- ¹³⁵. Peräinen 1986 (A), 98.
- ¹³⁶. FFF 1/87, 34.
- ¹³⁷. Nurmesniemi 1991, 101-102.
- ¹³⁸. Rantanen 1981, 12.
- ¹³⁹. M 3/86, 22.
- ¹⁴⁰. Kulvik 1981, 18.
- ¹⁴¹. Asikainen 1991, 27.
- ¹⁴². Väkevä 1993, 161.
- ¹⁴³. Kruskopf 1989, 219.
- ¹⁴⁴. Peräinen 1990, 89.
- ¹⁴⁵. FFF 3/85, 38-39.
- ¹⁴⁶. FFF 4/82, 50.
- ¹⁴⁷. Yli-Viikari 1981, 10.
- ¹⁴⁸. Veräjänkorva 1987, 84-96.
- ¹⁴⁹. M 4/83, 63.
- ¹⁵⁰. M 4/89, 22-24.
- ¹⁵¹. M 4/83, 63.
- ¹⁵². Peräinen 1990, 74, 85, 108, 115-118.
- ¹⁵³. Ornamon jäsentiedote 4/86, 15.
- ¹⁵⁴. Hahtonen 1992, 12-13.
- ¹⁵⁵. Peräinen 1986 (A), 134.
- ¹⁵⁶. FFF 2/84, 66.
- ¹⁵⁷. FFF 1/88, 66.
- ¹⁵⁸. M 1/80, 22.
- ¹⁵⁹. M 4/83, 48.
- ¹⁶⁰. Peräinen 1986, 114.
- ¹⁶¹. Peräinen 1986, 126, 134-135.
- ¹⁶². FFF 1/86, 34.
- ¹⁶³. Peräinen 1986, 134.
- ¹⁶⁴. M 4/86, 38.
- ¹⁶⁵. Peräinen 1990, 100.
- ¹⁶⁶. M 2/81, 25.
- ¹⁶⁷. M 1/83, 18.
- ¹⁶⁸. Hassi 1991, 49.
- ¹⁶⁹. Tainio 1981, 26.

170. FFF 1/83, 39.
171. FFF 3/83, 58.
172. Kosonen 1981, 13.
173. Tamminen 1981, 20.
174. Kalin 1986 (A).
175. M 4/83, 29.
176. FFF 2/86, 8.
177. Kruskopf 1991, 93-94.
178. M 4/83, 29; Hassi 1991, 52; Väkevä 1993, 161.
179. 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.
180. Peräinen 1986, 121; Peräinen 1990, 58,66; Sassi 1985, 9-10, 20, 110; Sotamaa 1991, 14.
181. Sassi 1985, 9-10.
182. M 2/82, 14-19.
183. Sotamaa 1991, 11, 14.
184. Sassi 1985, 44-51; M 1/87, 52-58.
185. M 3/83, 17; M 2/82, 14-19.
186. Levanto 1991, 68.
187. M 1/89, 14.
188. Sassi 1985, 9.
189. M 1/82, 6-9.
190. Sassi 1985, 212.
191. M 3/85, 68-71; Sotamaa 1991, 11.
192. Parko 1987, 54, 61.
193. M 2/82, 14-19; Sassi, 142, 200.
194. Sotamaa 1991, 11.
195. M 2/82, 14-19; Sotamaa 1991, 13.
196. Sassi 1985, 24-37, 209.
197. Levanto 199, 69-70.
198. Sassi 1985, 61.
199. FFF 1/88, 15-16.
200. Sassi 1985, 15, 22.
201. M 1/82, 6-9.
202. Sassi 1985, 9-11.
203. M 2/82, 14-19; Sassi 1985, 10-11.
204. M 1/87, 52-58.
205. Sotamaa 1991, 10; M 2/84, 54-57; M 3/86, 61.
206. M 2/84, 54-57.
207. FFF 1/90, 15-16.
208. M 1/90, 22, 24.
209. M 3/86, 61.
210. M 3/1990, 13; Sotamaa 1991, 12.
211. M 1/90, 22.
212. FFF 1/90, 15.
213. M 1/82, 26; Rinne 1983, 51; FFF 3/86, 43; FFF 3/85, 38.
214. FFF 4/83, 5-18.
215. FFF 3/85, 38.
216. FFF 4/83, 10, 11, 17.
217. Asikainen 1991, 26-27.
218. FFF 1/88, 17.
219. Franck 1989, 31-32.
220. Muodon kuvat 1960-1990 1991, 149.
221. Kukkapuro 1991, 66.
222. M 4/83, 9.
223. Takala 1994, 119.
224. Rinne 1983, 69; FFF 1-2/80, 9.
225. FFF 1-2/80, 6.
226. Peräinen 1986 (A), 127.
227. FFF 4/83, 7.
228. Sassi 1985, 210-211.
229. M 1/82, 26; FFF 2/89, 6-7; M 1/89, 16.
230. M 1/85, 47.
231. Väkevä 1993, 165.
232. M 4/87, 56.
233. M 4/87, 58, 60.
234. FFF 1/88, 15-16.
235. Ibid.
236. M 4/87, 61.
237. M 4/87, 60.
238. M 3/90, 31; Peräinen 1986 (A), 113; M 1/83, 28; FFF 3/86, 41-43; M 2/86, 58-61; Peräinen 1990, 89; Maunula 1990, 175.
239. Veräjänkorva 1989, 3; FFF 3/90, 24-27.
240. M 4/83, 37; FFF 4/89, 15, M 2/84, 26-29, Muoto 1/80, 17; M 3/86, 32.
241. M 3/86, 32; Peräinen 1981, 19; Kannel 1987, 12; Numminen 1987, 32-33; Hassi 1991, 55; Kruskopf 1989, 241.
242. Steffa 1992, 26.
243. M 2/82, 14-19.
244. M 1/83, 18.
245. M 2/87, 52.
246. Siivonen 1992; Docherty 1993, 1-27. Pohdintaa on tehty ammatillisen taidekasityön julkisen kuvan suhteesta tässä laajassa kokoomateoksessa esitettyihin, eri kirjoittajien ajatuksiin modernismin, valistuksen, postmodernismin ja

avantgarden tyypillisistä piirteistä.

²⁴⁷. Eagleton 1990, 374-375. Eagleton esittää vastaavia ajatuksia suhteessa taiteeseen, joka kärsii perinteisen avantgarden kriisistä.

²⁴⁸. M 4/87, 58.

²⁴⁹. M 3/87, 36-37.

²⁵⁰. M 3/87, 37-39.

²⁵¹. M 4/90, 16.

²⁵². M 2/89, 38.

²⁵³. M 1/88, 40.

²⁵⁴. Väkevä 1993, 148.

²⁵⁵. Kruskopf 1989, 241.

²⁵⁶. M 2/88, 45; Myös Muotoiluraadin puheenjohtajasta Tapio Periäisestä kirjoitettiin hänen viljelevän omaa sarkaansa, jonka viljelytavasta kaikki ornamolaiset eivät pitäneet. M 2/90, 9.

²⁵⁷. M 4/87, 54.

²⁵⁸. M 1/89, 16.

²⁵⁹. M 2/84, 43.

²⁶⁰. Kerttu Horilan kirje Ornamon hallitukselle 13.2. 1984. Taikon hallitus 1984-1989 -kansio. ORNAMO.

²⁶¹. Lehtileikarkisto. TTM; Avotakka 1980-1990.

²⁶². Hassi 1991, 56-58.

²⁶³. Samaa luokitusta oli käyttänyt jo aiemmin esimerkiksi Merja Hurri vuonna 1983 määritellössään kaikki visuaaliset taiteen elokuvaa lukuun ottamatta kuvataiteisiin. Jokinen 1988, 23-25.

²⁶⁴. Tahkokallio 1991.

²⁶⁵. M 4/87, 60.

²⁶⁶. M 2/84, 42; Nikula 1984, 19.

²⁶⁷. M 4/86, 40.

²⁶⁸. Nikula 1984, 19.

²⁶⁹. M 2/81, 25.

²⁷⁰. Asikainen 1991, 31-32.

²⁷¹. 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 arvostelijatapaaminen. Keväällä 1984 järjestettiin yhteistyössä Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen ja Lahden tutkimus- ja koulutuskeskuksen sekä Taideteollisuusmuseon kanssa kaksipäiväinen kurssi

Taideteollisuusmuseossa. Nikula 1984, 18-19.

²⁷². Nikula 1984, 18-19.

²⁷³. Ornamon vuosikertomus, tuloslaskelma ja tase vuodelta 1983, 9.

²⁷⁴. Asikainen 1991, 33.

²⁷⁵. Ornamon jäsentiedote 4/86, 15.

²⁷⁶. Steffa 1992, 27.

²⁷⁷. M 2/88, 45; Myös Muotoiluraadin puheenjohtajasta Tapio Periäisestä kirjoitettiin hänen viljelevän omaa sarkaansa, jonka viljelytavasta kaikki ornamolaiset eivät pitäneet. M 2/90, 9.

²⁷⁸. M 1/85, 9.

²⁷⁹. M 1/88, 40.

²⁸⁰. FFF 1/81, 17.

²⁸¹. Periäinen, 1986 (A), 12.

²⁸². M 2/84, 56.

²⁸³. Kalin 1986 (A); Tätä arviointiin vaikuttavaa jaottelutapaa on käytetty ainakin vuoden 1990 Turun ja Porin läänin käsi- ja taideteollisuuden aluenäyttelyssä, jossa Kaj Kalin oli jyrissä jäsenenä. Nyrhinen 1990.

²⁸⁴. Tahkokallio 1991.

²⁸⁵. Ibid.

²⁸⁶. Ibid.

²⁸⁷. Arvot, tiede, taide 1990.

²⁸⁸. 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. Toisin Markku Graaen tapa tulkita käsityöläisen filosofiaa väritetty myös ammatillisissa kirjoituksissa esiintyvän, romantisoivan perinteen painotuksella.

²⁸⁹. Karihalme 1995, 34, 42, 52, 202. JYSKL.

IV HYVÄKSYTYN TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLINEN MÄÄRITYMINEN 1980-LUVUN SUOMESSA

1 TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLINEN VAIKUTUSVALTA

1.1 VAIKUTUSVALLAN KESKITTÄMINEN

Vaikutusvallan katsotaan tässä analyysissä syntyvän sekä teoksiin ja tuotteisiin liittyneen ammatillisen menestyksen että arvottamaan pääsyn kautta. Vaikutusvaltaa on mahdollista tarkastella esimerkiksi kirjoittelun, haastattelussa esiintymisen, arviointia suorittaneissa ryhmissä toimimisen tai taidekäsityön instituutio-naalisessa taustassa vaikuttamisen kautta. Taidekäsityön hankalasti määriteltävää ja muutoksen tilassa olevaa käsitettä sekä teosten vastaanottoa leimasi se konteksti, missä taidekäsityötä 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 tästä asiantuntijuudesta yksimielisyys.

Tätä analyysia on osaksi suoritettu jo ennen taidekäsityön ideologian analyysiä, jotta julkisuudessa merkittävästi vaikuttaneet henkilöt pystyttiin ottamaan huomioon kentän sisällöllistä analyysiä tehtäessä. Analyysi esitetään kuitenkin kokonaisuudessaan tässä jaksossa. Tutkimuksen kohteena on arvottamiseen vaikuttanut vaikutusvallan tiivistymä. Tässä tiivistymässä on mukana sekä institutionaalinen tausta että ne asiantuntijat, jotka määrittivät taidekäsityön sisällöllistä arvottamista. Johtopäätökset ja niistä muodostuva kuvio on myös tehty vasta tässä vaiheessa ottaen huomioon koko analyysin arvottamisesta antama tieto.

Vaikutusvaltaisten henkilöiden nimeäminen ei seuraavassa tapahdu osoittelun halusta vaan taidekäsityön arvottamisen mekanismin selvittämiseksi. Vain yksilöimällä palkitut, esillä olleet, arvottajat ja ideologit voidaan hahmottaa palkitsemis- ja samalla arvottamisjärjestelmää. Näin erottuu myös esimerkkejä kentän hyväksymästä ja hyvänä pitämästä taidekäsityöstä sekä kentän asiantuntijuudesta. Taidekäsityötä voi myös sen tekemisen tavan mukaisesti tarkastella henkilöistä käsin, koska sekä alan ideologiassa että arvioimisessa elämäntapa, tekemisen prosessi ja tekijän henkilökohtainen panos korostuivat. Arvottajina ja ideologeina taidekäsityön kentän toimijat olivat henkilöitä, joilla oli yhteisen kehyksen sisällä omanlaisensa näkemys taidekäsityön tavoitteista ja merkityksestä sekä taidekäsityöläisinä oma ilmaisutapansa.

Jotta saataisiin kuva taidekäsityön arvottamisen mahdollisista ammatillisen vaikutusvallan keskittymistä, tutkittiin Muoto-lehdessä ja FFF-lehdessä vuosina 1980-1990 olleista taidekäsityötä tai siihen viittaavaa tuotantoa esittelevistä artikkeleista, ketkä olivat olleet esillä tuotteiden kautta, ideologisesti kirjoittaen tai mielipiteitään lausuen. Mukana olivat artikkelit, joissa esiteltiin taidekäsityötä yleisesti, taidekäsityönäytteilyä, yksittäisiä taidekäsityön tekijöitä tai heidän tuotantoaan. Taidekäsityö-sanaa on tässä analyysissä käytetty siinä laajemmassa merkityksessä, joka sillä, kuten edellä on käynyt ilmi, oli taideteollisuuden alueella. Tässä analyysissä esiin tulevien tekijöiden joukossa on tästä syystä sellaisia tekijöitä, jotka eivät itse nimitä tuotantoaan taidekäsityöksi tai itseään taidekäsityöläisiksi.¹

Lehtikirjoitukset vaihtelivat ryhmänäyttelyiden selostuksista aina laajoihin yhtä henkilöä esitteleviin artik-

keleihin saakka. Tästä syystä vaikuttajien esillä olosta ammattilehdissä on tehty sekä taulukko 1 että taulukko 2, joissa pisteytys on tapahtunut hieman eri tavoin. Mielipiteillä vaikuttamisen osalta sekä taulukossa 1 että 2 on käytetty samaa pisteytystä. Taidekäsityötä käsittelevien artikkelien kirjoittajat ovat saaneet pisteen kustakin artikkelista. Lisäksi on pisteen saanut myös haastattelussa mielipiteitään taidekäsityöstä ilmaissut henkilö. Taulukossa 1 esitettyjen esillä olleiden ryhmä on muodostunut niin, että henkilö on saanut pisteen jokaisesta artikkelista, jossa hänet on mainittu ja lisäpiste on annettu siitä, että tietty artikkeli on käsitelty vain yhtä tekijää. Taulukossa 2 taas painopistettä on muutettu niin, että tekijä on edelleen saanut pisteen esiintyessään artikkeleissa, mutta lisäpisteen hän on saanut jokaisesta erillisestä tuotekuvasta, joka häneltä on ollut esillä.² Taulukoiden välinen painopisteen muutos vaikutti noin yhteen kolmasosaan henkilöistä. Jos taulukoiden tarkastelussa olisi ollut kaksinkertainen määrä henkilöitä, olisivat henkilöt olleet suurinpiirtein samoja kummassakin taulukossa.

Lehdet käyttivät usein artikkeleissaan perinteistä jaottelua materiaalien ja esinetyyppien perusteella. Tulokset onkin eri henkilöiden kohdalla pyritty liittämään tähän käytetystä aineistosta esiin nousevaan jaotteluun. Kuvataidetta lähentyneen taidekäsityön yhdistäminen tiettyyn tekemisen alueeseen oli joidenkin tekijöiden kohdalla hankalaa, koska heidän tuotantonsa ei enää edustanut pelkästään taideteollisuuden materiaaleihin tai esineisiin sitoutunutta käsityötraditiota, vaan liukui yhä enemmän kuvataiteen installaatioiden suuntaan ja rikkoi esimerkiksi vanhoja materiaalijakoja. Näiden tekijöiden kohdalla on taulukossa merkitty x sellaiseen lokeroon, johon heidät on myös mahdollista sijoittaa.

Taidekäsityön käytännössä II jakson 2 luvun mukaan keramiikka ja tekstiili muodostivat siitä suurimman osan. Lopputuloksena lehtikirjoittelun analyysissä oli taulukon 1 jaottelussa se, että keramiikan tekijät ja tuotteet tai teokset saivat vain 77 mainintaa. Taidetekstiilit olivat selvästi eniten esillä ammatillisessa lehtiaineistossa. Niihin liitettävissä olevat teokset saivat 169 mainintaa. Metalliteokset ja korumuotoilu saivat mainintoja 77 kappaletta. Lasi, mikäli teollisuudessa valmistettu uniikki-tuotanto otetaan myös huomioon, sai 31 mainintaa ja puutuotteet saivat 20 mainintaa.

Taulukossa 1 on esitelty ne 27 henkilöä, jotka pisteytyksessä saivat mainintoja 6 tai enemmän. Tämän lisäksi lehdissä esiintyi 29 henkilöä, joiden pistemäärä oli 3-5 ja joiden voi vielä laskea kuuluvan samaan vaikutusvaltaiseen ryhmään. Tästä ryhmästä kannattaa erikseen mainita saamenkäsityöntekijä Petteri Laiti, joka oli esillä olleista tekijöistä perinnekäsityöhön eniten sitoutunut. Taulukon 1 rajausta on tehty 6 pisteeseen, koska 27 henkilön joukko oli vielä kohtuullisesti esitettävissä yhdessä taulukossa. Taulukon 1 mukaan eniten esillä olleista esilläolo selvästi tihentyi vaikutusvaltaisessa kärjessä. Tämä näkyy hyvin myös toisella painotuksella tehdyssä taulukossa 2.

Vaikutusvallan konsensusta on tarkasteltu käymällä läpi julkisuudessa esillä olleiden henkilöiden osalta muitakin vaikuttamisen alueita ja taustatekijöitä kuin vain esillä oloa lehdissä. Tätä tarkastelua esittelevän taulukon 3 lähtökohtana ovat olleet ne 27 henkilöä, jotka taulukon 1 mukaan olivat eniten esillä ammattilehdissä.

Vaikutusvaltaisten tekijöiden ja ajattelijoiden erilaisia vaikutusvallan muotoja on analysoitu tarkastelemalla heidän osuuttaan valtion taideteollisuustoimikunnan palkkioiden saajista. Lisäksi on tutkittu heidän toimimistaan Ornamon jäsenjärjestöissä, osallistumista muiden alan instituutioiden toimintaan, jäsenyyksiä jyrissä ja tuotteiden hyväksymistä Suomi muotoilee -näyttelyihin. Taulukossa on merkitty tähdellä (*) valtion taideteollisuustoimikunnan erityispalkkioiden saaminen ja x:llä

JAKAUTUMINEN ERI ALUEIDEN KESKEN

Ammattilehdissä esillepäässeet tekijät ja ajattelijat	Keramiikka	Tekstiilitaide	Metalliteokset Korumuotoilu	Lasi-teokset	Puu-tuotteet Huonekalut	Instal-laatiot Kuva-taide	Kirjoit-tajat Haas-tatellut	Yhteensä pisteitä ja henkilöitä
Kirsti Rantanen Markku Kosonen Juhani Heikkilä Ritva Tulonen Eeva Siltavuori Maija Lavonen Bertel Gardberg	11	17 7	11 6		10	x	11 6 3 2 12 4 5	yli 10 7 kpl
Irma Kukkasjärvi Maisa Tikkanen Päikki Priha Agneta Hobin Kaj Kalin Maisa Turunen-Wiklund Olli Tamminen Oiva Toikka Ulla-Maija Vikman	1	8 8 3 6 7 3	6	4		x	2 2 7 4 9 1 2 3 5	10-8 9 kpl
Heikki Orvola Kristina Riska Maaria Wirkkala Matti Mattson Inka Kivalo Juha Pekka Korhonen Äiri Snellman-Hänninen Åsa Hellman Kristiina Nyrhinen Satu Tamminen Merja Winqvist	2 4 x	1 6 6 3 5	3 3	2		x 4 6 x	2 3 3 4 1 1 3 3 1	7-6 11 kpl
Ammattilehdissä mainintoja alueelta	77	169	77	31	20			27 kpl

Taulukko 1. Ammattilehdissä 1980-luvulla eniten esillä olleet tekijät, kirjoittajat ja haastatellut.

JAKAUTUMINEN ERI ALUEIDEN KESKEN

Ammattilehdissä esillepässeet tekijät ja ajattelijat	Keramiikka	Tekstiilitaide	Metalliteokset Korumuotoilu	Lasi-teokset	Puu-tuotteet Huonekalut	Installaatiot Kuvataide	Kirjoittajat Haastatellut	Yhteensä pisteitä ja henkilöitä
Kirsti Rantanen Markku Kosonen Bertel Gardberg Ritva Tulonen Juhani Heikkilä	21	46	26 19		32	x	11 6 5 2 3	yli 20 5 kpl
Stefan Lindfors Seenat Oiva Toikka Agneta Hobin Irma Kukkasjärvi Kristina Riska Maisa Tikkanen	18 3 12	13 15 13		13		20 x	1 3 4 2 3 2	20-15 7 kpl
Maija Lavonen Markku Salo Åsa Hellman Minni Lucander Paula Häivöoja Päikki Priha Eeva Siltavuori Olli Tamminen Sirpa Yarmolinsky Maaria Wirkkala Rauni Mustonen Heikki Orvola Kati Tuominen Ulla-Maija Vikman Airi Snellman-Hänninen Timo Sarpaneva	12 12 x 2 11	10 5 11 10 2 6 10	12 10 10	13 5		x x 9	4 1 1 1 7 12 2 1 3 1 2 5 1	10-14 16 kpl
Ammattilehdissä mainintoja alueelta	91	131	77	40	32			28 kpl

Taulukko 2. Ammattilehdissä 1980-luvulla eniten esillä olleet tekijät, tuotekuvien tuotteiden tekijät, kirjoittajat ja haastatellut.

Ammattilehdissä esillepäässeet tekijät ja ajattelijat	Valt. taideoll. tk:n palkkiot	Järjestöt Taiko	Järjestöt Texo	Palkkio- ja näyttely jyvät	Teoksia Suomi muut. näyttelyssä	Taideteollisuuden toimitsija
Kirsti Rantanen Markku Kosonen Juhani Heikkilä Ritva Tulonen Eeva Siltavuori Maija Lavonen Bertel Gardberg	* 2*, 2x 2*, 5x *, 3x 2* *	* * *	x x	x x x x x	x x x x x x x	x
Irma Kukkasjärvi Maisa Tikkanen Päikki Priha Agneta Hobin Kaj Kalin Maisa Turunen-Wiklund Olli Tamminen Oiva Toikka Ulla-Maija Vikman	*, 3x 3x 2* 1x 2x 4x	* x *	x x x x x x x	x x x x x x x	x x x x x x x	x
Heikki Orvola Kristina Riska Maaria Wirkkala Matti Mattson Inka Kivalo Juha Pekka Korhonen Airi Snellman-Hänninen Åsa Hellman Kristiina Nyrhinen Satu Tamminen Merja Winqvist	2x *, 1x 1x *, 1x 2x * *, 3x *, 1x *, 2x 3x	x x * * * * * * *	 x x x	 x x x x	x x x x x x x x	

Taulukko 3. Vaikutusvallan kertautumisen mittareita.

pienemmän apurahan saaminen. Järjestöistä Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n osalta on merkitty tähdellä (*) ne henkilöt, jotka ovat olleet TAIKO ry:n hallituksessa tai työryhmissä 1980-luvulla.

Taulukossa 1 käytetyn tarkastelutavan mukaan esillä olleita 56 vaikutusvaltaista tekijää ja ajattelijaa verrattiin valtion taideteollisuustoimikunnan taidekäsityön laatutuen ja muiden taidekäsityön omaiselle työskentelylle suunnattujen apurahojen tai erityistunnustusten saajiin 1980-luvulla. Tuloksena oli, että 56:n hyvin esillä olleen joukosta lähes kaikki olivat mukana myös palkittujen ryhmässä. Valtion taideteollisuustoimikunnan palkitsemien tekijöiden kokonaismäärästä 58% oli mainittu myös ammattilehdissä. Lisäksi kaikki merkittäviä apurahoja tai tunnustuspalkintoja saaneet olivat esillä myös lehdissä. Tämä näkyy hyvin taulukosta 3, jossa 27:n eniten esillä olleen joukossa on hyvin monta tähdellä merkittyä erityistunnustuksen saajaa. Kaikista palkituista taikolaisia oli 49%, lisäksi sellaisia texolaisia, jotka eivät kuuluneet TAIKO ry:hyn oli 20% kaikista palkituista. Jos lehdissä esille pääsyä sekä palkkioiden saajia verrataan TAIKO ry:n hallituksessa 1980-luvulla toimineisiin henkilöihin, on todettava, että kaikki hallituksen jäsenet olivat mukana ainakin toisessa näistä ryhmistä, useimmat molemmissa.

Ammattijärjestön jäsenyyksien osalta tekstiilitaiteen koulutuksen saaneissa erottuu mielenkiintoinen kahtiajako. Osa tekijöistä ei lainkaan katsonut kuuluvansa taidekäsityöläisiin. He toimivat aktiivisesti Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n ja tekstiilitaiteen esille tuojina. Osa taas kuului Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n aktiivijoukkoon. TAIKO ry:n puheenjohtajanakin toimi 1980-luvulla tekstiilitaiteilija. Tyypillistä taikolaisille tekstiilitaiteilijoille oli kuitenkin kaksoisjäsenyys sekä TAIKO ry:ssä että TEXO ry:ssä.

Lasिताteen osuus erottuu selvästi ammattijärjestöjen jäsenyyden kokonaiskuvasta. Esillä olleiden joukosta taikolainen lasिताiteilija oli 1980-luvulla vain Mikko Merikallio, joka työskenteli omassa työpaikassaan. Muut taulukoissa mainitut lasिताteen edustajat olivat kiinnittyneet teollisuuteen ja heillä oli taidekäsityön taikolaisessa piirissä epätyypillinen teollisen tuotesuunnittelijan tausta.

Kun esillä olleiden 56:n joukkoa verrataan valtion taideteollisuustoimikunnan jäseniin on todettava, että ne muutamat toimikunnan jäsenet, jotka edustivat tekijöinä taidekäsityötä, olivat mukana myös joko palkituissa tai esillä olleissa. Suomen Muotoiluraadissa toimi 1980-luvun aikana samoin tekijä-asiantuntijoina edellä hahmotettu vaikutusvaltainen ryhmä. Jos tarkasteluun otetaan ne näyttelyiden jyrät tai valitsijat, joita on tarkasteltu tutkimuksen kokonaisaineistossa, tulos on edelleen sellainen, että tekijöistä sama keskeinen ryhmä oli useimmiten vaikuttamassa valintoihin. Lisäksi, kuten aiemmin on todettu, näyttelyvalinnoissa oli mukana kuvataiteen edustajia, teollisen tuotesuunnittelun edustajia ja taideteollisuusalan instituutioiden edustajia.

Suomi Muotoilee -näyttelyissä esillä olleiden joukossa oli myös joitain tekijöitä, jotka eivät esiintyneet edellä hahmotetussa taidekäsityön hyväksytyjen tekijöiden joukossa. Kyseisiin näyttelyihin hän sai kuka tahansa lähettää työnsä jrytettäväksi. Myös Suomi muotoilee -näyttelyiden osallistujat olivat kuitenkin taidekäsityön osalta suurimmaksi osaksi tarkastelussa esiin nousseesta edustustaiteilijoiden joukosta. Tämä on hyvin nähtävissä taulukon 3 tarkastelusta, jonka tuloksena on todettava, että lähes kaikki keskeisen ryhmän tekijät oli hyväksytyt osallistumaan myös Suomi muotoilee -näyttelyyn.³

Merkittäviä kirjoittajia olivat tietenkin lehtien toimittajat, kuten Eeva Siltavuori, Barbro Kulvik ja Ullamaria Pallasmaa sekä TAIKO ry:n järjestösihteerinä sen aktiivisena perustamisaikana toiminut

Anne Tainio. Lehtien toimittajista ja järjestöjen toimitsijoista osa oli koulutettuja taideteollisuuden ammattilaisia.

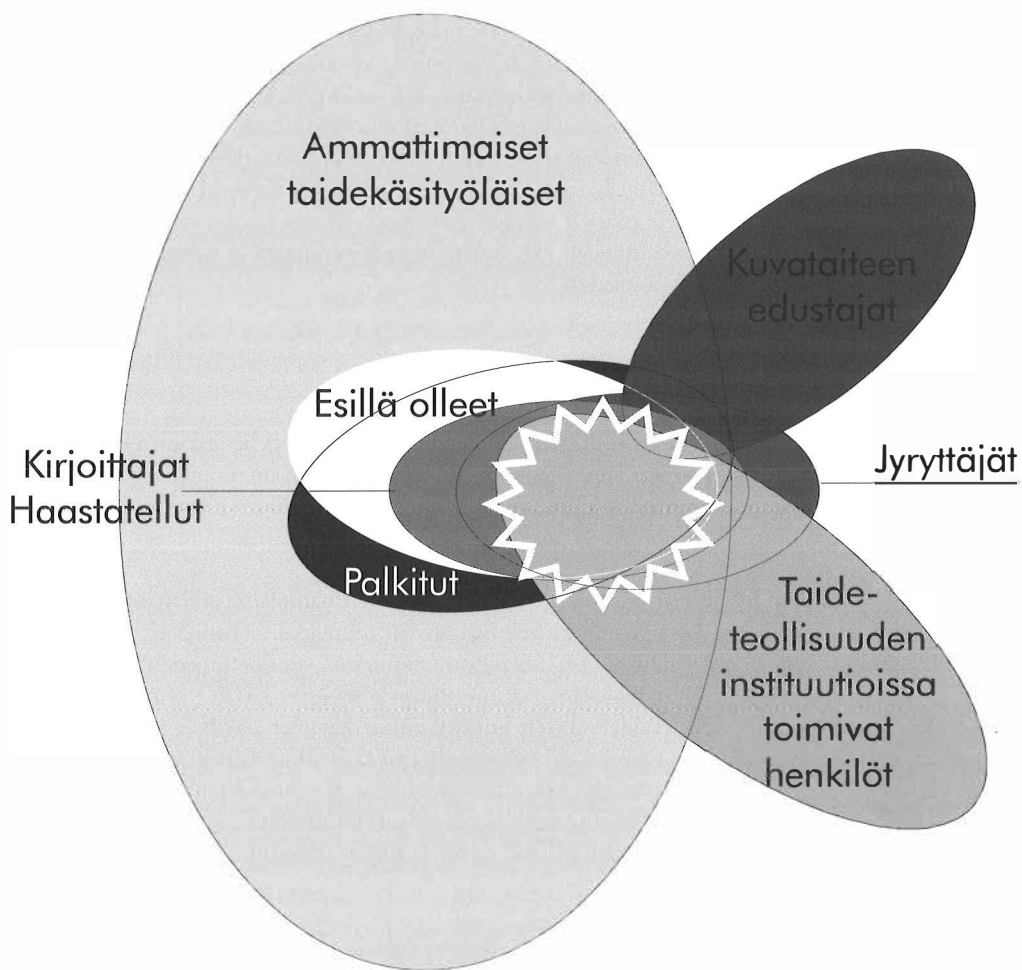
Taideteollisuusmuseon museolehtori ja myöhemmin yli-intendentti Kaj Kalin nousee instituutioiden henkilökunnasta esiin myös esillä olleita kuvaavassa taulukossa 1, koska hän kirjoitti hyvin aktiivisesti ammattilehtiin. Lisäksi hän oli vaikuttamassa Taideteollisuusmuseon näyttelyvalintoihin, toimi Suomen Muotoiluraadissa viran puolesta ja oli mukana erillisenä jyryn jäsenenä myös muualla järjestetyissä näyttelyissä. Taulukoissa esitettyjen mittareiden ohi on kuitenkin mainittava, että hänen merkitystään korosti puhtaiden taidekäsityöartikkelien lisäksi se runsas filosofisesti pohdiskeleva ja uusia, kansainvälisiä ajatuksia esille tuova kirjoittelu, jota hän harjoitti 1980-luvulla.⁴ Tässä viimeksi mainitussa mielessä on vaikuttajina nostettava esiin myös sisustusarkkitehtipiskelija Martin Relander ja muotoilija Pasi Järvinen. Martin Relander oli myös valittu TAIKO ry:n Käsien tehty II -julkaisun pääkirjoittajaksi.

Instituutioissa vaikuttaneiden henkilöiden merkitys ei välttämättä näy taulukoissa. Heillä oli tietenkin instituutioissa oma osuutensa toiminnasta ja siihen sisältyvä valintojen tekemisen mahdollisuus. Taulukkojen tarkastelun ulkopuolelta onkin erikseen mainittava Taideteollisuusyhdistyksen puheenjohtaja Tapio Periäinen, joka institutionaalisen toimintansa lisäksi kirjoitti ja lausui näkemyksiään taidekäsityöstä lukuisissa Taideteollisuusyhdistyksen julkaisuissa sekä ammattikentän ulkopuolisten lehtien palstoilla. Merkittäväksi vaikuttajaksi nousi myös muotoilija Kaj Franck, joka osallistui aktiivisesti jyryjen toimintaan ja jonka ajatuksia käsityöläisyydestä julkaistiin 1980-luvulla.⁵ Hän toimi myös merkittävällä tavalla Taideteollisen korkeakoulun koulutuksen kehittäjänä. Taiteen tutkimuksen puolelta arvottamiskeskustelussa oli mukana aktiivisimmin taideteollisuuden ja taidekäsityön asemaa kuvataiteen arvostuksen rinnalle nostamaan pyrkivä Erik Kruskopf. Lisäksi taidekäsityöläisistä on Markku Kososen osalta mainittava hänen aktiivisuutensa kirjoittaa ja lausua mielipiteitään taidekäsityöstä Helsingin Sanomissa sekä muissa lehdissä.⁶

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 harvinaisimpia alueita kuten korujen valmistusta, puutyötä tai jopa taidekäsityön kentän ulkopuolista muotoilua. Tekstiilitehtailijat olivat taidekäsityöläisistä parhaiten edustettuja naisia. Keraamikkojen edustus oli kaikkein vähäisin, vaikka he olivat hyvin tyypillisiä taidekäsityöläisiä. Kriitikkojen pieni määrä vaikutti todennäköisesti myös niin, että ne jotka olivat halukkaita ja taitavia ilmaisemaan ajatuksiaan pääsivät myös ajatuksineen esiin.

Koulutus rakensi sitä arvotaustaa, jota sen läpikäyneet tekijät vaalivat. Koulutus oli selvästi myös yksi hyväksytyntekemisen sisäänpääsyjärjestelmän porras. Vaikutusvallan kertautumisen mittarina onkin mahdollista tarkastella vaikutusvaltaisen ryhmän osuutta alan koulutusjärjestelmässä. Opetuksessa vaikuttamista pidettiin kentän arvioinneissakin merkittävyyden mittarina. Tekijöinä vaikutusvaltaisessa joukossa oli havaittavissa useita Taideteollisen korkeakoulun opettajina toimineita henkilöitä. Samoin on muistettava, että 1980-luvun kuluessa yhä useampi taikolainen vaikutti myös käsi- ja taideteollisuusalan koulutuksessa.

Ammatillisen taidekäsityön vaikutusvallan keskeinen alue muodostui eri arvottamisnäyttämöiden risteykseen. Tämä vaikutusvallan keskittymä oli myös sinettikuviolla merkityn ammatillisen arvioinnin



Kuvio 10. Ammatillisen taidekäsityön vaikutusvallan keskeinen alue.

kriteerien ja makukäsitysten kohtaamispaikka. Vaikutusvallan keskittymässä vaikutusvallan kertaautuminen näkyi siinä, että teoksillaan ja tuotteillaan esillä olleet, palkitut, taidekäsityöstä mielipiteitään esittäneet henkilöt, teosten jyryttäjät ja instituutioiden edustajat olivat usein samoja henkilöitä.

Tärkeää on muistaa se, että rajanveto taidekäsityksen tekijäksi luokittelun ja tuotteiden tai teosten taidekäsityksiin määrittelyn välillä oli eri henkilöiden erilaisista ja kentällä liikkuvista eritasoisista käsityksistä johtuen hankalaa. Lisäksi taidekäsitystä, käsityöläisten elämänfilosofioita ja arvottamisen tapoja oli varmasti paljon enemmän, kuin mitä ammatillisesti hyväksyttiin ja enemmän, kuin mitä julkinen ammatillinen kuva esitteli. Tekijöitä oli esimerkiksi Ornamossakin paljon enemmän kuin vain vaikutusvaltainen asiantuntijaryhmä. Lisäksi on todettava, että julkisuudessa tuodaan helposti esiin vain se, mikä jollain tavoin vastaa julkisuusjärjestelmien arvoja. Tässä tapauksessa käsitellyn aineiston taustalla vaikuttivat erityisesti Ornamo jäsenjärjestöineen ja Taideteollisuusyhdistys. Ne pääsivät vaikuttamaan ammatillisten julkaisukanavien, Muoto- ja Form Function Finland -lehden sekä muiden julkaisujen, näyttelytoiminnan ja valtion taideteollisuus-toimikunnan jäsen ehdotusten tekemisen kautta.

1.2 VAIKUTUSVALLAN KERTAUTUMINEN

Arvottaminen oli Suomessa monikerroksellisesti samojen instituutioiden ja henkilöiden käsissä. Henkilöillä oli päällekkäin erilaisia rooleja. Samat henkilöt pääsivät vaikuttamaan monilla tavoin. Taustalla olivat kerrostuneina koulutus, ammattijärjestöt, aatteellinen yhdistys ja näiden näyttely- sekä julkaisu-toiminta.

Virallinen, ammatillisesti hyväksytty taidekäsityö oli 1980-luvulla ornamolaista ja erityisesti taikolaista sekä telolaista, taideteollisesta korkeakoulusta valmistuneiden tuotantoa.⁷ Tilanne oli tällainen siitä huolimatta, että osa käsi- ja taideteollisuusalan tuotannosta suuntautui vuosikymmenen kuluessa taidekäsityöhön ja kuvataiteilijat tekivät taidekäsityötä muistuttavia teoksia. TAIKO ry:n perustaminen voidaankin nähdä linjanvetona. Taideteollisen korkeakoulun käyneet pääsivät suoraan institutionaalisesti hyväksytyyn piiriin ja muiden tuli halutessaan pyrkiä joukkoon instituution määräämien näyttöjen perusteella. Tilannetta 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 oli TEXO ry. Tekstiilitaide oli enemmän esillä kuin esimerkiksi keramiikka, jolla ei ollut omaa järjestöä. Instituutioilla oli merkitystä tekemisen esille tuomisessa. Tekstiilitaiteella oli myös omista tekijöistä muodostuva aktiivinen kirjoittajaryhmä, joka esitteli tekstiilitaiteen aluetta. Instituutioiden merkitys myös ymmärrettiin käytännön toiminnassa. Tästä on esimerkkinä TAIKO ry:n perustaminen sekä keskustelu keramiikkaryhmän perustamisesta TAIKO ry:n sisällä. Palkkioissa ei näy varsinainen määrällinen tasajako vaan se, että materiaalien ja esineiden ympärille muotoutuneet ryhmät, joista tekstiilillä oli oma järjestönsä ja korumuotoilulla sekä lasilla TKO ry:n kannatus, otettiin huomioon tasapuolisuuden nimissä palkkioita jaettaessa.

Merkittävä vaikutusvallan institutionaalisuuteen liittyvä piirre oli arvottamisen ja sen tulosten helsinkikeskeisyys, joka korostui myös siinä, että vaikutusvaltaisimmat instituutiot sijaitsivat Helsingissä ja

ammattilliset julkaisukanavat olivat samoissa käsissä. Valtion taideteollisuustoimikunnan ehdottamia palkintoja tarkasteltaessa korostuu palkittujen tekijöiden keskittyminen Helsinkiin ja sen läheisyyteen. Heitä oli 2/3 niistä tekijöistä, joiden kohdalla palkittujen listoissa oli maininta paikkakunnasta. Tilanteeseen tuli kuitenkin yhä enemmän kenttää laajentavia muutoksia 1980-luvun loppua kohti tultaessa. Tässä mielessä voisi nähdä arvovapaus- ja instituutiokritiikillä olleen vaikutusta.

Helsinkikeskeisyyteen liittyy myös se seikka, että vain siellä oli riittävästi yleisöä ja ostovoimaa sellaiselle taidekäsityölle, jonka ei tarvinnut erityisesti palvelua kuluttajaa. Esimerkiksi TAIKO ry:n jäsenistö keskittyi Helsinkiin. Muualla tekijät joutuivat kenties enemmän pohtimaan tekemistään elinkeinon harjoittamisen näkökulmasta ja olivat siten kytkettympiä käsityön kenttään. Myös galleria- ja näyttelytoiminta oli vilkkainta Helsingissä. (Liite 3). Tällä voi nähdä olleen merkitystä siksi, että näyttelyjärjestelmää pidettiin tekijöiden kehittäjänä. Näyttelyiden keskittyminen Helsinkiin on antanut siellä työskenteleville tekijöille mahdollisuuden kehittyä, koska heidän on ollut muita helpompi osallistua näyttelyihin.

Tässä tutkimuksessa esitetty analyysi ei tietenkään kerro koko totuutta. 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. Tarkastelussa ei ole myöskään ollut lukuja siitä, kuinka paljon Helsingin seudun ulkopuoliset hakivat valtakunnallisia apurahoja ja kuinka paljon he niitä saivat suhteessa Helsingin seudulta hakeneisiin.⁸ Tässä luvussa esitetty vaikutusvallan analyysi on suoritettu tämän tutkimuksen aineiston mukaisilla tiedoilla. Esimerkiksi taidegallerioiden tai -museoiden näyttelytoiminta voisi tuoda kuvaan mukaan lisää hajontaa, koska ne eivät edustaneet taidekäsityön kentän ammatillista näkemystä.

Varsinaisissa arvottamistilanteissa on otettava huomioon se, että valikoituminen tapahtui portaittain. Jyryttyjen näyttelyiden kohdalla ei ollut kyse pelkästään töiden jyrättämisestä. Instituutio, joka järjesti näyttelyä, päätti siitä, ketkä saivat osallistua ja missä tästä osallistumismahdollisuudesta ilmoitettiin. Esimerkiksi TAIKO ry:n näyttelyihin kutsuttiin usein 1980-luvulla kaikki ornamolaiset. Rajaus johtui siitä, että TAIKO ry:llä ei ollut voimavaroja jyrättää laajemman osallistujamäärän töitä.⁹ Tässä rajatussa joukossa yksilöt tai ryhmät päättivät jyrätykseen ja mahdollisesti näyttelyyn osallistumisesta. Samalla tekijät päättivät siitä, mihin he halusivat samaistua tai miten arvostettuna he kyseistä näyttelyä pitivät tai pitivätkö he yleensä valintaansa kyseiseen näyttelyyn mahdollisena. Myös näyttelyn sijaintipaikkakunta ja muut objektiiviset tekijät saattoivat vaikuttaa yritykseen osallistua näyttelyyn. Tyypillistä oli, että TAIKO ry: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 järjestöjen jäsenet, joille tiedotus toimi ja jotka automaattisesti kutsuttiin osallistumaan näyttelyihin. Kuitenkin on muistettava, että portaittaisen valinnan ensimmäinen vaihe muodostui jo ennen näyttelyitä ja muuta julkisuutta siitä, että pääsi järjestöihin jäseneksi. Suomessakin voi usein jo tässä vaiheessa pudota pois tekijöitä.

Näyttelytoiminnassa vasta edellä esitettyjen valikoitumisen vaiheiden jälkeen jryy, jonka järjestävä instituutio oli kutsunut omien intressiensä mukaisesti, jyrtytti teokset. Näyttelyiden jyrätyksessä vaikutti

muun arvottamisen ohella se, millaiseksi näyttelyn kokonaisuutta pyrittiin muodostamaan. Tällöin saattoi hyvinkin jäädä pois töitä, jotka muutoin olisivat olleet hyväksytyjä. Näin muodostui monen portaittaisen valikoitumisen kautta esimerkiksi näyttelyissä esille päässeiden taidekäsityön tuotteiden tai teosten joukko.

Menestyminen ja kentän hyväksyntä oli kumuloituvaa ja pinnalle päässeet menestyivät yhä enemmän. Muilla ei kenties ollut mahdollisuuttakaan päästä esiin.¹⁰ Arvottamisjärjestelmä näytti luovan tätä arvostuksen kertautumista. Merkittävät näyttelyosallistumiset loivat mainetta, jonka pohjalta voi saada muita palkkioita kuten apurahoja. Ammattiehtien artikkelit olivat palkkioita saaneista. Tällaisessa kertautuvassa järjestelmässä sekä oli kriteerin luomista, että kerran hyväksi todettua tekijää siitä lähtien tarkasteltiin hyvänä ja merkittävänä tekijänä. Valtion taideteollisuustoimikunnan ja Muoto- sekä Form Function Finland -lehtien arviointien analyysin pohjalta on todettavissa, että tekijöiden arvioinnissa oli olemassa todellisia kertautumiseen perustuvia kriteerejä.

Tämän tutkimuksen aineistossa ilmeni näyttelyiden jyritysten osalta pyrkimystä anonyymiin arviointiin. Taidekäsityölle ominainen persoonallisen ilmaisuuden vaatimus merkitsi helposti sitä, että työt olivat tunnistettavissa tekijänsä teoksiksi myös nimettömissä jyrityksissä. Jos tekijän nimi tiedettiin tai hänet pystyttiin tunnistamaan teoksen perusteella, se vaikutti arviointiin. Palkkiojärjestelmissä, kuten valtion taideteollisuustoimikunnan toiminnassa, tunnettuuskysymys oli toimintajärjestelmän olennainen piirre. Tekijän merkitys kertautui edelleen kutsukilpailuiden, kutsunäyttelyiden ja ulkomaisten edustusnäyttelyiden kautta, jotka olivat palkkioita vain jo mainetta saavuttaneille. Osaan palkkioista ei ollut mahdollista päästä edes ehdolle, jollei ollut tukijoukkoja taustalla.

Tekijän korostumiseen yhdistyy myös taidekäsityön ideologiassa esillä ollut sankaruuden käsite. Merkittäviksi nousemassa olleet tai jo nousseet tekijät olivat sankareita. Ammatillisen julkisuuskuvan ja sitä rakentavien tiedotusvälineiden eräs hyvin luonnollinen tehtävä oli tuottaa tätä sankaruutta. Parhaiten esillä olleet olivat taiteen kaltaiselle toiminnalle tyypillisesti uudistajia eli sankareita. Tätä piirrettä korostaa tässä tutkimuksessa käytetty aineisto taideteollisuuden medioiden toiminnalle tyypillisen alaa edistävän ja oikeuttavan kirjoittelun ja esittelyn kautta. Sankaruuden tuottaminen taas edisti kertautuvan järjestelmän toimintaa. Esimerkiksi näkemyksellisyys ja rohkeus ideologisina teemoina taidekäsityön elämäntavassa ovat hyvin oleellisia osia sankaruudessa. Taulukoissa luetelluista merkkitekijöistä on todettava, että he olivat taidekäsityön eri vaiheiden näkemyksellisiä edelläkävijöitä, tekemisen uudistajia.¹¹ Tällainen edelläkävijän asema oli toiminnassa se, joka määrittä merkittävyyttä.

Tutkimuksen aiemmassa vaiheessa suoritettujen analyysien pohjalta on muistutettava, että taidekäsityön kaltaisen toiminnan vaikutusvallassa kyse ei näytä olevan niinkään auktoriteettiin perustuvasta asiantuntijuudesta. Asiantuntijuutta ja merkitystä antoivat näkemyksellisyys ja tekemisen uudistaminen, joten asiantuntijuus kytkeytyi sankaruuteen. Sankari antaa mallin, mutta ei ohjeita. Hän tarjoaa mahdollisuuksia ja on positiivinen elementti, kun taas auktoriteetti antaa ohjeen, jota tulee erottamisen pelossa seurata. Sankaritekijät tuottavat taiteen kaltaisilla kentillä merkkiteoksia, joista käsin muita arvioidaan eli joihin esimerkiksi taidearvostelut voivat kiinnittyä.

Vaikutusvalta kertautuu myös ideologian kautta. Merkittävät tekijät pääsivät julkisuudessa esittelemään omaa tekemisen filosofiaansa, joka muokkasi ideologiaa ja arvottamista. Tekijöitä, joita palkittiin, myös julkaistiin, kuunneltiin, otettiin mukaan järjestötoimintaan ja koulutukseen sekä pyydettiin

juryihin: he edustivat merkittäväksi ja hyväksyttäväksi katsottua taidekäsityön tekemistä ja samalla heidän katsottiin edustavan oikeanlaatuista taidekäsityön arvottamista ja arviointia, jossa näin oli mukana myös näkemyksellisyyden vaatimus. Arvioinnit muodostuvat niitä analysoitaessa samankaltaisiksi, koska ne koskevat usein samoja tekijöitä ja teoksia ja ovat myös samojen arvioitsijoiden tekemiä.

Arvottamisessa korostui eri näyttämöillä vaikuttamaan pääsevien samojen henkilöiden ryhmä. Se ei tietenkään edellytä konsensuksesta, mutta sen voi silti katsoa tuottavan tiettyä henkilöistä riippuvaa konsensusta, vaikka nämä henkilöt keskenään edustaisivatkin erilaisia näkemyksiä. Tutkimusaineistosta nousee lisäksi järjestelmän sisäänpääsykriteerien, palkkioiden jaon ja hyvän tuotteen ominaislaadun pohdinnoissa usein esiin sellainen ajattelutapa, että oli olemassa yhteisenä esitetty käsitys siitä, mikä oli hyvää ja sopivaa. Näin henkilöihin kiinnittyneen vaikutusvallan keskittymisen ja kertautumisen lisäksi oli olemassa myös hyväksyttävyyttä ja hyvyttä edustavia, ainakin yhteisiksi väitetyjä käsityksiä, jotka keskittivät arvioinnin sääntöjä.

Kaiken kaikkiaan 1980-luvun kehityksen voi institutionaalisesti tulkita niin, että Suomeen muodostui vuosikymmenen aikana jonkinlainen taidekäsityömaailma. Taidekäsityö-nimikkeen ympärille syntyi useita konkreettisia toimijaryhmiä, instituutioita ja julkisuuskanavia. Rajoja eri tekemisen alueiden välillä on tekemisen monimuotoisuuden ja ammatillisesti käytetyn käsitteistön erilaisten käyttötapojen takia vaikea vetää. Näyttää kuitenkin siltä, että tiettyä merkittävää asiantuntijuutta ja tietty reviiiri syntyi taidekäsityön ammatillisesti määrittävän käsitteen ympärille 1980-luvun Suomessa. Tämän taideteollisuusmaailman kylkeen kehittyneen taidekäsityömaailman asiantuntijoilla oli yhdessä emonsa edustajien kanssa valtuudet päättää, kenen töitä pidettiin hyvinä ja hyväksyttiin taidekäsityöksi.

2 TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLINEN REVIIRI

2.1 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN REVIIRI

Taidekäsityön kentän toiminnassa taidekäsityöstä muodostui määritelmä, joka sisälsi taidekäsityön ideologisen näkemyksen, taidekäsityön kentän toiminnan intressit. Eivät vain ammatillinen järjestäytyminen ja perinteiset tuotantotavat vaan myös ideologia näytti yhdistävän taidekäsityön omaksi reviiirikseen. Näin mukaan voi hyvin tulla uusia esinetyyppejä, materiaaleja ja tekemisen menetelmiä ilman, että yhtenäisyys hajosi. Vaikka kommentteja ja näyttelyitä myös laajemmin taiteidenväliseen suuntaan esiintyi erityisesti 1980-luvun loppupuolella, yleiskäsitteenä taideteollisuudessa käytetyn taidekäsityön oma reviiiri on hahmotettavissa tässä tutkimuksessa ilmenneiden intressien pohjalta.

Ammatillisen taidekäsityön kentän omat sisäiset intressit olivat hahmotettavissa taidekäsityöläisten tavoitteiden ja heidän tekemiselleen antamien merkityksien kautta. Nämä olivat tärkeä osa ammatillisesta määrittelyä. Sisäiset intressit suuntasivat taidekäsityön kentän suhteita ympäröiviin kenttiin. Taidekäsityön ideologinen pohja oli yhteinen taideteollisuuden ja myös kotiteollisuuden kanssa, mutta ei kuvataiteen, jonka suuntaan painopistettä pyrittiin 1980-luvulla siirtämään. Kuvataiteen rinnalle hahmottiin pyrkivä siihen liittyvän korkeakulttuuriseksi koetun arvon ja arvostuksen sekä itseilmaisullisen

vapauden nimissä. Taidekäsityö haluttiin asettaa kuvataiteen rinnalle myös arkkitehtien silmissä, koska arkkitehtuuriin liittyvä taidekäsityö tarjosi työtilaisuuksia ja arvostusta.

Taideteollisuus tarjosi vääriksi koetuista, teollis-kaupallisista yhteyksistään huolimatta turvallisen institutionaalisen rakenteen. Se lisäksi halusi pitää taidekäsityön alueellaan kulttuuri-imagoon liittyvistä syistä. Perinnekäsityö koettiin taidekäsityön ideologian mukaisesti myönteisenä ja nykykulttuurista poiketen tervettä asiana, mutta sitä ei haluttu kopioida. Kotiteollisuus kytkettiin maalaisuuteen ja sitä pidettiin traditioihin kehitystä jarruttavalla tavalla sitoutuneena. Alue tarjosi kuitenkin osalle taidekäsityöläisistä tarvittavia käsityön taitajia tuotteiden valmistamiseen. Erityisesti kotiteollisuuden uusi suuntaus, käsi- ja taideteollisuus, koettiin uhkana vähäisten työmahdollisuuksien vuoksi ja laadukkaan suunnittelun tason vaarantumisen pelosta. Käsityöhön kuuluneiden instituutioiden kanssa pyrittiin kuitenkin yhteistyöhön, koska taidekäsityön ideologiassa käsityön merkityksen ylläpitoa pidettiin tärkeänä.

Kenttien ja niiden instituutioiden historiallinen tausta näytti vaikuttavan hyvin merkittävästi arvottamiseen. Uusi taidekäsityökään ei voinut olla uusi ilmiö, vaan se oli suomalaisessa ominaislaadussaan taideteollisuuden alaisuudessa vähitellen kehittynyt 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 sisäänajon muokkaamina, mikä yhtenäisti ideologiaa. Taidekäsityön lähentyessä kuvataiteita sen arvottamisen suhde kävi ristiriitaiseksi taideteollisuuteen. Se ei kuitenkaan voinut irrota taideteollisuudesta, koska sillä ei ollut muutakaan vaikutusvallaltaan merkittävää institutionaalista kehystä, johon se olisi hyväksytty.

Monet erilliset tekemisen alueet liittyivät yhteen yleisnimikkeenä käytetyn taidekäsityö-käsitteen alle. Taidekäsityötä käytettiin esimerkiksi Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n osalta yläkäsitteenä. Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n toiminta tekstiilitaiteilijoiden ammattijärjestönä kattoi sekä uniikkien taidetekstiilien valmistuksen että teollisuuteen suuntautuneen työskentelyn. Tekstiilitaide oli ammattijärjestötoiminnan kautta erottuva esimerkki materiaalikeskeisestä traditiosta, sen tuomasta eriytymisestä ja institutionaalisen merkityksenannon voimasta. Kuvataiteena toimivia teoksia tuottava tekstiilitaide erottui muun muassa näyttelytoiminnan osalta omaksi alueekseen Suomessa. Tätä perusteltiin sillä, että se pohjautui erilliseen fiber art -traditioon.¹² Taidetekstiili sai lähellä kuvataiteita olevan arvostuksen, joka perustui osaksi siihen, että seinätekstiilit olivat kuvataiteen maalausta ja tilatekstiilit kuvataiteen veistotaidetta muistuttavia teoksia ja siten valmiiksi lähellä kuvataiteen teostyyppenä.

Toinen laajempi ryhmä kuvataiteena toimivia teoksia olivat keramiikkataiteen teokset. Keramiikkaryhmän perustamisesta TAIKO ry:n sisälle keskusteltiin 1980-luvun aikana, mutta se ei vielä silloin saanut omaa organisaatiotaan.

Taidekäsityöksi luokittelu voitiin tekstiili- ja keramiikkataiteen kaltaisilla materiaalitaiteen alueilla kokea myös huonoksi ja vanhanaikaiseksi käytännöksi. Vuosikymmenen edetessä taidekäsityö-nimikkeen käyttö näiden osalta väheni ja tekemistä esiteltiin enemmän materiaalitraditioon perustuvan kuvataidekäytännön nimissä, jolloin teokset esiteltiin visuaalisena taiteena. Taidekäsityöstä materiailitaide erosi siten, että siinä tehtiin yleensä isompia teoksia ja yksittäiskappaleita. Taidekäsityö taas oli pienempää ja myös picensarjoissa tuotettua. Sen nimissä oli mahdollista tehdä myös konkreettisia käyt-

töesineitä, joissa oli henkinen ja esteettinen panos. Taidekäsityö-nimikkeen käytön vähenemisen voi tietenkin tulkita Bourdieun havaitsemaksi erottautumisessa tyyppilliseksi arvonimien inflaatioksi. Tämä ilmiö on liitettävissä myös jo aiemmin hylättyyn koristetaiteen nimikkeeseen.

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 ei ollut tärkeäksi koettu toiminnan piirre. Teollinen muotoilu ja varmasti myös monenlaatuinen muu teollisuuteen suuntautunut suunnittelu olivat ehkä jopa kaikista kauimpana taidekäsityön toiminta-alueen ideologioista. Tästä huolimatta taideteollisuuskenttä haluttiin pitää yhtenäisenä. Tuotannollisesti prototyyppien valmistus ja siihen liittyvä tuotekehittely voitiin katsoa jopa samaksi asiaksi taidekäsityön kanssa. Uusimuotoinen, kokeileva uniikkien mallien valmistus lähestyi myös kuvataiteellistuvaa 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 uudessa tilanteessa osittain eri näkökulmasta, muotoilun yläkäsitteen piiristä. Toiminnan perusta oli kuitenkin yhä oman tekemisen alueen oikeuttaminen. Makukasvatus, syvällisyyden nimissä yksinkertaistava estetiikka, ympäristön parantaminen ja siinä mielessä palvelukin olivat jatkuvasti esillä olevia teemoja huolimatta itsensä ilmaisemisen ja yksilöllisyyden esiinmarsista. Palvelu voi yksilöllisenä koskea esimerkiksi pienryhmiä, ei enää koko kuluttajakuntaa samanaikaisesti. Ideologiaan liittyi myös tietty näkemys perinteen jatkuvuudesta jopa uutta tuotettaessa. Kentän sisäinen pohja oli arvoperustaltaan siis sellainen, että todellista murrosta ei välttämättä syntynyt uuden rakentamisessa.

Taidekäsityön osalta oli kuitenkin havaittavissa myös itsenäisyyden pyrkimyksiä. Sen täytyi pyrkiä irrottautumaan taideteollisuuteen ja käsityöhön kiinnittyneestä taustastaan. Tämä näkyi ideologian painopisteen muutoksena. Tässä on kuitenkin muistettava se taideteollisuudessa tapahtunut yleinen postmodernismin mukanaan tuoma kehitys, joka saattoi taideteollisuuden ideologian seuraamaan taidekäsityön itseilmaisullista kehitystä ja korosti pokkitaiteellisuuden merkitystä. Tämä kehitys myös esti taidekäsityön irtautumista taideteollisuuden rakenteesta.

Kuvataiteen koettiin kontemplaatioon ja platoniseen idean voimaan sitoutuneena saavan suurempaa arvostusta kuin arkeen ja materiaan sitoutuneen taideteollisuuden. Taidekäsityön kuvataiteellistuminen kuvasti taidekäsityössä liikkuvia henkisiä arvoja. Luovuus ja omaperäisyyden korostaminen taiteellisen intention taustalla voidaankin tulkita bourdielaisittain erottautumisena ja harvinaisten erojen etsintänä suhteessa populaariin matkimiseen tai välttämättömyyden banaaliuteen. Käsityön siisti tekeminen piti muuttaa kuvataiteen luomisen iloksi ja vimmaksi, jolla tuntui olevan yhteiskunnallisestikin korkeampi arvostus. Käsityön arjen sijaan haluttiin samaistua avantgardeen. Se laajempi alue, josta ammatillisesti puhuttiin taidekäsityönä, sisälsi myös niiden taideteollisuuden kuvataiteen tekijöiden alueen, jotka eivät enää välttämättä halunneet samaistua edes taidekäsityöhön sen käsityö-nimikkeen kantaman painolastin takia. Materiaalitaiteen nimikkeet olivat kuvataiteellistumisen osalta helpompia kuin taidekäsityö.

Taidekäsityöksi nimitetyt tuotteet olivat käsityön laji. Ero muuhun käsityöhön piili taide sanassa, joka erityisesti alleviivattiin TAIKO ry: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 sen “korkeampaan”, “itsenäisempään” ja “kallisarvoisempaan” asemaan kuin pelkkä käsityö.

Yleiskäsitteenä käytetyn taidekäsityön osalta on todettava, että taiteeksi siirtyminen vaikutti arvostettavalta. Koko toiminnan alueelle ei välttämättä kuitenkaan haluttu antaa nimeä taidekäsityö, koska käsityön-nimike sisälsi myös kuvataiteeseen suuntautuvia pyrkimyksiä ehkäiseviä piirteitä. ‘Taidekäsityön’ alueen osalta onkin todettava, että ilmiö oli tekijöiden kannalta arvostettava ja positiivinen, ei niinkään käytetty sana. Taidekäsityö ei siis välttämättä nimenä ole positiivinen titteli mutta laajempaan ilmiöön se on sitä esimerkiksi kuvataiteen rinnalla toimivana tekemisen alueena. Pohjimmiltaan siis korkeakulttuurisuus oli tavoiteltava arvo.

Korkeampaa arvoa haluttiin korostaa myös professionaaliseen tekemiseen liitetyn korkean koulutustason vaatimuksella ja harrastajien sulkemisella tämän tekemisen ulkopuolelle. Taidekäsityöläisen ammattitaito koettiin hyvin vaativaksi. Koulutusjärjestelmässä tuli esiin myös yhteiskunnallisesti vaikuttava taiteen korkea arvostus ja vaativuus. Tätä kuvasti se, että opetus tällaisella alueella painottui sitä enemmän taiteeseen, mitä korkammalla koulutustasolla toimivasta instituutiosta oli kyse.

Arvottamista ja taidekäsityön sekä kuvataiteen reviirien muodostumista voi tietenkin tarkastella myös feministisestä näkökulmasta. Kuvataide näyttäytyi miesvaltaisena ja siksi arvostettavampana. Taidekäsityö taas oli naisvaltaista ja siksi alempiarvoista. Tällainen tulkinta on kuitenkin tämän tutkimuksen valossa 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 kuitenkin arvostuseroja vielä vähemmän, kun otetaan huomioon se, että 1980-luvulla naisten tekemän taiteen merkitys myös kuvataiteessa oli nousussa.¹³

Taidekäsityön arvon kohottamisen pyrkimys tutkimusaineistossa paljastaa sen kaksitahoisin suhteen, joka aineistossa kohdistui käsityöhön. Perinne-käsityössä koettiin taideteollisuusperinteen mukaisesti olevan talonpoikainen ja suora ympäristösuhde, joka tuotti rehellistä ja aitoa esineistöä sekä liittyi näin ekologiseen elämäntapaan. Siinä oli sitä vastakulttuurista aineista, jota pidettiin tärkeänä. Se ei myöskään kilpaillut vähistä resursseista. Kotiteollisuus haluttiin selvästi erottaa taidekäsityöstä, vaikka taidekäsityössä hyväksyttiin piensarjat kotiteollisuuden tapaan. Edes taidekäsityöläisten kotiteollisuudelle tekemää suunnittelutyötä ei pidetty taidekäsityönä. Hyväksytyssä taidekäsityössä, erityisesti tekstiilituotteissa ja lasिताiteessa, toteuttaja voi olla eri henkilö kuin suunnittelija. Erityisesti jos tuotanto oli sarjassa valmistettavaa, se oli tällöin taideteollisuuteen ja sen suunnittelijanimiin kiinteästi liittyvää taidekäsityöallisuutta.

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 ja vastakulttuurisuuden nimissä liittää siihen, että näiden nähtiin säilyttäneen aitous, toisin kuin ajan myötä muuttuneen kotiteollisuuden. Ne voitiin tulkita kansantaiteeksi, jolla harvinaisuutensa vuoksi oli ammattikäsiötä korkeampi arvos- tus myös korkeakulttuurin näkökulmasta. Toisaalta etnisten ryhmien perinteeseen sitoutunut uusi tuotanto ei kilpaillut aivan samoista markkinoista ja elämisen ehdoista taidekäsiöyön kanssa, kuten kotiteollisuuden instituutioiden pohjalta muotoutuva käsi- ja taideteollisuuden alue helposti teki.

Kuvataiteen, taidekäsiöyön, käsi- ja taideteollisuuden ja käsiöyön ammatillisia kenttiä ympäröivät harrastajakentät. Monet taidekäsiöyläiset toimivat myös harrastustoiminnan ohjaajina. Taidekäsiöyön ammatillisuus haluttiin kuitenkin pitää harrastajien ulottumattomissa. Taidekäsiöyön taiteellisuessa samaa kehitystä ei nähty suotavana harrastajille. Heille pidettiin käyttötuotteiden valmistusta varmempana vaihtoehtona ja ehkä myös sillä tavoin perinnettä seuraavana kuin hyväksi koettu talonpoikaisperinteen omatarvetuotanto. Myös suhde harrastajiin korosti taidekäsiöyöammatillisuuden halua samaistua korkea- tai eliittikulttuuriin. Määrittelyn ja arvottamisen ajankohtaiseksi ongelmaksi muodostui se, että käsiöyö luopui 80-luvulla mallien seuraamisesta ja siirtyi samaan uusien, uniikkien tuotteiden valmistamiseen kuin taidekäsiöyö. Eroa on vaikeampi tehdä, kun myös harrastajat pyrkivät mukaan painopisteen muutokseen.

Käsi- ja taideteollisuuteen kohdistuvaa rajanvetoa voisi pitää vähien resurssien keskittämisen tarpeena. Samoin sen voi tulkita Bourdieun tarkoittamassa merkityksessä erottautumiseksi, jossa harvinaisuudella ja erityislaadulla on arvokkaampi ominaislaatu kuin laajemman joukon voimalla. Siinä on kuitenkin nähtävissä myös sisäisiin intresseihin kytkeytyvä taideteollisuuden puhtaana pitämisen vaatimus. Ajatuksellisesti alueelle ei haluttu tekijöitä, joiden sitoutumisesta oikeanlaatuisiin arvoihin ei ollut varmuutta. Koska käsi- ja taideteollisuuskoulutuksen saaneita tekijöitä alettiin vähitellen hyväk- syä oikeutetuiksi tekijöiksi, tilanteessa voidaan joko nähdä vanhoista periaatteista kiinni pitämisen purkautumista tai se, että eri taustasta tulleiden henkilöiden todettiin sisäistäneen toiminnassa hyväksi koetut arvot.

Vaikka käsiöyläisyydestäkin puhuttiin elämäntapana, käsiöyö koettiin enemmän elinkeinoksi kuin taidekäsiöyö, jota taas pidettiin puhtaammin elämäntapana. Ideologiset näkemykset suuntasivat taidekäsiöyöllisen toiminnan arvoja. Taidekäsiöyössä oli pyrkimys tehdä taidetta. Se oli eri asia kuin koristeiden tekeminen. Myös verottajan näkemys oli se, että koriste-esineet eivät olleet taide-esineitä. Koristetaiteesta ja koriste-esineeksi leimaamisesta pyrittiin siis eroon.

1980-luvun julkisuudessa esitetystä taideteollisuuskeskustelusta on taidekäsiöyötä yleisemminkin to- dettava, että markkinavoimiin ei haluttu samaistua. Koristeellisuuden nähtiin ilmenevän kaupallisuus- tena, arvostustenvastaisena merkinä yksinkertaisuuden hyveeseen pyrkivässä modernismin perinteessä sekä kaiken kaikkiaan pinnallisuuden ilmentymänä, pahimmassa tapauksessa kitschinä. Siisteys ja koriste yhdistettiin joissain arvioinneissa. Siis taitokäsiöyö ja koriste-esine voitiin yhdistää toisiinsa. Kansainvälisessä kirjoittelussa esillä ollut tilauksesta tehty eliittikäsiöyö rikkaalle tilaajalle ei kuulunut taidekäsiöyön piiriin, eikä sitä esitelty ammatillisessa julkisuudessa. Sen sijaan esimerkiksi julkisiin ti- loihin tehtyä tilaustaidetta esiteltiin.

Kuvataiteen ja käsiöyön väliin, taideteollisuuden rinnalle jäi ammatillisesti hyväksytyn taidekäsiöyön reviiiri perinteeseen sitoutuneesta taidekäsiöyöstä kuvataiteelliseen taidekäsiöyöhön. Ideologisesti sen

alueella oli kaksi merkittävää painotusta. Toinen painotus oli erityisesti Bertel Gardbergin ilmaisema taidekäsityksen esteettisyyden, rehellisyyden ja tinkimättömyyden vaatimus sekä materiaalin luonnonmukaisuuden ja käyttäjän kunnioituksen vaatimus. Toinen painotus muodostui nuorten rajojen murtajien korostamasta rehellisyydestä itseä kohtaan itseilmaisussa ja monipuolisesti kokeilevassa viestinnässä. 1980-luvun taidekäsityksessä oli kaksi linjaa: traditionaalisen muotoilun ja työskentelytapojen kunnioitus sekä taidekäsityksen ja vapaiden kuvataidemuotojen lähestyminen. Taidekäsityksen kaksinaimainen luonne antoi määrittelylle vastakkaisia sisältöjä: toisaalta korostettiin käsityksen funktiota, taitoa, materiaaleja, tekniikkaa ja omaa elämäntapaa, toisaalta taiteen tarpeellista turhuutta, ideoita, älyllisyyttä ja elämän tulkintaa.

Tästä seurauksena oli se, että taidekäsitystä voi olla esteettinen käyttötuote tai taidekäsityksen perinteestä kummunnut teos, taiteenkaltainen näyttelyesine. Sekä käyttö- että taide-esineitä kuului käytännössä yleisnimikköinä käytetyn 'suomalaisen 1980-luvun taidekäsityksen' alaisuuteen. Tästä syystä on hyvin hankala määrittää taidekäsitystä konkreettisina tuotteina. Oleellista oli se, että ammatillisen taidekäsityksen hyvä tuote voi olla myös kuvataiteeseen rinnastuva teos.

Ongelmalliseksi muodostui se, miten taiteellisen intention osuus määriteltiin sellaisen tekijän kohdalla, jolla oli monenlaista tuotantoa tai pelkästään käyttöesine-tuotantoa. Käsityksen tutkimuksen esiin nostama prosessin näkökulma voisi yhdistyä taidekäsitystä tuottavaan, merkittäväksi koettuun taiteilijaan ja hänen arvostamiseensa luomisvoimaisena ja taiteellisen intention kautta tuottavana tekijänä. Tästä näkökulmasta tiettyjen tekijöiden jatkuva palkitseminen saattaisi olla tutkimuksellisin perustein oikeutettua. Taidekäsityksen prosessuaalisuus nousi esiin myös ammatillisessa kirjoittelussa: taidekäsitystä koettiin elämäntavaksi, itseilmaisuksi ja tekijän kehityskertomukseksi.

Käytännössä oli olemassa ilmaisia painottavia "kuvataiteilijataidekäsityöläisiä", suunnittelua, estetiikkaa ja käyttöä painottavia "taideteollisuustaidekäsityöläisiä", estetiikkaa, tekniikkaa, materiaalia ja perinnettä painottavia "käsityöläistaidekäsityöläisiä" sekä näiden erilaisia risteytyksiä. Luonteeltaan kuvataiteellista tekemistä alettiin kuitenkin 1980-luvun kuluessa arvostaa yhä enemmän kentän julkisuudessa. Julkisuudessa taidekäsityöläistä ei esitelty niin, että hän vain teki tavallisia pöytäliinoja tai puurokuppeja ja elätti itsensä myös opettamalla, vaikka tosiasiaa tekijä olisi saanut toimeentulonsa näin. Julkisuudessa vaikuttavat kentän arvottavat ideaalit eivät olleet sama asia kuin käytännön todellisuus. Kuitenkin juuri ne näyttivät vaikuttavan siihen, mikä nähtiin hyvänä ja mihin tekijät halusivat suuntautua.

80-luvun muutosta käyttötaidekäsityksestä kuvataidekäsitykseen voi verrata Bourdieun näkemykseen kentän vallankumouksellisesta taistelusta taideteollisuuden nuoren sukupolven alkaessa painottaa uusia aatteita. Samalla tapahtuma muistuttaa myös kuvaa muodin liikkeestä, jossa edelläkävijät suuntaavat huomionsa uuteen, vanhan tultua liian yleiseksi. Tätä voisi olla taideteollisuuskäsityöläisten erottautuminen käsi- ja taideteollisuuskäsityöläisistä. Taidekäsityksessä tämä merkitsi muutosta käyttöesineiden tuottamisesta taide-esineiden, näyttöesineiden tuottamiseen. Hyötytaide liukui vapaan taiteen suuntaan. Käsitöissä materiaalin oikeasta käytöstä painopiste vaihtui materiaalin sopivuudesta käyttötarkoitukseensa materiaalin sopivuuteen haluttuun ilmaisuun. Taide-esine oikeutettiin kuitenkin usein taidekäsityksessä myös vanhan taideteollisen perimän mukaan. Uusi taidekäsitystuote ei ollutkaan ehkä 'taide-esine' vaan 'henkinen käyttöesine', jolloin se pysyi helpommin taideteollisuuden arvottamisen kentässä.

Vaikka visuaalinen ilmaisu 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 löydetävissä. Muotokieli vaihteli hiotusta, abstraktista kone-estetiikasta luontoon liitettävissä olevaan geometriseen primitivismiin, luonnonkarheuteen. Figuratiivisuus esiintyi yleensä tyylytelynä näiden linjojen mukaiseksi ja sen aiheet olivat useimmiten luonnosta tai kansanperinteestä. Urbaanit muodot haettiin postmodernismin kuviokielestä, joka toi töihin uutta koristeellisuutta. Yleisin linja oli kuitenkin ankara, primitiivinen luonnonkarheus, joka toi juuri käsityömaistä valmistustapaa hyvin esille. Se oli erityisen tavanomainen visuaalinen kieli kuvataiteen suuntaan painottuvassa taidekäsityössä. Tästä linjasta voisi lähtä pohtimaan sitä, mitä materiaalin ja tekniikan ominaislaadun ymmärtämisen kriteeri käytännössä tarcoitti.

Taidekäsityö pysyi melko kiinteänä osana taideteollisuutta kunnioittaessaan sen vanhoja syvällisyyden ja ankaruuden periaatteita. Postmodernin tuulia seurattiinkin usein vanhoihin periaatteisiin ajatuksellisesti kytkettävissä olevien primitivismin ja tummuuden sekä abstraktien kuviomuotojen osalta. Kitsmäiset, ironiset muistot, romanttisuus, koristeellisuus, esittävyys, elämänilo ja kaupallisuus eivät tulleet painokkaasti esiin suomalaisessa taidekäsityössä, vaikka keskusteluissa postmodernismin tuomat viestinnälliset arvot nostettiin merkittävään asemaan. Viestintä sisälsi pyrkimyksen tuotteiden monimerkitysisyyteen ja tekemisen prosessin arvostamiseen. Kokeileva prosessi oli kuitenkin pohjimmiltaan syvästi vakava.

Tarvittava arvojen muutos postmodernin piiriin, olisi vaatinut sukupolvenvaihdosta vaikuttajien joukossa. 1980-luvun merkittävimmiksi ideologeiksi nousivat kuitenkin vanhemman sukupolven tekijät, vaikka myös nuori ryhmä pääsi esiin. Nuoret esittivät lisäksi tuotannossaan uutta ajattelua ja saivat tuekseen myös Suomessa selvästi merkittävää institutionaalista taustaa esimerkiksi Kaj Kalinin ja Taideteollisuusmuseon ajaessa uudenlaisen tekemisen asiaa. Myös Taideteollinen korkeakoulu tuki uuden tekemisen laadun etsintää. Kokonaisuudessaan sekä taideteollisuuden vanhojen normien mukaiset ajatukset että postmodernin muutoksen tuomat ajatukset toimivat taidekäsityössä yhtäaikaaisesti. Tilanne oli ristiriitainen ja siksi ilmiön määrittely muodostaa hyvin moninaisen kokonaisuuden.

Muutos ei tapahtunut tasaisesti, vaan siinä oli nähtävissä merkkitapauksia, haaraantumia ja katkoksia. TAIKO ry:n perustamisen myötä taidekäsityö sai vuonna 1983 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 taiteidenvälisiä näyttelyitä korosti erilaisissa merkityksissä rajojen murtamisen oikeutta ja välttämättömyyttä. Ideologisesti nuorten ajatukset tulivat esiin vuoden 1987 Metaxis-näyttelyssä, joka ehkä osoittelevan kahtia jakavasti erotti taideteollisuuden tuottamisen nuoremman ja vanhemman sukupolven erilaatuisiin näkemyksiin ja synnytti kriittisen keskustelun aallon. 1980-luvun lopussa taas esillä oli ajatuksia, jotka ehdottivat vanhoihin normeihin palaamista. Paluu ei vaikuttanut siinä mielessä vaikealta, että voimakasta siirtymää irti normeista esimerkiksi esteettisesti tai sisäisten intressien moraalissa ei ollut tapahtunut.

Taidekäsityössä muutos kuvataiteen suuntaan liittyi hyvin monelta taholta tullessiin paineisiin. Muutostekijöihin kuuluivat kuvataiteen nauttima korkea arvostus ja sen taidekäsityötä runsaammiksi koetut palkkiot, yhteiskunnan kuvataiteelle osoittama arvostus esimerkiksi liikevaihtoverokysymyksessä, ajan henkinen ajattelutapa ja erityisesti postmodernismikeskustelun tuomat virikkeet

yksilöllisyydestä ja itseilmaisusta. Taidekäsiyöhön vaikutti myös tarve erottautua muutoksen tilassa olevasta käsityöstä. Se, että käytäntö ei vastannut toiveita tai ideaalia, näytti myös voimistavan muutospainetta. Taloudellinen todellisuus 1980-luvun nousukauden myötä antoi taidekäsiyön vastakulttuurisesta, kaupallisuutta vastustavasta arvomaailmasta huolimatta edellytykset muutokselle käyttötavaratuotannosta kuvataiteen suuntaan. Kaiken kaikkiaan 1980-luvun muutos heijastui sekä arvottamisen subjektiivisiin käsityksiin että objektiiviseen rakenteeseen.

Taidekäsiyön ammatillista määrittymistä voi kuviossa 11. tarkastella kahdella tasolla. Tarkimmin taidekäsiyötä määrittävä taso oli esteettisten ja henkisten käyttöesineiden ryhmä. Henkiset käyttöesineet kytkeytyivät ajatuksellisesti käyttöesineen traditioon, vaikka niillä ei ollut konkreettista käyttöä, vaan ne toimivat ilmaisuesineinä. Tässä ryhmässä edustetut tekijät halusivat tutkimuksen aineiston perusteella liittää tekemisensä taidekäsiyö-nimikkeeseen.

Toista tasoa edustaa koko materiaalien ja käsiyötekniikoiden traditiosta nouseva taideteollisen uniikki-tuotannon alue, jota tutkimusaineistossa kutsuttiin yleisnimityksellä taidekäsiyö. Tämä institutionaalinen taidekäsiyön alue on ollut tämän tutkimuksen kohteena. Sen osalta on kuitenkin tärkeää tähdentää, että tällä laajemmalla alueella on tekemisen alueita ja tekijöitä, jotka eivät itse liittäneet itseään taidekäsiyöhön, kuten tekstiilitaide ja sellainen osa keramiikkataidetta, jossa ensisijaisesti pyrittiin tekstiilitaitteen tapaan kuvataiteena toimivien teosten tekemiseen, ei tuotteen valmistamiseen. Tästä alueesta käytettyjä nimityksiä erona merkitysalueeltaan suppeammalle taidekäsiyölle olivat 'taideteollisuuden kuvataide' ja 'materiaalitaide'.

Ne materiaalitaiteeseen ja taideteollisuuden kuvataiteeseen liittyvät arvonnimet, jotka liitettiin yleiskäsitteenä käytetyn 'taidekäsiyön' alle, olivat positiivisia. Ne kertoivat arvostettavasta erottaumisesta korkeakulttuurisen kuvataidekäytännön rinnalle. Tästä näkökulmasta taidekäsiyötä voitiin pitää sellaisena alakäsitteenä, johon ei haluttu samaistua, koska se edusti vain esteettisten käyttöesineiden valmistamista uniikkituotantona tai piensarjoina. Tällainen oli kansainvälisessä keskustelussa Mite Ziemeliksens esittämä ruotsalainen määritelmä taidekäsiyölle.

Yleisnimityksenä käytetyn 'taidekäsiyön' raja-alueella oli tekemisen laatuja, joita leimasi osittain sama ominaislaatu kuin yleisesti taidekäsiyöksi nimettyjä tuotteita, mutta joita on eri syistä jo vaikeampi sovittaa taidekäsiyön alueelle. Näitä olivat teollisuuslaitoksissa tehty, usein avustajien kanssa valmistettu taideteollinen piensarjatuotanto tai taideteollisuuden muotoilutraditioon liittyvä kokeilullinen mallinvalmistus. Alueelta rajantui helposti pois jo institutionaalisesti kuvataiteeksi hyväksyty tekeminen tai erilaisesta institutionaalisesta tausta lähtöisin olva tekeminen kuten käsi- ja taideteollisuusoppilaitosten kautta tuleva tekeminen.

Kuvio selvittää myös taidekäsiyön suhteita ympäröiviin tekemisen alueisiin. Näitä suhteita on tarkasteltu tämän luvun alkuosassa. Kuvioon on lisäksi esimerkinomaisesti sijoitettu vaikutusvallan keskittymisen tarkastelusta esiin nousseita, ammattitaitoisiksi määritettyjä vaikuttajahahmoja. Jotta yleisnimikkeenä käytetyn taidekäsiyön ominaislaatu määrittyisi myös tuotteina, on heidän 1980-luvun tuotannostaan poimittu värikuvaliitteessä esitelyjä tuotteita ja teoksia.

Jorma Heikkilän käsityöstä 1980-luvulla esittämää jakoa mukailien reviiereistä muodostuvan kuvan voi esittää niin, että kotiteollisuus identifioitui tavalliseksi käsityöksi ja käsi- ja taideteollisuus sekä harrastuskäsityö pyrkivät luovan käsityön piiriin. Taideteollinen vanha taidekäsiyö pysyi elossa, mutta kuvataiteellinen taide-

SUOMALAINEN YMPÄRISTÖNSUUNNITTELUN KOKONAISALUE



Kuvio 11. Taidekäsityön arvottamisen reviiri ja sitä ympäröivät alueet.

käsityö pyrki kokeilevan ja ilmaisullisen käsityön pariin. Lisäksi muutoksessa vaikutti kuvataiteessa tapahtunut ilmaisutapojen hajaantuminen ja tuotannon käsitteellistyminen. Taidekäsityö-termin epäselvyys aiheutti 1980-luvulla taidekäsityön muutostilasta. Samaa voi todeta myös käsityön ja kuvataiteen käsitteistä. Taidekäsityön määrittely oli ristiriitaista, koska alan sisällä oli havaittavissa kaksi toisilleen vastakkaista, tuotteen ja teoksen tuottamista korostavaa konsensusaluetta. Lisäksi alalla toimi itsenäiseksi erottumaan pyrkiviä materiaaalialueita. Samanaikaisesti lähikenttien pyrkimykset hämärsivät rajoja vielä lisää.

Tämä joka taholla tapahtuva muutos toi 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 tuotantoaan ei luettaisi taidekäsityöksi. Vanhemman näkemyksen mukaan se olisikin luovana käsityönä sitä ollut. Uusi kokeilevan käsityön painotus toi esiin käsityön materiaali- ja taitoperustasta vapautumista. Tällöin käsityöammattissa opittu suunnittelu- ja valmistustaito 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 1980-luvulla pikemminkin muuttuva käytänne kuin konkreettisesti määriteltävissä oleva tuotannon tapa. Määrittelyn ongelma piili monimerkityksisyyden lisäksi siinä, että sen rajat eri historian omaavien lähikenttien välillä olivat liukuvia. Kukin kenttä näki termit omasta taustastaan käsin. Ongelma oli käytännössä kuitenkin vielä suurempi kuin arvottavan käsitteenmäärittelyn tasolla, koska ammattikäytännössä moninaisuutta oli vielä enemmän.

2.2 TAIDEKÄSITYÖN ARVIOINTIEN KRITTEERIT REVIIRIN MÄÄRITTÄJINÄ

Taidekäsityön sisällöllistä reviiriä voi tarkastella myös niiden piirteiden valossa, jotka näyttäytyivät tässä tutkimuksessa tyypillisinä hyväksi arvioitun taidekäsityön piirteinä. Toteutuneista taidekäsityön tuotteiden, näyttelyiden ja tekijöiden arvottamistilanteista esitetyistä arviointien kriteereistä on mahdollista koota vastakohtapareja, jossa esiintyy julkisammattillisesti arvotetun taidekäsityön piirissä hyväksytyjä ja toisaalta hyljeksittyjä piirteitä.

Vastakohtapareja on löydettävissä arviointien kriteereistä tai niitä syntyy jonkin vahvasti myönteiseksi tai kielteiseksi koetun piirteen avulla, muodostamalla sille vastapari. Vastakohtaparien valossa voidaan edelleen tarkastella sitä, miten ammattillisesti hyväksytyn taidekäsityön tekemisen reviiri sisällöllisesti rajautui. Se, että vastakohtapareja oli löydettävissä, varmistaa sitä, että toisaalta kentällä oli olemassa tietty oikeanlaatuisiksi koettujen ominaispiirteiden joukko ja että jotkut ominaispiirteet taas eivät kuulu taidekäsityön ammattilliseen reviiriin.

1980-luvun Suomessa ammatillisesti arvotetusta taidekäsityöstä julkisuudessa esitetyt

TYYPILLISET PIIRTEET +

Kokonaisuus

- +hallittu
- +mielenkiintoinen
- +luonteva, aito
- +suomalainen
- +taidekäsityötä

Muotokieli

- +tyylikelpoisa
- +yksinkertainen
- +sävykäs, vivahteikas, herkkä
- +hienostunut, arvokas
- +raikas
- +jännitteinen, voimakas, mukkea

Ilmaisu

- +syvälinen sisältö
- +viestinnällinen
- +latautunut tunteella

Uutuusarvo

- +vanhoja perinteitä on käytetty uudistaen
- +tutkiva ote
- +ajan henkinen

Tekijän merkitys

- +omaperäinen, persoonallinen
- +itsenäinen, rohkea
- +kehityskelpoinen
- +sitoutunut, rehellinen
- +näkemyksellinen, sitoutunut, kehityshaluinen

Suunnittelu

- +esineen olemus on ymmärretty
- +ajateltu kokonaisuus
- +ajateltu, oivaltava idea
- +käyttökelpoinen, monikäyttöinen

Tekninen toteutus

- +tekniikka on tunnettu, sitä on osattu hyödyntää ajatusta ja muotoa palvelemissa
- +osaava, hallittu tekniikan käyttö
- +kehittävää ja kokeilevaa tekniikan käyttöä

Materiaalin käyttö

- +materiaalin mahdollisuuksia on hyödynnetty
- +uusia materiaaliyhdistelmiä
- +materiaali toimii ilmaisun välineenä

HYLJEKSITYT PIIRTEET -

- ei ole hallittu
- mielenkiintoton
- väkijäinen, keinotekoinen, ylityöstetty
- vieraita vaikutteita
- kotiteollisuutta, harrastajakäsityötä, kuvataidetta

- tyyliä ei ole epäseltä
- liian monimutkainen
- kuiva, siisti
- kömpelö, ylilyövä
- raskas, tunkkainen
- heikko

- pinnallinen sisältö
- viestinnällisyys ei toimi
- tekijän oman kokemuksen ja tunteen puute

- vanhoja perinteitä on käytetty kopioiden
- matkiva ote
- vanhahtava

- ei omaperäinen tai persoonallinen
- ei riittävän itsenäinen tai rohkea
- ei kehityskelpoinen
- ei riittävästi paneutunut, ristiriitainen
- ei edistä taidekäsityölle ominaista ideologista ajattelua ja tekemisen tapaa

- esineen olemusta ei ole ymmärretty
- jotkut osat tai ratkaisut eivät sovi kokonaisuuteen
- epäseltä, keskeneräinen idea
- käyttökelpoisuudessa puutteita

- ei ole ymmärretty tekniikan ominaislaatuja

- heikko, virheellinen tekniikan käyttö
- siisti tekninen toteutus

- materiaalin ominaisluonnetta ei ole ymmärretty
- epäonnistuneet materiaaliyhdistelmät
- materiaalin ominaisluonnetta ei ole osattu hyödyntää ilmaisun välineenä

Vastakohtapareista on nähtävissä ammatillisen taidekäsityön reviiirin rajausta esimerkiksi siinä, että huolimatta taidekäsityön pyrkimyksestä kuvataiteen suuntaan se selvästi ammatillisessa arvottamisessaan pyrki myös vahvistamaan omaa identiteettiä. Oma identiteetti suhteessa kuvataiteeseen on nähtävissä erityisesti taideteollisuuden traditioon liittyvissä kriteereissä, jotka korostivat hallintaa, luontevuutta, aitoutta, suomalaisuutta, tyylipuhtautta, yksinkertaisuutta, hienostuneisuutta tai raikautta. Näiden vastakohtana on 1980-luvun kuvataiteesta todettava, että ylilyönnit, ristiriidat ja monenlaisten vaikutteiden sekoittaminen olivat siinä mahdollisia, jopa toivottavia. Kuvataiteeseen eroa tekee lisäksi se taidekäsityön, taideteollisuuden ja käsityön kiinteästä yhteydestä ja traditiosta kertova seikka, että esineellä ja materiaalilla koettiin olevan omanlaatuisensa, kunnioitettava luonne ja että palvelun ajatukseen liittyvä käyttökelpoisuus oli esillä arvioinnin kriteerinä.

Vaikka siistiä teknistä toteutusta ei sinänsä pidetty yksinään taidekäsityön hyväksymisen tuottavana tekijänä, silti materiaalin ja tekniikan tuntemus, osaava ja niitä ymmärtävä toteutus nousivat merkittävälle sijalle teosten hyväksymisessä. Materiaalitaiteen nimike oli totta jopa siinä mielessä, että vaikka materiaalit muuttuvat, niin uskollisuudesta niiden luonteelle puhuttiin. Tämä tietenkin eroaa sellaisista kuvataiteen 1980-luvun näkemyksistä, joissa oli mahdollista tehdä teoksia välittämättä materiaalin tai teknisen osaamisen kunnioituksesta. Arvioinnin kriteereissä esiin nousseet ajatukset materiaalin toimimisesta ilmaisun välineenä, teknisen toteutuksen viestiä palvelevasta roolista, rajojen rikkomisen tarpeellisuudesta ja taideteollisuuden sääntöjen rikkomisen mahdollisuudesta liittyvät 1980-luvun filosofisiin keskusteluihin ja kertovat 1980-luvun taidekäsityön vähittäisestä muutoksesta kuvataiteen suuntaan. Tärkeäksi nousi se, että taideteollisuuden ja käsityön tyypillinen tuottamisen kohde - esine - pystyi muuttumaan taideteokseksi.

Kuvataiteen ja taidekäsityön suhteessa merkittävä raja on se taidekäsityön ammatillisen arvioinnin tyypillinen painotus, jossa esteettisyys nousee merkittävimmäksi arvioinnin kohteeksi. Taiteellinen taas mainitaan arvioinneissa vain muutaman kerran. Käsitteenmäärittelyn osalta näyttää siltä, että taidekäsityön reviiirillä esteettinen voidaan samaistaa taiteellisen kanssa, vaikka ne eivät taiteen filosofiassa ole sama asia. Taidekäsityön 'taiteellinen' määrittäyty 'esteettiseen' sulautuessaan sisällöltään suppeammaksi kuin kuvataiteen laajempi 'taiteellinen'. Tämä kertoo taidekäsityön kytkennästä sovellettuun taiteiden esteettisyyttä painottavan arvioinnin piiriin.

Taidekäsityön kriteerien rajauksesta kotiteollisuuden ja käsityön suuntaan kertovat liialliseen yleiseen siisteyteen, pelkkään teknisen toteutuksen siisteyteen tai kopioimiseen liittyvät negatiiviset kommentit, jotka taidekäsityön näkökulmasta viestivät mielenkiinnostomuudesta tai kuivuudesta. Vielä liiallista siisteyttäkin kielteisemmässä sävyssä puhuttiin kokonaisuuden tai toteutuksen hallitsemattomuudesta, tyylittömyydestä, tunkkaisuudesta ja siitä, että esineen, materiaalin tai tekniikan luonnetta ei oltu ymmärretty. Nämä seikat liittyvät erityisesti huonoksi koettuun harrastajamaisuuteen, johon ammatillista taidekäsityötä ei haluttu samaistaa.

Taidekäsityön ideologiassa korostui rajanvedon sisältö: taiteellinen intentio ja myös taitoon ja taideteollisuuteen liittyvät esteettiset tekijät vetivät taidekäsityön omimman reviiirin rajaa. Ensimmäinen teki sitä erityisesti suhteessa käsityöhön ja toinen taas suhteessa kuvataiteeseen. Lisäksi taitavan valmistuksen vaatimus ja toisaalta ylityöstön ja siisteyden pelko rajasivat suhdetta sekä kuvataiteeseen että taitokäsityöhön.

3 TAIDEKÄSITYÖN AMMATILLISEN ARVOTTAMISEN TOIMINTATAPA

3.1 ARVOTTAMISEN MÄÄRITTYMINEN

Analyysin lähtökohdaksi rakennetut lähtökohtamallit 2 ja 3 johtavat tarkastelemaan sitä, mihin taidekäsityön ammatillisen arvioinnin kriteerit, ja siten ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsityön ominaispiirteet perustuivat. Sen hahmottamiseksi on tässä tutkimuksessa esiin nousseita, arvioijien käyttämiä kriteereitä suhteutettu lähtökohtamallien ohjaamana sekä taidekäsityön institutionaaliseen rakenteeseen että sen ammatilliseen ideologiaan.

Taideteollisuuden kytkentä ja institutionaalisen rakenteen merkitys ovat selvästi nähtävissä kuviossa 12 taidekäsityön julkisammattillisessa arvioimisessa. Taidekäsityön oma identiteetti suhteessa kuvataiteeseen muodostuu niiden antaman sisällön painoituksen kautta, kuten edellisen luvun reviiritarkastelusta ilmeni. Lisäksi on huomattava, että arviointien taustalla vaikuttava moniportainen valikoitumisjärjestelmä perustuu institutionaalisissa järjestelmissä tapahtuvaan toimintaa. Tässä arvioimisen taustajärjestelmässä valikoituvat sekä arvioitavat tekijät ja teokset että arviointeja suorittavat asiantuntijat.

Institutionaalista rakennetta selvemmin taidekäsityön arvioinnin kriteerien sisältö kuitenkin määrittynyt ideologian, kentällä esitettyjen tekemisen päämäärien ja merkityksenannon kautta. Tämä näkyy kuviossa 13, jossa arviointien kriteerejä on verrattu taidekäsityön sisäisiin intresseihin.

Sen lisäksi, että arvioinnissa käytettyjen kriteerien suhdetta verrattiin alan institutionaaliseen rakenteeseen ja ideologiaan, vertailukohtana on käytetty myös Suomen Muotoiluraadin kirjoitettuja kriteerejä (liite 4). Muotoiluraadin kriteerien voi katsoa edustavan hyvän tuotteen sisältöä koskevaa teoreettista näkemystä. Tällaista juuri kentän edustajat ehdottivat arvioinnin perustaksi ja kehittämisen välineeksi. Jos Muotoiluraadin kriteerejä tarkastellaan suhteessa toteutuneisiin arvioinnin kriteereihin on todettava, että Muotoiluraadin kriteereissä esitettyjä tuotteiden ominaisuuksia on käytetty myös toteutuneissa taidekäsityön arvioinneissa.

Teoreettiset arvioinnin kriteerit ovat kuitenkin otsikoita vailla tarkempaa sisältöä. Institutionaalinen rakenne ja ideologia muodostavat sen kontekstin, jonka kautta teoreettisissa arvioinnin kriteereissä esiintyvät otsikot saivat todellisuudessa sisältönsä. Tämän kontekstin kautta arviointi käytännössä suhteutui arvioitaviin tuotteisiin. Vaikka toteutuneiden arviointien kriteerit ovat myös suhteellisia, ne ovat sitä vähemmän kuin teoreettisesti esitetyt. Todellisuudessa käytettyjen arviointien kriteerit ovatkin sisällöltään lähempänä ideologiaa kuin teoreettisesti esitettyjä kriteerejä. Teoreettisten kriteerien suhteellisuus paljastuu siinä, että ne jättävät otsikon alla olevat valinnan mahdollisuudet auki. Niiden alla tapahtuvat valinnat ovat kuitenkin sidoksissa arvoperustaan, kentän ideologisiin intresseihin ja samalla myös kentän institutionaalisen rakenteen toimintaan.

Samaa on todettava myös sellaisesta taidekäsityön arvioimisen viitekehuksesta kuin esimerkiksi Päivi Tahkokallion esittämä materiaalitaide. Kentällä esiintyneen käsitteenmäärittelyn ja toteutuneiden arviointien kriteerien valossa hänen ajatuksensa näyttää hyvin perustellulta: materiaalinkäytöllä on suuri merkitys taidekäsityön ominaislaadussa. Tämä materiaalitaiteen viitekehys tarvitsisi kuitenkin

Tekijän merkittävyys

* Tekijä on pystynyt tekemään taideteollisuuden valtarakenteisiin kytkeytyneen institutionaalisen rakenteen sisällä toimivan säännösten mukaista tuotantoa.


* Merkittävyyttä arvioidaan myös institutionaalisisessa rakenteessa aiemmin saavutettujen palkkioiden ja tunnettuuden perusteella.

Laaja-alaisuus

* Taideteollisuuden merkittävän kytkenän, koulutuksen, ammatin, tradition ja taideteollisuuden yhteneväisenä pitämisen pyrkimyksen kautta korostuu sellaisen laaja-alaisuuden arvostaminen, jossa tekijä kykenee tekemään sekä taidekäsityötä että teollista tuotesuunnittelua.

Tekijä vaikuttajana

* Institutionaalisen rakenteen sisällään pitämisen ilmiön ja sisäisten intressien esilletuontia sekä niihin sitoutumista pidetään hyvänä.



Institutionaalisen rakenteen mukaisuus

Suunnittelun, materiaalin käytön ja teknisen toteutuksen merkittävyys tuotteita tarkasteltaessa

* Ammatin traditiot ovat sitoutuneet taideteollisuuteen ja käsityöhön.

Kuvataiteellisten arvojen korostus

* Arvioinnin taustalla vaikuttaa institutionaalinen pyrkimys saavuttaa samaa arvostusta ja asemaa kuin kuvataide.

* Kuvataiteen esimerkkiä seurataan useimmiten kuitenkin ideologian ja institutionaalisen tradition sallimissa rajoissa taidekäsityön omaa identiteettiä korostaen.

Elämäntapa

- * Tekijän tinkimättömyys, itsenäisyys, sitoutuminen, uskollisuus, näkemyksellisyys
- * Persoonallinen, omaperäinen, yksilöllinen toteutus
- * Kokeilullinen, tutkiva ja kehittyvä ote
- * Edelläkävijän aseman toteutus, traditio halliten
 - * Ajatuksen kanssa tehty, hallittu
 - * Rehellinen, aito ja syvälinen
 - * Ajan henkinen
 - * Ilmaisullinen

Makukasvatus ja esteettinen kasvatus

- * Perinteen hyödyntäminen oikealla tavalla
- * Suomalaisten perinteiden ja luonnon kunnioitus
- * Yleinen korkeatasoisuus
- * Virikkeellisyys, viestinnällisyys
- * Yksilöllisyys, funktionaalisuus
- * Hienostuneisuus, tyylipuhtaus
- * Luontevuus, aitous
- * Tekijä on käsityön merkityksen esilletuoja, opettaja, vaikuttaja, kentän intressien tehokas levittäjä

Ideologian mukaisuus

Myyttisyys

- * Materiaalin, tekniikan tai esineen luonnetta on ymmärretty oikein.
- * Luonto on aitouden lähde.
- * Luontevuus teoksissa syntyy näiden ammattitaitoon kuuluvien käsitysten kautta.
- * Elävyys, sävykyys on hyvä.
 - * Elämän monimerkityksisyys ja syvälinisyys ovat hyviä ilmaisun kohteita.
- * Kehittäminen tuottaa yksinkertaisuutta.
- * Hyvään tekemiseen kuuluu kehityskelpoisuus ja kehityshakuisuus.

Vastakulttuurisuus

- * Uuden etsintä yleiselle vastakkaisessa merkityksessä
- * Kapinallinen, vanhoja rajoja rikkova
- * Haaste teollisuustuotteille: aito, luonteva, itsenäinen, traditiota kunnioittava, vivahteikas
- * Yksinkertainen vastakohtana hälyä täynnä olevalle maailmalle

paljon ideologiaan perustuvaa hienovarasta tarkennusta, jos esimerkiksi kentän ulkopuolisen arvioitsijan oletettaisiin sen avulla kykenevän arvioimaan taidekäsityötuotantoa kentän toimijoita tyydyttävällä tavalla. Taidekäsityön materiaalin käytön korostus ja käyttötavat perustuvat monin kytkennöin juuri ideologisen ajattelun ja kentän institutionaalisen rakenteen muokkaamiin arvostuksiin.

Kentällä suoritettaviin arviointeihin vaadittiin monipuolisten kriteerien käyttöä. Kuitenkin esimerkiksi Muotoiluraadin kriteereistä Suomi Muotoilee -näyttelyiden taidekäsityön arvioinneissa vain esteettisyys oli taidekäsityössä yleisesti sovellettu kriteeri. Estetiikka voidaan tulkita aistillisen miellyttävyyden kokemisena. Tällöin sellainen arviointeja kritisoiava ajattelu, jossa todettiin, että kentällä vallitsevat mieltymykset veivät voiton analyttisemmältä tarkastelulta, oli oikeaan osunut. Juuri usein sovellettu esteettisyyden kriteeri onkin Suomen Muotoiluraadin teoreettisista kriteereistä suhteellisimpia. Tässä kohdin onkin syytä pohtia, mitä esteettisyyden vaatimus sisältää.

Esteettisen suosituimmuutta kriteerinä voi tulkita myös niin, että juuri esteettinen kuvastaa vaikeasti esitettävissä olevaa tuotteen kokonaisuutta. Se, että muutokielessä suosituttiin yksinkertaista ei kerro vielä paljoakaan estetiikasta. Kohteen muutokielä oli yksinkertaista suhteessa johonkin ja yksinkertaisuus selvästi ilmeni muiden piirteiden kanssa yhdistettynä joitain perimmäisiä syvällisyyden arvoja taidekäsityön tekemisessä. Yksinkertaisuuden arvostus voidaan kytkeä ideologiseen ajatteluun, jossa korostuivat aitous, rehellisyys, tinkimättömyys, ajatuksen kanssa tekeminen, tekemisen hallinta ja tuotteen kehittäminen yksinkertaiseksi. Yksinkertaisella visuaalisena ulkoasuna oli sisältö, joka pohjautui arvostuksiin. Tässä on nähtävissä myös muiden tutkijoiden korostama estetiikan ideologisen taustan merkitys.¹⁴

Estetiikassa oli mukana visuaalisiin viesteihin kytketty sanoma, joka oli esimerkiksi materiaalin luonteen oikeanlaatuista ymmärtämistä. Tämä ymmärrys voitaisiin taidekäsityöhön liitetyn merkityksenannon pohjalta tulkita esimerkiksi ihmisen ja luonnonmateriaalin välisen suhteen oikeanlaatuiseksi tulkitsemiseksi. Se voisi olla taidekäsityön taiteenlajille tyypillinen ilmaistava ajatus, jonka selkeä ilmaiseminen tekee tekemisen tuotoksesta taidetta. Näin estetiikassa puhutaankin ammatilliseen ideologiaan kuuluvista käsityksistä, joita tulkittiin sitoutumisena ammatissa hyväksytyksi katsottuihin arvoihin. Sitoutuminen taas kertoi tekijän syvällisyydestä, jota kentällä arvostettiin.

Muotoiluraadin kriteereissä painoarvoltaan tärkeäksi oli kirjattu esteettisten ominaisuuksien lisäksi elämän laatuun liittyvä kriteeri. Se onkin hyvin mielenkiintoinen kriteeri, jos se on käytännössä liitettävissä esimerkiksi tuotteen syvällisyyteen. Tällöin on todettava, että estetiikan arviointi saattoi hyvinkin ulottua myös elämänlaadun ja syvällisyyden arviointiin. Esteettisyyden kriteerin kytkeminen ideologiseen ajatteluun sallii tulkinnan siitä, mihin hyväksi koetulla estetiikalla pyrittiin ja mitä se viesti.

Tällöin tietyt esteettisyyden nimikkeen alle arvioitaviksi sopivat tuotteen ominaisuudet voitiin käsittää myös merkeiksi ideologian vastaisesta ajattelusta. Tällä tavoin on tulkittavissa esimerkiksi tyyliä, ylikoristeellisuuden, ylityöstön ja liiaksi käytettyjen teemojen arvioiminen pinnallisiksi. Tällaisia negatiivisia merkkejä sisältävän tuntemattoman tekijän tuotos oli helposti hylättävissä. Toisessa äärelaidassaan taas tutun tekijän, jonka arvioijat tiesivät sitoutuneen toimintaan, samoja negatiiviseksi tulkittavissa olevia merkkejä sisältävä teos oli mahdollista hyväksyä.

Se, että samoja asioita voitiin pitää sekä hyvänä että huonona vaikuttaa ristiriitaiselta. Asioiden kokeminen voi kuitenkin kiinnittyä niiden tulkintaan, joka oli riippuvainen ideologiaan sitoutumisen ha-

vaitsemisesta. Tällöin esimerkiksi tekijän jatkuvasti käyttämä sama teema oli negatiivisesti tulkittuna kopiointia tai positiivisesti tulkittuna teeman syvällistä tutkimista. Metaxis-nuorison kohdalla toimi nuorten syvällisyyden vaatimus merkittävänä perusteluna tekemiselle. Siis arvoperusta ei muuttunut, vaikka tekemisen laatu näytti muuttuvan.

Taideteollisuuden teollisen tuotesuunnittelun taustaa kriittisesti määrittelevä ‘design mafian kone-estetiikka’ ei pelkistetyn muotokielen vaatimuksineen nousekaan siksi lopullisesti määrittäväksi arvioinnin kriteeriksi, jota seurattiin. Myös visuaalisen muotokielen poikkeukset olivat mahdollisia. Poikkeukset ulkonäössä tai tekemisen tavassa voitiin hyväksyä, jos ne tulkittiin ideologian mukaisiksi. Tietenkin on myös syytä muistaa, että ammatti-ideologisessa elämäntavassa uusiutuminen sekä jatkuva uuden etsintä olivat merkittäviä toiminnan suuntia. Formalistisiin sääntöihin perustuvan valinnan sijaan näytävät ideologiseen ajatteluun sitoutumisen kriteerit olevan perustavanlaatuisia.¹⁵ Näkemykselliseksi koettu tekijä sai tuottaa poikkeavia teoksia tai tuotteita. Esimerkiksi pinnallisuuden ja syvällisyyden tulkinta liittyi makukasvatuksen ja vastakulttuuristen ideologisten teemojen mukaisesti populaarin ja kaupallisuuden vastaisiin käsityksiin. Tässä on taustavaikuttajana taiteeseen liittynyt nerouden ja originelliuden vaatimus. Syvällisyyden arvoihin kiinnittynyt taidekäsityön hyvyys on tulkittavissa niin, että vain originelli, sellainen, jota suuret joukot eivät voi ymmärtää, on hyvää.¹⁶

Elitismi oli perusteltua myös siitä syystä, että taidekäsityön ostajat halusivat erottautumista ja nauttivat tarkasta, ammatillisen ideologian mukaisia intressejä seuraavasta erottautumisesta. Sosiologinen näkemys elitistisestä erottautumisesta liittyi edelläkävijän asemaan. Elitistinen erottautuminen siis sopii hyvin yhteen myös ammatillisen ideologian uudistamisen ja näkemyksellisyyden vaatimusten kanssa.

Suomen Muotoiluraadin kriteereistä sekä monista muista tuotteiden arvioimista koskevista teoreettisista esityksistä on mahdollista sanoa, että ne olivat Suomessa varsin tuotekeskeisiä.¹⁷ Perustuiko tämä sitten siihen, että taidekäsityötä arvioitiin usein yhdessä teollisen suunnittelun kanssa, jossa yksilöllinen luomisprosessi oli alisteisessa asemassa muihin tekijöihin nähden? Taidekäsityön tuote tai teos sai kuitenkin selvästi osan arvostaan prosessin kautta, jossa taiteellinen intentio, omaperäisyys ja näkemyksellisyys korostuivat. Taidekäsityöstä usein käytettävä uniikin määritelmä tuntui ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsityön osalta sisältävän myös omaperäisyyden ja näkemyksellisyyden vaatimukset. Tällöin Suomi muotoilee -näyttelyn toteutuneissa arvioinneissa korostunut omaperäisyyden kriteeri on selvästi tarpeellinen ja käyttökelpoinen. Teoreettisissa arvioinnin kriteereissä ei kuitenkaan esitetty, että arviointiin vaikutti myös tekijän arvomaailma ja hänen tekemisensä sekä kehityksensä prosessi. Ideologian elämäntapaan ja myyttisyyteen liittyvissä ajatuksissa tekijän työprosessi oli kehityskertomus, ja tuote syntyi tekijän kasvun kautta. Tällainen tekijän kasvuun liittyvä tuotteen synty saattoi olla arvioinnin kohteena konkreettisen tuotteen tai teoksen lisäksi.

Julkisuudessa käytetyt kriteerit näyttäytyivät siis ideologian muokkaamina. Kriteerit sisälsivät kentän makukäsitykset sekä suppeamman sopivaksi katsotun visuaalisen maun. Taidekäsityön ideologiaan liittyi ammattietiikan kysymyksiä: rehellisyys, esteettisyys ja yhteiskunnallinen vastuu. Vanhemmassa versiossa ammattietiikkaan liittyi hyvin tehty, yksinkertainen muotoilu ja uudemmassa luova ja taiteellinen syväprosessi, josta työ kertoi. Arvioinnin kriteerit muuttuivat ideologian muutoksen myötä ja sen mukaisesti, koska suhde ideologiaan oli kiinteä.

Hyväksyminen ei siis näyttänyt riippuvan pelkästään estetiikasta vaan siitä, millaisia päämääriä jollain tuotteella ja myös sen tuotteen tekijällä nähtiin olevan. Ideologia oli mukana ajan hengen tuoman

muutoksen virrassa ja se saatettiin perustellusti liittää monenlaisiin tuotteisiin ja tekijöihin. Taidekäsityksen kohdalla onkin syytä sisällöllisesti yhdenmukaisen arvottamisen konsensuksen sijaan puhua konsensusalueesta, jota tuntui määrittävän vahva ideologinen panos.

Ideologia muodosti tietynlaisen kieliopin, jonka mukaisesti hyväksytyt tekivät tuotteitaan ja teoksiaan. 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.¹⁸ Kun esitettiin sellainen kommentti, että taidekäsitystuote puhui puolestaan, oletettiin, että vastaanottaja hallitsi sen käyttämän kielen. Tämä ei ole mitenkään itsestäänselvää, jos ei oleteta, että teokset oli tarkoitettu vain niille, joilla oli kielitaitoa ymmärtää niiden sisäisten intressien pohjalta syntyneitä kieltä eli ilmaisua. Laajaan yleisöön kohdistunut makukasvatusvaatimus kuitenkin kumoaa tätä rajoitusta.

Taiteensosiologiassa esitetty näkemys, jonka mukaan taidekäsityö pyrki miellyttämään porvaristoa osoitautui ainakin Suomen ammatillisten käsitysten analyysin pohjalta vääräksi. Ammatillisen kentän taidekäsityö näytti Suomessa vastakulttuurisen, omaa elämäntapaa korostavan ja tuotteen myyttiseen syntyyn uskovan ammatillisen ideologian pohjalta muotoutuvan elitistiseksi.

3.2. INTUITIIVISEN ARVIOIMISEN MEKANISMI

Arvioimisen kokonaisuus ei vaikuta kovin yksinkertaiselta. Julkisen, ammatillisen taidekäsityksen kentän jäsenen täytyi selvästi sisäistää sopivan ideologian ajatuksia. Muotokielessä oli olemassa yleinen, askeettinen linja ja tunnettuus oli tärkeää. Kuitenkin myös poikkeukset olivat mahdollisia. Ideologia ja etiikka olivat tärkeitä tekijöitä elämäntavaksi koetun työn arvottamisessa. Ideologia näyttäytyi arvottamisessa hyvin konkreettisenä kytkeytyessään esimerkiksi moraalisuuden ja syvällisyyden kautta 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. Tämän tutkimuksen perusteella on kuitenkin mahdollista tulkita, että ammatillisesti hyväksytyyn taidekäsityksen taustalla oli ideologista ajattelua, joka liitri toimijoita yhteen. Kentälle muodostuneet arviointien kriteerit seurasivat tätä ideologiaa ja hyväksytyjen tuotteiden ja teosten oletettiin kriteerien perusteella sisältävän ideologiassa esiintyvää ajattelua.

Kentän rajaamista tapahtui myös institutionaalisesti, esimerkiksi elinkeinon harjoittamisen mahdollisuudet rajasivat sitä. Samantapaisia ja samoja asioita tehtiin eri lähikenttien raja-alueilla ja jopa eri kenttien sisällä. Siitä, mitä kenttää tekijä edusti, millainen koulutustausta hänellä oli ja minkä kentän piirissä hän toimi, riippui osakseen se, miksi hänen teoksiaan nimitettiin. Se, mihin ne katsottiin kuuluviksi, määritti sitä, kenellä katsottiin olevan pätevyyttä arvioida teoksia. Tämä puolestaan vaikutti arvioinnin kriteereihin. Esimerkiksi se seikka, että teollisuuden suuntautuneet suunnittelijat pääsivät merkittävästi vaikuttamaan taidekäsityksen hyväksymis- ja palkkiojärjestelmissä on voinut viedä taidekäsityksen julkisuudessa esitettyä estetiikkaa kone-estetiikan suuntaan. Merkittävää on myös se, että huolimatta taitokäsityksen taitavan valmistuksen ammatillisista vaatimuksista taidekäsityksessä taitavuutta arvioitiin taideteollisen koulutuksen perusteella ja siten sen taitokäsityksen mukaisesti.

Rajanvedon hankaluudesta huolimatta käytännön toiminnassa Suomessa selvästi esillä olleet reviirit

vaikuttivat arvioimiseen myös hyvin konkreettisella tasolla. Kansainvälisistä kirjoituksista ilmennyt kontekstin vaikutus näytti siis merkittävältä myös Suomessa. Institutionaalista arvottamista ja arviointia oli olemassa. Samantyyppisiä, samalla tavoin suunniteltuja ja toteutettuja tuotteita arvioitiin eri konteksteissa eri tavoin aina siitä riippuen, mihin reviiiriin ne yhdistettiin. Esimerkiksi taikolainen oli hyväksytty taidekäsityöläinen, vaikka hän teki käyttötuotteita piensarjoina tai teollisuuden prototyyppejä. Joku taidekäsityöläisten ammattijärjestön ulkopuolinen ei tällaista tuotantoa tehdessään olisi ollut hyväksytty taidekäsityöläinen. Kentän rajauksen ja tämän rajauksen sisältämien intressien perusteella määriteltiin, ketä yleensä lähdettiin arvioimaan taidekäsityöläisenä. Tämän jälkeen suoritettiin esteettinen tarkastelu, joka näytti pohjimmiltaan perustuvan ideologiseen ainekseen.

Todennäköisesti rajausten ja ideologian noudattaminen tapahtui hyvin intuitiivisesti ja tuttuuden kautta arvottamisen osalta myös niin, että muista tekijöistä ei ollut tietoa. Yhteisten muotokielen sääntöjen hakeminen voi tapahtua myös sellaisesta institutionaaliseen rakenteeseen liittyvästä syystä, että merkitäkseen jotain täytyi muotoilulle löytyä yhteinen perusta selvitettäessä sen merkitystä muille. Monenkirjavaa tekemistä olisi ollut paljon hankalampi selvittää ja esittää näyttelyissä. Tällainen ajattelu seuraa myös taideteollisuuden oikeuttavaa ja alan edistämistä korostavaa perinnettä, jossa muotoilun katsottiin sekä sisältävän että kantavan suomalaista identiteettiä.

Arvioinnin kriteereistä on löydettävissä tyypillisiä ominaispiirteitä. Näiden ominaispiirteiden painoarvoa tietenkin punnittiin intuitiivisessä arviointitilanteessa jokaisen tuotteen kohdalla aina uudelleen. Ominaispiirteiden olemassaolosta huolimatta on todettava, että niiden olemassaolo ei estänyt arvostuksessa korkealle nostettujen tuotteiden monimuotoisuutta. Kysymys on kuitenkin näiden ominaispiirteiden yksilöllisestä tulkinnasta, joka voi tapahtua eri arvioijien kohdalla ja eri arviointikonteksteissa eri tavoin. Lisäksi on todettava, että kokeilullisuuteen, uuden etsintään, näkemyksellisyyteen ja rajojen rikkomiseen liittyvät piirteet ovat sellaisia, että ne tuottivat automaattisesti uusia suuntauksia ja poikkeuksien sallimista.

Kaiken kaikkiaan voidaan kuitenkin todeta, että taidekäsityössä vallitsi taidemaailmoille tyypillinen suhteellinen vapaus, myös sen lähestyessä kuvataidetta. Arvovapauden vaatimuksesta huolimatta arvopäämäärät rajautuivat siinä, että 1980-luvun edetessä monet perinteisesti suuntautuneet tekijät jäivät toineen syrjään uuden taidekäsityön kuvataiteellistuesssa. Vapaus määrittyi 1980-luvun loppupuolella vapautena kuvataiteen suuntaan ei perinteen suuntaan. Ammatillisen kentän ideologisen panopisteen vähitellen muuttuessa hyväksytyin alueen voisi olettaa laajenevan, mutta laajetessaan kuvataiteen ja ilmaisun suuntaan se myös supistui perinteisen tekemisen osalta.¹⁹

Samanlaisena suhteellisenä vapautena voi nähdä uniikkituotannon vaatimuksen. Jos joku olisi tehnyt kaupallista, rationaalista sarjatuotantoa rikkoakseen taidekäsityön rajoja, se ei todennäköisesti olisi ollut hyväksyttyä. Toisaalta korostettiin materiaalinkäytön rehellisyyttä ja sen oman luonteen seuraamista mutta toisaalta ennakkoluulottomuutta. Todellisuudessa näiden yhdistelmä voi ilmetä suhteellisessa vapaudessa niin, että vääränlainen ennakkoluulottomuus hylättiin. Uudistumisella oli sen vaatimisesta huolimatta rajansa. Koska sekä institutionaalinen että ideologinen rajaus pääsivät vaikuttamaan, oli voimassa itse asiassa kaksinkertainen rajaus.

Asiaa voi tulkita myös taiteensosiologian tapaan niin, että taidekäsityömaailma oli sisällöllisesti vain puoliksi taidemaailma. Suomen tilanteessa tämä merkisi sitä, että siellä täytyi noudattaa myös taideteollisuuden tradition sääntöjä. Samalla tavoin on tietenkin mahdollista pohtia myös sitä, miten vapaata 1980-luvun

kuvataide sitten oli? Tämän tutkimuksen tulosten valossa on kuitenkin todettava, että taidekäsityö oli perinteensä sitomaa. Taidekäsityöhön liittyvä tekeminen ei kuvataiteen rinnalle pyrkimisestä huolimatta ollut samalla tavalla avoin kuvataiteen kritiikille ja sen julkinen sana ei ollut kiinnostunut esimerkiksi sosiologisista ja filosofisista lähestymistavoista kuten kuvataiteen kentän julkinen sana näytti olevan.

Kun tarkastellaan kentän objektiivisten rakenteiden ja kentän subjektiivisten intressien osuutta arvioimisessa, niin havaittavissa on näiden merkittävä päällekkäisyys ja siitä johtuva konsensus. Sisäisten intressien alue muodostui institutionaalisten rakenteiden sisälle. Rakenteilla oli myös suuri merkitys arvointitapahtumien järjestäytymisessä. Sekä objektiiviset rakenteet että subjektiivisen sisällön omaava kenttä rajautuivat suhteissaan ympäröiviin kenttiin. Objektiivisessa rakenteessa mukana oleva vaikutusvalta määritti subjektiivisen kentän sisällön. Aktiiviset ja kentän ammattitaitoisiksi toteamat tekijät olivat usein mukana ammatillisten instituutioiden toiminnassa.

Kaikki institutionaalisen rakenteen sisällä toimivat kentän osallistujat eivät kuitenkaan olleet vaikutusvaltaisessa asemassa tai tekijöinä merkityksellisissä asemassa. Tällaisessa asetelmassa piilee myös valtataistelun mahdollisuus. Kentän perusta romuttuu kuitenkin vain siinä tapauksessa, että uudistus tulee kokonaan erilaisen rakenteen ja erilaisten intressien taholta. Taidekäsityön kuvataiteellistumispyrkimyksissä on nähtävissä tähän liittyvä suuntaus, joka murtaa taideteollisuuden ideologista jatkumoa. Kuitenkin 1980-luvun uudistuksissa säilyivät esillä samat syvällisyyttä korostavat perusarvot.

Arvioimisen kriteerit näyttivät perustuvan sekä objektiivisen rakenteen tuottamaan rajaukseen että erityisesti tässä rakenteessa koheesiona vaikuttaviin subjektiivisiin arvostuksiin. Tästä sekä konkreettista ja institutionaalista rakennetta että tunteenomaista näkemystä ja ominaislaatua sisältävästä kokonaisuudesta muodostuu se intuitiivisuus, josta sekä kansainvälisessä arvointikeskustelussa että suomalaisissa kommentoissa oli viitteitä. Ammatillaisen maussa on kyse harjaantumisesta näkemään esimerkiksi enemmän vähemmässä, mutta tietyn arvomaailman sisäistämisen pohjalta. Arvioinnissa käytetyt kriteerit ohjasivat tekemistä ja arvottamista, ja niitä käytettiin taidemaailman normien tai kentän symbolisen pääoman tavoin tiedostamattomasti ja niihin aidosti uskoen.

Tässä tutkimuksessa suoritetun arvioinnin tarkastelun pohjalta näyttää todelta, että kyse oli taidearvostelmien kaltaisista, ryhmämakuun liittyvistä erotteluista, joissa asiantuntijoiden erottelu kyky kehittyi niissä asioissa, joihin hänen arvostuksensa ja merkityksenantonsa liittyvät. Hän koki mielihyvää siitä, että löysi tuotteista arvostustensa mukaista merkityksenantoa. Kentällä toimijoiden subjektiivinen maku muokkautui kentän objektiivisempien taidearvostelmien ja niissä piilevien kriteerien mukaiseksi. Tämä johtui siitä, että kriteerit olivat sidoksissa kentän ideologiaan, johon toimijat sosiaalistuivat ja kentän institutionaalisen rakenteeseen, jonka sisällä he toimivat.

Tällöin voidaan epäillä tutkimuksen alussa esitettyä Brent Brolinin näkemystä, jonka mukaan taideteollisuuden periaatteilla pyrittiin perustelevaan valintoja, jotka loppujen lopuksi perustuivat visuaaliseen makuun. Asia on nähtävissä myös toisin. Arvointi seuraa ideologian pyrkimyksiä ja tekijät myös työssään pyrkivät todella toteuttamaan niitä. Tällöin tuotteiden henki on vakavassa mielessä sillä tavoin vastakulttuurinen ja moraalinen kuin mitä ideologia pitää hyvänä. Kyse ei siis ole minkä tahansa ajan mukaan vaihtelevan ulkoasun hyväksymisestä, vaan tuotteen ulkonäkö ilmentää konkreettisesti ideologiaa vaihteluistaan huolimatta. Brolinin näkökulmasta eroton on todettava, että tässä tutkimuksessa löydetty hyvän tuotteen periaatteet eivät enää suomalaisen taidekäsityön ammatillisen arvottami-

sen tarkastelun pohjalta ole minkä tahansa selitykseksi käytettyjä ulkokohtaisia periaatteita. Ne muodostavat todella aidon, konkreettisen ytimen sille, mikä on kentän ammatillisesti hyväksi kokemaa.

Tässä arvottamisessa ja sen pohjalta tapahtuvassa arvioimisessa näyttää kentän historiallisella taustalla olevan myös hyvin merkittävä osuus. Taideteollisuuden ja sen kylkeen liittyneen taidekäsityön kentän arvomaailmassa vaikuttivat 1980-luvulla vielä kiinteästi alun perin ulkopuolisille perusteluiksi kehitetyt taideteollisuusreformin ja Arts and Crafts -liikkeen periaatteet. Suomalaisen taidekäsityön arvioimisen kriteereissä vaadittiin vielä selvästi rehellisyyttä ja aitoutta, uskollisuutta materiaalin luonteelle, materiaalin ominaislaadun hyödyntämistä, ajan hengen rehellistä ilmaisua, yksinkertaisuuden yleisyyttä, luonnonarvojen ihannoitua, vastakulttuurisuutta suhteessa teolliselle ja kaupalliselle yleisuuntaukselle sekä myös makukasvatusta, jonka avulla oikeiksi koettuja arvoja pyrittiin levittämään.

Kuitenkin myös postmodernismin muutokseen liittyvien ajatusten vaikutus on nähtävissä. Tähän liittyivät 1980-luvun kuvataiteen arvot, jotka kuvastivat osaltaan postmodernismin ajan henkeen tuomia ajatuksia. Niitä kuitenkin sovellettiin yleisimmässä muodossaan taideteollisuustradition värittämällä tavalla. Sekä taideteollisuustradition periaatteiden näkymisen että taidekäsityön kuvataiteellistumisen pohjalta on syytä todeta, että kansainvälisen ajattelun jäljittely muodostaa "aidon suomalaisen" suojelemisen vaatimuksesta huolimatta pohjan kuvitellulle suomalaisuudelle. Tämä oli selvästi yksi pysyvä hyvän tuotteen määrittämiseen vaikuttava mekanismi Suomessa.

Tutkimuksen alussa esitetyt kansainvälisestä keskustelusta poimitut taidekäsityön arvioinnin kriteerit vastaavat hyvin Suomen ammatillisessa julkisuuskuvassa käytettyjä kriteereitä. Myös kansainvälisesti oman tekemisen alueen asiantuntijan suorittamaa vertaisarviointia pidettiin arvioinnin oikeana tapana. Omaperäisyyden ja hallinnan ominaisuudet ovat liitettävissä kansainvälisiin erityisyyden, uniikkiuden ja ytimekkyyden arvioihin. Tekijän ja hänen suorittamansa prosessin arviointi oli mukana myös kansainvälisessä arviointikeskustelussa. Samoin yhteisiä teemoja olivat tutkiva materiaalin käyttö ja luonnollisuus sekä kokonaisuuden hallinta taidon arvioinnin kohteina. Persoonallisuuden ja persoonallisen viestin hyvänä kokeminen oli kansainvälisessä keskustelussa esillä yksilöllisyyden, viestinnällisyyden ja viestien moninaisuuden laaduissa. Arviointitilanteessa kosketuksen ja käytön kautta tunteminen tuli myös esiin. Kokonaisuudessa oli kyse jostain muusta kuin vain visuaalisesta kielestä.

Kansainvälisessä keskustelussa näytti taidekäsityön suhde käsityöhön tuottavan uskottavuusongelmia taidekäsityön pyrkiessä kuvataiteen suuntaan. Suomessa lisäksi suhde taideteollisuuteen ja sen tradition luomiin vaatimuksiin nousi ongelmakohdaksi kuvataiteellistumiskehityksessä. Suomalaisen tilanteen eroa verrattuna esimerkiksi angloamerikkalaiseen tilanteeseen kuvaakin se, että Suomessa teollista suunnittelua ja taidekäsityötä ei ollut erotettu toisistaan. Institutionaalinen taidekäsityöläisten koulutus oli pysynyt kiinteänä osana taideteollisuuden koulutusta toisin kuin angloamerikkalaisissa maissa, joissa taidekäsityöläinen voi saada koulutuksen käsityömateriaalin käyttöön kuvataidekoulutuksen piirissä. Tällöin lähtötilanne arvioinnille sekä yhteiskunnallisesti että tekijän näkökulmasta on jo toisenlainen. Kuvataiteellistuminen ja taidekäsityön pohtiminen kuvataiteen kriteerien alaisuudessa sai selvästi merkittäviä vaikutteita kansainvälisestä kehityksestä. Suuristakin arvoeroista huolimatta pyrittiin Suomessa kuitenkin perustelemaan taideteollisuuden yhteneväisyyttä, ja taidekäsityön arvottaminen tapahtui sen alaisuudessa.

Arvottamiseen vaikuttavia tekijöitä kokoavia lähtökohtamalleja I jakson luvussa 2.3 on mahdollista täydentää ja tarkentaa tämän tutkimuksen tarkastelujen pohjalta seuraavalla tavalla. Lähtökohtamalleista puuttui kentän historian vaikutus, joka oli selvästi mukana arvottamisessa sekä objektiivisten rakenteiden kautta että kentän subjektiivisissa ideologioissa. Mallien keskelle muodostuvaa arvottamisen kokonaisuutta näyttää ensisijaisesti rajaavan objektiivisten rakenteiden vaikutus; subjektiiviset sisällöt asettuvat sitten tämän rajauksen sisään. Erityisesti vaikutusvaltaisten portinvartijoiden esille tuloon vaikuttaa objektiivisen rakenteen rajaama ja kertautumista aiheuttava mekanismi. Vaikutusvaltaiset henkilöt taas muotoilevat kentän sisäisiä intressejä, joihin arviointi perustuu.

Herännyt kansainvälinen arvovapauskeskustelu näytti vaikuttavan tilanteeseen, joten taidekäsityötä ympäröivissä suhteissa on muistettava kansainvälisen ammatillisen vaikutuksen lisäksi myös muu kansainvälinen vaikutus. Ajan hengen muutos ja sitä seuraava muoti vaikuttavat makuun ja sisältöön. Ideologialla taas on vaikutussuhde myös objektiiviseen rakenteeseen. Jatkuva vuorovaikutus sekä lähikenttien, yleisyhteiskunnallisen kehityksen että kansainvälisen tilanteen kanssa muodostaa sen pelin, joka ohjaa historiaansa kiinnittyneiden arvostusten uusia suuntautumisia. Lisäksi kuvasta ei näy taidekäsityön erottautuminen taideteollisuuden toisella laidalla olevasta teollisesta muotoilusta ja myös muusta teollisesta tuotesuunnittelusta.

Arvottamisen kohteena olevia yksittäistapauksia on paljon enemmän kuin hyväksyttävän piiriin on luettavissa. Lähtökohtana olleissa malleissa esitetty ajatus siitä, että arvioitavana ovat sekä tekijä että teokset, näytti hyvin ilmeiseltä. Arvottamisen kokonaisuus luo pohjan arvioimiselle yksittäistapauksissa kentän objektiivisen rakenteen ja subjektiivisten sisäisten intressien muokkaamien kriteerien muodossa. Yksittäistapauksissa vaikuttaa lisäksi kunkin arvioitavan tapauksen oma konteksti, kuten esimerkiksi näyttelyn teema ja järjestävän instituution järjestelmä sekä niiden sisältämät arvostukset.

Arviointien kriteerit ovat sisällöltään vahvasti ideologisia, mutta on muistettava, että kyseistä ideologiaa ei olisi olemassa, jos kentällä ei olisi tiettyä institutionaalista, omanlaiseensa kansainväliseen historiaan ja nykyyhteen kytkeytynyttä rakennetta. Ideologia on olemassa tämän institutionaalisen rakenteen sisällä. Arvottaminen on kiinnittynyt myös kentän suhteisiin sitä ympäröivään todellisuuteen. Vanhempia ammatillisia kriteerejä oli vähitellen purkamassa arvottamiseen liittyvä kuvataiteeseen suuntautuminen, joka taas kertoi toiminnan suhteista sitä ympäröiviin toiminta-alueisiin. Näin on todettavissa, että muutos ja muutosta aiheuttava vuorovaikutus olivat erittäin merkittäviä tekijöitä arvottamisessa ja arvioimisessa.

Hyväksytyllä alueella poikkeukset sallittiin ideologian puitteissa. Tällä kohdalla on tärkeää huomata, että kyse ei ollut paikallaan pysyvistä ideologiasta ja seisahtuneesta sääntöjen noudattamisesta. Hyväksytyä näkemyksellisyyttä oli ideologiassa liikkuvien muutosvoimien ymmärtäminen. Kun muutokset konkretisoituivat, ne eivät enää edustaneet uuden vaatimuksen mukaista näkemyksellisyyttä. Tällöin tekijöiden tuli siirtyä seuraavien ideologisten pyrkimysten toteuttamiseen.

Arvottamisen kaksinaisen konsensusalue muodostui arvottamiseen vaikuttavan mekanismin myötä. Vaikka yhdenmukaisuutta ja sääntöjä vastaan esitettiin kritiikkiä, on todettava, että jos konsensusalue ei olisi ollut sen sisältöinen kuin se 1980-luvulla näyttää olleen olisi vallalla ollut jotenkin toisella tavoin painottunut konsensus. Rajoituksista olisi ollut mahdollista päästä eroon vain pelin perusteita merkittävällä tavalla muuttaen. Se olisi kuitenkin johtanut myös koko toiminnan loppumiseen, koska

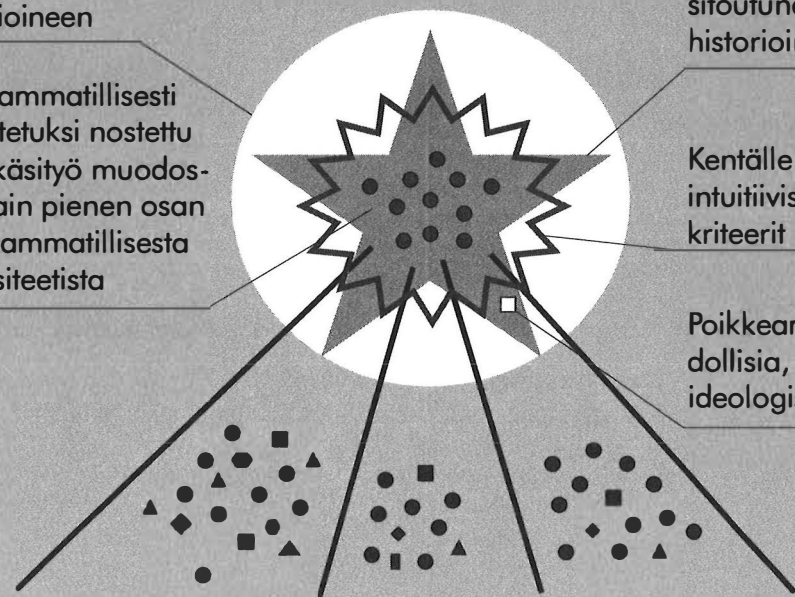
Institutionaalinen
rakenne
historioineen

Julkisammattillisesti
arvostetuksi nostettu
taidekäsityö muodos-
taa vain pienen osan
koko ammatillisesta
kapasiteetista

Kentän sisällölliset
intressit eli kentän
ideologia instituutioon
sitoutuneine
historioineen

Kentälle muodostuneet
intuitiivisen arvioinnin
kriteerit

Poikkeamat ovat mah-
dollisia, jos ne tulkitaan
ideologisesti päteviksi



Taidekäsityön teosten ja tekijöiden arviointi eri konteksteissa
ja niiden sisällä eri yksittäistapauksissa

Kuvio 14. Tarkennettu kuva arvottamisesta taidekäsityön ammatillisella kentällä 1980-luvun Suomessa.

mitään toimintaa ei voi olla olemassa ilman toiminnan selkärankaan ja niitä pyrkimyksiä, jotka sitoutuvat tämän selkärangan tukemiseen.

Ammatillisessa julkisuudessa hyväksytty ja hyvänä pidetty taidekäsityö oli taidekäsityötä kentän näkökulmasta, sen itse luomin sisäisin kriteerein. Mukana oli nähtävissä myös pyrkimys ja tarve oman arvon kohottamiseen. Oli olemassa tekemistä, joka ei ollut hyväksyttyä ja jota ei palkittu tai arvostettu. Nämä rajoitukset ja se, mitä arvostettiin, näyttävät tekemisen ominaislaadun.

Käsitykset valmistuksellisesta ammattitaidosta ja visuaalisesti hyvästä tuotteesta olivat kietoutuneet kentälle muodostuneisiin arvoihin ja niiden pohjalta muokkautuneisiin arvioinnin kriteereihin erottamattomalla tavalla. Esimerkiksi taidekäsityölle ominaista käsityömaista ammattitaitoa oli mahdotonta erottaa erilliseksi tästä kokonaisuudesta, koska se palveli kunnioittaen omia juuriaan taidekäsityön taiteellista, sisällöllistä ilmaisua.

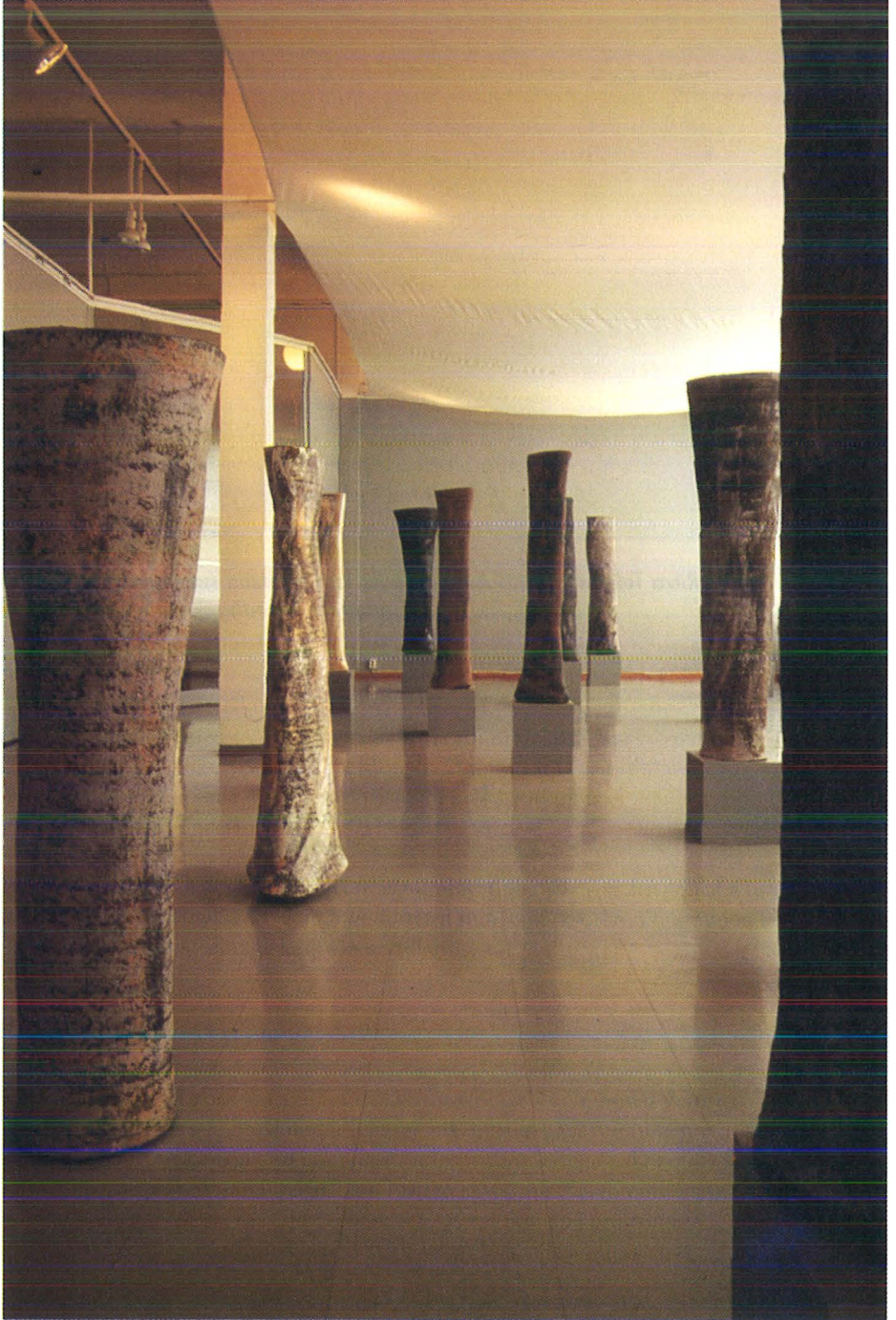
Taidekäsityö määrittyi julkisammattillisen kentän arvopäämääriin perustuvassa arvioimisessa erityislaatuiseksi, näkemykselliseksi, elämäntapaa vaativaksi ja kokonaisvaltaisesta laadusta huolehtivaksi tekemiseksi, jossa taiteellisen ilmaisuvoiman ja käsityötaidon sisällöt olivat kumpikin mukana. Se, minkä laatuista tekemistä tällaisen määritelmän sisään on mahdollista lukea, on selvästi näkökulmakysymys. Kentän asiantuntija pystyi oman sosiaalistumisensa kautta tunnistamaan tekijät ja tuotteet, jotka vastasivat oikeita sisältöjä. Kentän ulkopuoliselle henkilölle tämä oli mahdotonta. Tällöin on hyvin ymmärrettävissä, että eri asiantuntijat voivat pyrkiä nimittämään omaa tai joidenkin muiden tekemistä taidekäsityöksi. Hyväksyttyä paljon laajempikin tekemisen kirjo olisi määritelmän rajoissa mahdollista lukea taidekäsityöksi. Ammatillisesti hyväksytyyn kentän hyväksymien tuotteiden määrittely vaatii kuitenkin hyvin hienovireistä määritelmän tulkintaa, jossa taustalla vaikuttavat kentän arvostukset, ideologia ja institutionaalinen sitoutuminen sekä näihin kietoutuvat muutosvoimat.



Kuva 1. Ritva Tulosen veistos Aurinkovene, jossa nähtiin suomalaisen muotoilun hyvänä pidettyjä ominaisuuksia, ekonomisuutta ja tyyliä.



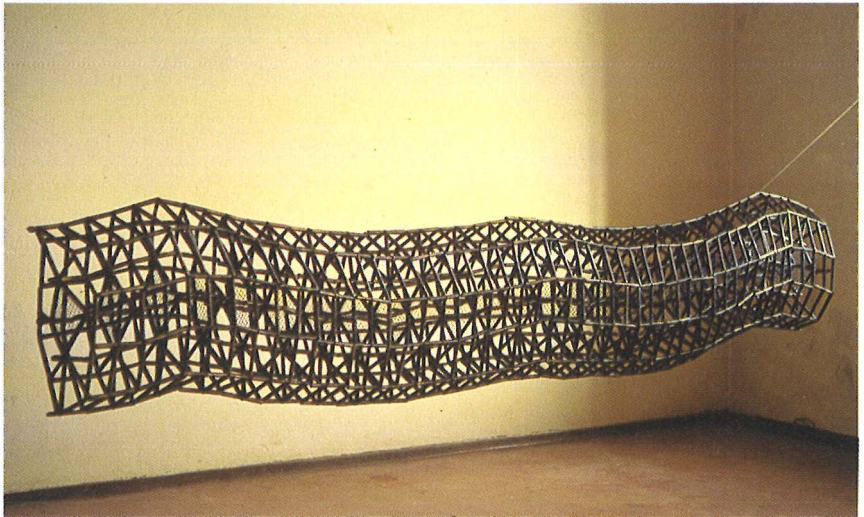
Kuva 2. Eila Minkkinen toimi sekä hopeaseppänä että kuvanveistäjänä. Hänen 1980-luvun lopun teoksensa eivät enää noudattaneet taidekäsityön tai taideteollisuuden yleisiä näkemyksiä, vaan voivat olla jo kuvataiteeseen liittyneiden vapaiden ilmaisumallien käyttöä.



Kuva 3. Kristina Riskan teokset olivat taide-esineitä lähenevää materiaalitaidetta, jossa materiaalin voi käsittää historialliseksi viestiksi elämän ja työn jatkuvuudesta.



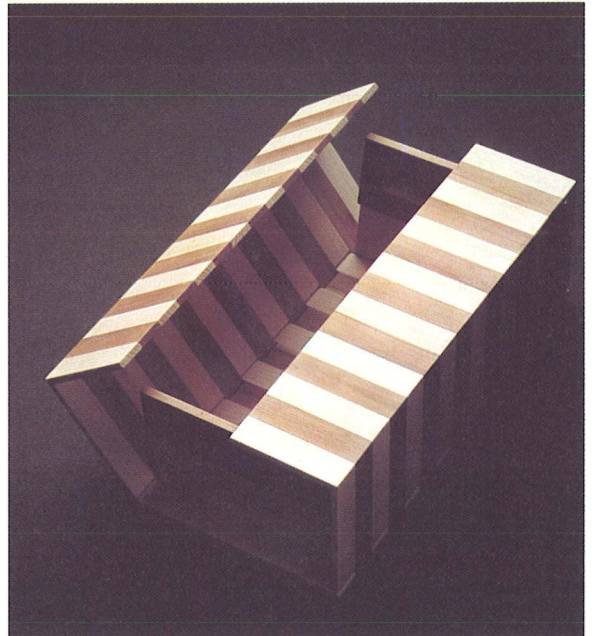
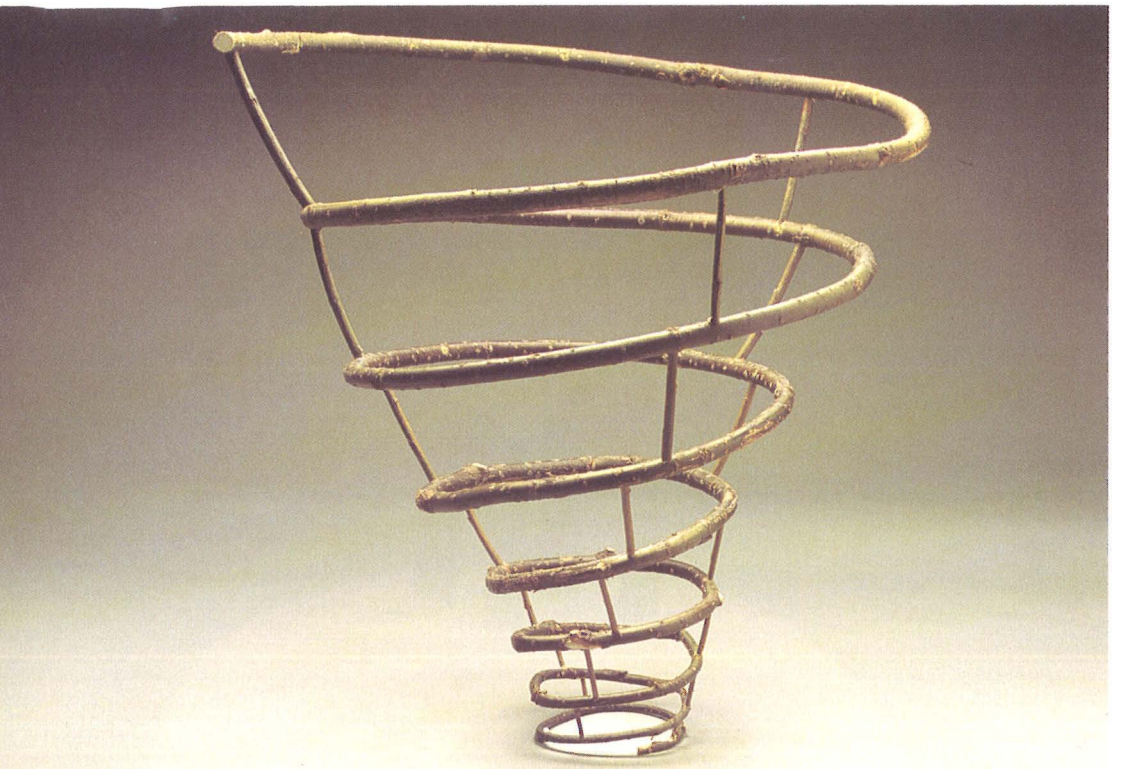
Kuva 4. Kirsti Rantasen teokset olivat esimerkki taidekäsityöstä erillään toimivasta tekstiilitaiteesta. Perinteinen kudontatekniikka, jopa varhaisimmassa, ilman kangaspuita toteutettavassa muodossa, ja luonnonmateriaalit toimivat ilmaisukeinona massiivisissa taidetekstiiliteoksissa, joita usein esiteltiin kuvataiteen näyttelypaikoissa.



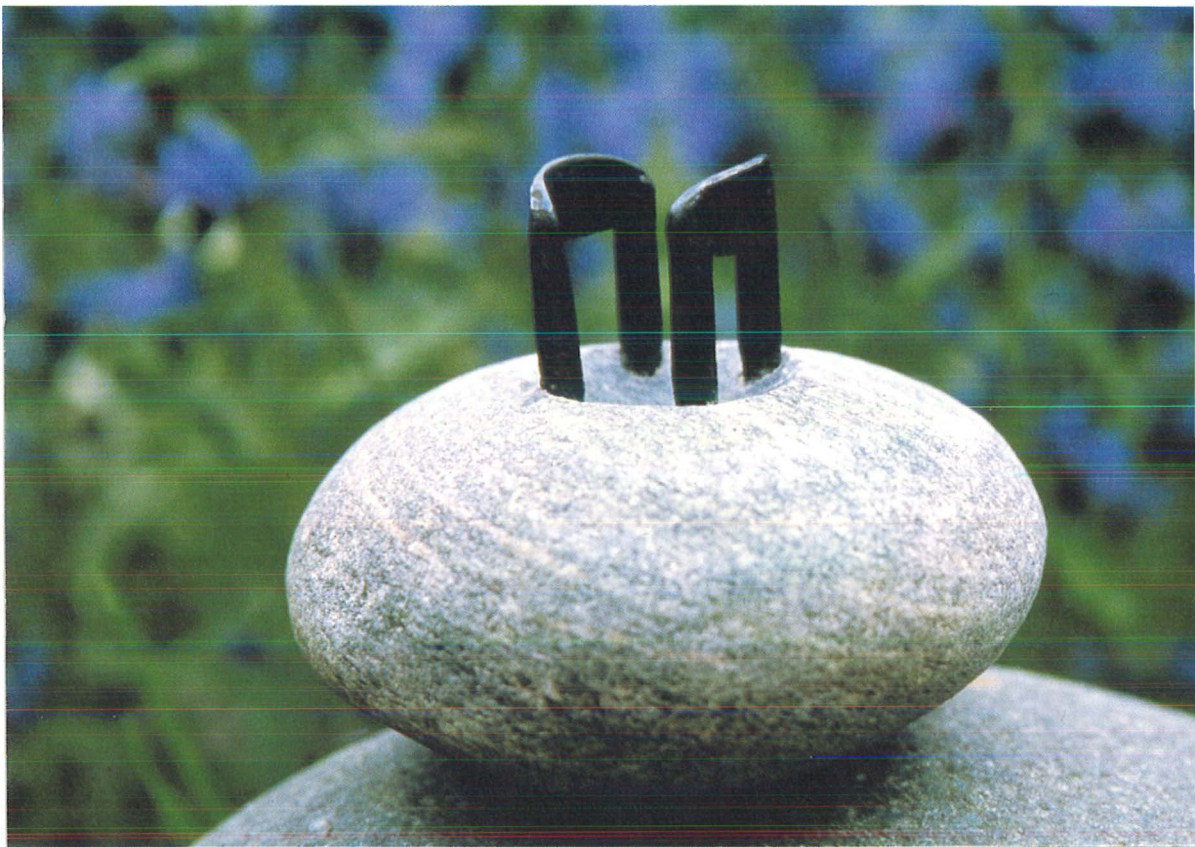
Kuva 5. Merja Winqvistin objektit olivat muistoja primitiivisistä käyttöesineistä ja esimerkkejä taidekäsityöhön liittyneestä tekstiilitaiteesta.



Kuva 6. Juhani Heikkilän 1980-luvun tuotannossa esteettinen käyttökori muuttui henkiseksi käyttöesineeksi.



Kuva 7. ja kuva 8. Myös Markku Kosonen tuotti 1980-luvulla sekä henkisiä käyttöesineitä että esteettisiä käyttöesineitä.

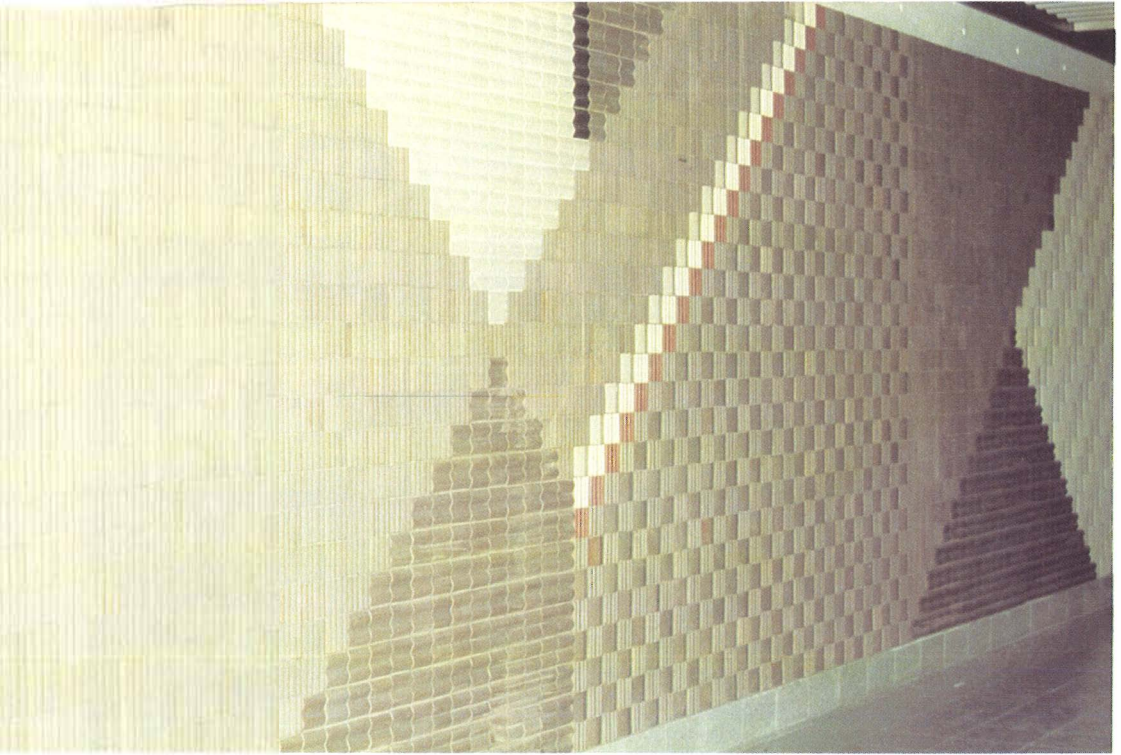


Kuva 9. ja kuva 10. Bertel Gardberg oli perinteisen esteettisen käyttöesineen puolestapuhuja ja tekijä. Hänen töissään korostui läheinen luontosuhde.

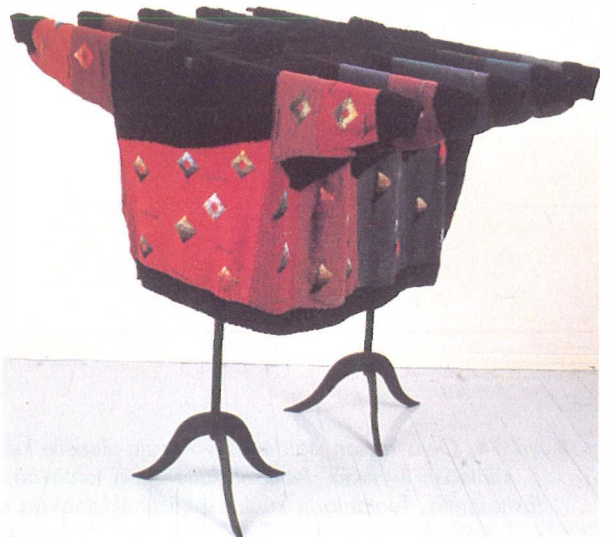




Kuva 11. ja kuva 12. Keramiikkaryhmä Seenojen tuotteet olivat esimerkki keramiikan esteettisistä käyttöesineistä. Ryhmän 1980-luvun alun Helsingin metron keskusasemalle sijoitetut teokset olivat lisäksi merkittävä tapahtuma taidekäsitön hyväksymisessä osaksi julkisen tilan rakentamista.



Kuva 12.



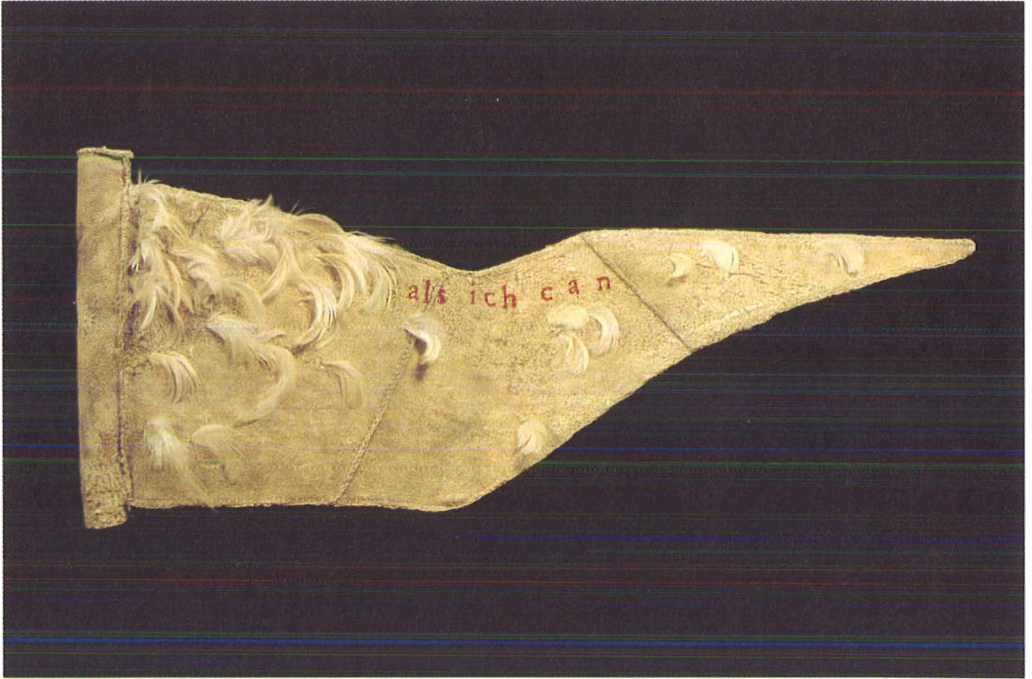
Kuva 13. Sirkka Könösen neuleet edustivat tekstiilin käyttötuotteita. Tässä kuvassa neule on kuitenkin muuttunut "tandem-neuleeksi", jota voi pitää myös kuvataiteeseen viittaavana veistoksena, vaikka se on myös puettavissa ihmisten päälle. Könösen käyttöneuleet voidaan lukea taidekäsityön taidekäsitelisyydeksi, koska Könönen suunnitteli tuotteet ja alihankkijat sitten neuloivat ne.



Kuva 14. Oiva Toikan taidekäsityön raja-alueelle kuuluva tuotanto oli taideteollisuustraditioon kiinteästi liittyvää, teollisuuslaitoksissa tehtävää, ammattitaitoisten avustajienkin tekemää lasitaidetta. Tuotantoon kuului sekä uniikkiteoksia että piensarjat tuotteita. Piensarjat tuotteissa myös kaupalliset näkökohdat olivat esillä.



Kuva 15. Petteri Laiti suunnitteli ja valmisti tuotteitaan saamenkäsiyötradition pohjalta. Hänen selkeästi perinnesidonnaiset tuotteensa kuitenkin hyväksyttiin julkisammattilliseksi käsityöksi.



Kuva 16. Stefan Lindforsin taidekäsityön alueen rajalla olevat tuotteet olivat uuden sukupolven muotoilijoille tyypillisiä installaatiokokeiluja, joissa kuitenkin oli esineen ajatus pohjalla. Niitä ei tulkittu taidekäsityönä, vaikka ne olivat samalla tavoin taideteollisuusammattilaisen tekemiä, tekemisen uudistamiseen pyrkiviä yksittäiskappaleita kuin tyypillinen taidekäsityö.

VIITTEET

1. Taidekäsityötä käsittelevät TAIKO ry:n tai muiden taidekäsityötä osa-alueenaan pitävien järjestöjen toiminnan kuvaukset, näyttelyartikkelit tai yksittäisten keramiikka-, tekstiili-, koru-, puu- tai lasimuotoilijoiden uniikkia, yksitaskappaleina tuotettua tuotantoa, persoonaa tai näyttelyä kuvaavat artikkelit. Mukana oli myös teollisuudessa tuotettu taiteellisuontoinen uniikkityö erityisesti lasin osalta. Ongelmia rajauksessa tuottivat 1980-luvun loppupuolen nuorten kokeilut, joiden osalta oli joissain tapauksissa vaikeaa päätellä, missä kulki raja teollisuuteen valmistettujen prototyyppien, taidekäsityön tai kuvataiteen välillä.
2. Tästäkin on huomautettava, että tulos voi yksittäisiä tekijöitä ajatellen olla vääristynyt. Joltakin tekijältä saattoi olla esillä yksi suuri kuva ja toiselta useita pieniä.
3. Sekä valtion taideteollisuuslaitoksen palkkioiden saajien että Suomi muotoilee -näyttelyyn hyväksymisen osalta on todettava, että näitä vaikutusvallan mittareina käytettyjä ilmiöitä täytyi itse hakea. Sellaiset hyvin esillä olleet tekijät, jotka eivät ole saaneet merkintää näistä mittareista eivät välttämättä ole lainkaan hakeneet näitä tunnustuksia. Koska kuitenkin vaikutusvaltaisen ryhmän osalta useimmat saivat maininnan näistä mittareista, on näitä mittareita pidettävä tärkeinä tunnustuksen mittareina.
4. Kaj Kalinia voi pitääsekä hänen järjestämän näyttelytoimintansa että kirjoitusten perusteella esimerkiksi portinvartijuudesta taidemuotona. Hänen filosofistaiteellista kirjoittamistyyliä tunnuttiin palstatilan perusteella arvostettavan enemmän kuin analyttisen asiallista kirjoittamista.
5. 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 taidekäsityön kenttään. He eivät identifioitu taidekäsityöläisiksi vaan designereiksi ja lasिताiteilijoiksi.
6. Lehtileikearkisto. TTM.
7. Samoin on esitetty Ruotsissa. Ziemelis 1984; Englannissa taas ehkä hajautetumman koulutussysteemin ja varteenotettavamman työssä oppimisen kautta koulutustausta ei nouse niin määrittäväksi tekijäksi.
8. Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n 1980-luvun puheenjohtaja Ulla-Maija Vikman totesi, että todennäköisesti muualta maasta hakeneiden oli suhteessa helpompi saada valtakunnallisia palkkioita valtion taideteollisuuslaitoksesta. Tämä johtui siitä, että Helsingin seudulta hakijoita oli niin paljon ja toisaalta toimikunnassa oli aina edustajia myös muilta alueilta. Ulla-Maija Vikmanin tiedonanto 23.11.1995.
9. Ulla-Maija Vikmanin tiedonanto 23.11.1995.
10. Taidekäsityömaailmaa koskee sama ensimmäisen kerran esille pääsyn ja jatkuvan esille pääsemisen ongelma kuin muitakin taidemaailmoja. Vertaa esimerkiksi Erkkilä - Vesänen 1989; Greenfeld 1989.
11. Satu Tamminen muistutti keskustelussa 2.10.1995 siitä, että selvästi eniten esillä olleet tekijät olivat eri vaiheissa voimakkaita tekemisen tavan uudistajia ja siksi he olivat nousseet merkittävien tekijöiden asemaan.
12. Veräjänkorva 1987; Fiber art ilmiö oli kuitenkin luokiteltu myös englanninkielisissä artikkeleissa yläkäsitteenä esitetyn crafts -käsitteen alle.
13. Kivirinta - Rossi 1991, 24-79.
14. Eagleton 1990.
15. Oiva Toikan iloisuus, hyvän maun rajoilla liikkuminen ja kaupallisuus, Maaria Wirkkalan selkeä kuvataiteeseen siirtyminen ja Bertel Gardbergin perinteinen esteettisten käyttöesineiden tuotanto olivat selvästi arvostettua, vaikka nämä tekemisen laadut poikkesivat valtavirran suuntauksesta. Heidät kuitenkin persoonina tulkittiin kentälle sopiviksi, sitoutuneiksi ja näkemyksellisiksi. Kohteeltaan tyyppillistä 1980-luvun taidekäsityötä tekevä Kerttu Horilan tunsivat olevansa vaikeuksissa taideteollisuuden institutionaalisen rakenteen sisällä. Sen si-

jaan Horilan tuotanto oli hänen teostensa esittelempäpaikoista päätellen kuvataiteen näkökulmasta kiinnostavaa. Hän ei tuntunut sopivan ja sitoutuvan taidekäsityön julkisammattilliseen kenttään, jonka julkisuuskuvassa hänen tuotteitaan ei myöskään esitely, vaikka hän pääsi hyvin esiin kentän ulkopuolisissa julkisuuskanavissa.

¹⁶. Kentällä sopimattomaksi olonsa tuntevan Kerttu Horilan tuotanto oli populaaristi kiinnostavampaa kuin monen oikeutetusti hyväksytyyn tekijän tuotanto. Hänen töitään oli esillä esimerkiksi Helsingin Sanomissa ja Avotakassa. Juuri tämä voi selittää muutokieltä paremmin sen hankalan tilanteen, jossa hän koki olevansa. Taidekäsityön ideologiassa oli selvästi esillä se, että populaari ei voi olla syvällistä ja siten Horilan tuotanto sisälsi muutokielen lisäksi mahdollisuuden tulkintaan ideologian vastaisuudesta.

¹⁷. Esimerkiksi Suomen Muotoiluraadin kriteerit; Kalin 1986 (A); M 3/87, 36-37.

¹⁸. Aatteellisen sitoutumisen ja tunnettuuden voisi nähdä olennaisena myös vapaudessa. Hypoteettisesti asiaa pohtien voisi tekijän sitoutumisen nähdä kasvattavan suhteellista vapautta. Esimerkiksi Maa-

ria Wirkkalalla oli jo vanhempien maineen pohjalta vapautta. Bertel Gardbergin jo aiemmin luotu maine ja ideologin asema olivat sellaiset että hän sai edelleen kunnioitetusti tehdä vanhamuotoista, esteettis-funktionalistista taidekäsityötä. Oiva Toikan maine oli niin vahva, että hänen suomalaiselle normille vastaista tuotteiden iloisuutta ja säännöillä leikittelyä kutsuttiin rehellisyydeksi. Lisäksi se, että hän teki sitä, mitä piti itse oikeana, voitiin tulkita arvostettavaksi sitoutumiseksi.

¹⁹. 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 hyväksytyinä vain oikeanlaatuisessa ideologisessa merkityksessä kuten kuvataiteen ja taideteollisuuden perimän yhdistävänä primitiivisten viestien välittämisenä. Saamenkäsityöhön perustuvassa Petteri Laitin tuotannossa voitiin nähdä harvinaisuusarvoa, aitoutta ja primitivismia, jotka tekivät siitä taas hyväksytyä, huolimatta sen tiiviistä kytkennästä perinteiseen.

1 TUTKIMUKSEN PÄTEVYYS, MERKITYS JA JATKOMAHDOULLISUUDET

Tutkimuksen tarkoitus ei ollut analysoida pelkästään taidekäsityön arvottamista vaan yleisemmin sitä mekanismeja, joka toimii hyvän tuotteen määrittymisen taustalla. Tämän tutkimuksen hyvän tuotteen ilmiön kanssa on samankaltaisuutta havaittavissa ainakin taideteollisuuden, kotiteollisuuden ja käsi- ja taideteollisuuden kentissä, koska ne pohjaavat samankaltaiseen ideologiseen taustaan.

Lähtökohtamallien sovellettavuus lähikentille onkin yksi jatkotutkimuksen mahdollinen kohde. Lähtökohtamallit ovat sovellettavissa, mutta eivät suoraan vaan samantapaisen sisällöllisen rakentamisen kautta, jota tässä tutkimuksessa on taidekäsityön arvottamisen osalta suoritettu. Toiminta-alueiden välisiä suhteita kuvaavaa lähtökohtamallia on erityisesti sovellettava ottaen huomioon käsiteltävänä olevalle alueelle ominaiset ympäröivät toiminta-alueet. Tutkimuksen kohteena olevan toiminta-alueen kuvaa on täydennettävä niiden aineistosta nousevien vihjeiden mukaan, jotka kertovat monimuotoisesta käytännöstä, siinä toimivista suhteista ja kentän sisällöllisistä intresseistä.

Tutkimus toi selvennystä siihen, mistä oikein on kyse, kun esineellisen ympäristönsuunnittelun alueella keskustellaan ideologiasta. Objektiiivisten rakenteiden rajaaman kentän päämäärissä ja merkityksenannossa oli olemassa yhteistä toimintaa suuntaavaa ideologista aineista, joka vaikutti merkittävällä tavalla arvioimisessa, hyvän tuotteen käsitteen sisällössä. Toiminnan pyrkimyksiä ja merkityksenantoa tarkasteleva ideologinen näkökulma oli tässä tutkimuksessa tarpeellinen, vaikka sen voi negatiivisessa merkityksessä nähdä rajaavan esimerkiksi esteettisen sisältöä pelkästään ideologista aineista palvelemaan funktioon. Kansainväliset taideteollisuuden analyttikot ja tutkijat pitivät tutkimuksen kohteena olevaa ammatillista hyvän tuotteen määrittymistä samaistettavana ammatillisen hyvän maun ilmiön kanssa. Sosiologisen tutkimuksen valossa tuota makua rajasivat erityisesti ryhmän arvopäämäärät, joihin ammatillisessa harjaantumisessa sosiaalistuttiin. Tällainen rajautuminen ja ammattiin kasvaminen tulivat esiin myös tämän tutkimuksen valossa.

Arvottamisen ja arvioimisen kokonaisuutta on tässä tutkimuksessa tarkasteltu taustalla vaikuttavien objektiiivisten ja subjektiiivisten tekijöiden valossa. Toinen vaihtoehto olisi ollut lähteä tutkimaan tilannetta yksittäisten tuotteiden kautta, esimerkiksi kyseisenä aikana palkittujen tuotteiden kautta. Tämän tutkimuksen pohjalta on kuitenkin edelleen perusteltua todeta, että se ei olisi luonut sellaisia työvälineitä hyvän tuotteen ilmiön kokonaisuuden rakentamiseen kuin tässä käytetty lähestymistapa antoi. Se, mistä puhutaan hyväksyttävänä makuna, on ideologiaan pohjautuvaa, sisäisten intressien mukaista ja objektiiivisen rakenteen kautta rajautuva erottelukykyä. Se käsittää paljon laajemman kokonaisuuden kuin esimerkiksi visuaaliset yksityiskohdat.

Yksittäisten tuotteiden tarkastelu olisi tuonut esiin visuaalisia elementtejä, joiden perusteella olisi voinut suorittaa hyväksyttävien piirteiden tyylianalyysin. Se ei olisi selvittänyt edes estetiikan osalta arvioinnin ominaislaatua, koska estetiikka ei näyttänyt olevan pelkästään visuaalisen kielen asia. Yksit-

täistapausten tarkastelu ei olisi avannut ammatillisen arvottamisen mekanismia ja kuvaa laajemmin, ideologian ja objektiivisten rakenteiden vaikutukseen saakka. Se ei olisi kertonut siitä, miten arviotavaa tuotetta tai teosta verrattiin arvioinnissa kentän toimintaa suuntaaviin pyrkimyksiin.

Yksittäisten tuote- ja tekijäarviointien tarkastelu oli kuitenkin käytössä olleiden todellisten kriteerien valottajana tärkeää. Yksittäistapauksissa objektiivisempaan arviointiin pyrittäessä ovat tässä tutkimuksessa esiin nostetut seikat sovellettavissa siten, että arvottamiseen vaikuttavat eri osatekijät ja niiden välinen vuorovaikutus nostetaan kriittisen tarkastelun kohteiksi.

Yksittäisten tuotteiden tarkastelulla olisi voinut tarkentaa sitä, oliko olemassa yleisiä periaatteita tuotteen ilmiästä, tavasta yhdistellä elementtejä ja tuottaa uutta? Mahdollinen visuaalinen makukonsensus on kuitenkin toisen tutkimuksen aihe kuin tämän tutkimuksen kohteena ollut hyvän tuotteen ilmiö. Visuaalisten piirteiden tarkemman analyysin kautta päästäisiin käsiksi myös ideologian, muodon ja visuaalisesti hyväksytyyn tekemisen suhteisiin. Tällöin voisi nousta esiin se, miten yksittäisten tekijöiden uudistava tekeminen vaikutti muutokseen tai miten erilaiset kansainväliset muotivirtaukset olivat havaittavissa? Yksittäistapausten kautta voisi päästä myös konkreettisemmin käsiksi siihen Brent Brolinin pohdintaa, oikeutettiinko periaatteilla mitä vain vai todella periaatteiden mukaiset tuotteet? Tällöin olisi syytä tarkastella myös hyväksytyyn piiriin ulkopuolisia teoksia, jotta nähtäisiin, kuvastaako koko taidekäsityön tuotanto samaa sisältöä vai hyväksytäänkö siitä vain osivat.

Monet jatkotutkimuksen tarpeet liittyvät siihen, että tämän tutkimuksen käsittelemä kuva perustui kirjoitettuun aineistoon. Ne liittyvät siihen, mitä tietyillä lausunnoilla konkreettisemmassa ammattikäytännössä oikein tarkoitettiin. Tähän ongelmaan liittyvä kysymys on myös se, ovatko arvioinnissa käytetyt kriteerit vain ammatillisia kliseitä? Mitä näiden kliseiden käytön takana piilee? Kun arviointikeskustelussa käytetään esimerkiksi syvällisyyden käsitettä, mistä silloin on kyse? Onko kyseessä vain yleinen esteettinen arviointi vai onko sen taustalla ammatille luonteenomaisia, traditioiden kautta kehittyneitä piirteitä, joissa hyväksyttävyyden ydin on? Erityisen kiinnostavaa on taidekäsityön materiaalityyteen nimittämisen osalta esimerkiksi se, mitä materiaalin ja tekniikan luonteen ymmärtäminen käytännössä, tekijän sisäisenä tietona merkitsee? Tällaiset kysymykset vaatisivat tarkempaa selvitystä.

Tutkimuksen tuloksista on syytä kysyä, onko niillä ennustearvoa? Tämän kysymyksen yhteydessä on syytä pohtia yleistettävyyden ja kontekstuaalisuuden kysymystä. Tässä tutkimuksessa käsitelty arvottamisen kokonaisuus luo taustaa yksittäisten arvottamistapausten ymmärtämiselle. Tämä kokonaisuus, samoin kuin maun tutkimus esimerkiksi elämäntyyleinä, ei kuitenkaan pysty vastaamaan siihen kysymykseen, mitä valitaan yksittäisessä valintatilanteessa. Siinä vaikuttavat tilannetekijät, jotka tämän tutkimuksen esittämän laajemman taustan kanssa yhdessä määrittävät tapahtuvan valinnan. Tilannetekijöitä ovat esimerkiksi näyttelyn teema ja näyttelyn taustainstituutio. Jyryjen jäsenillä on tietenkin olemassa myös yksilöllisiä mieltymyksiä, jotka muotoutuvat myös toiminnan ulkopuolisten sosiaalisten roolien ja valitsijoiden oman persoonallisuuden kautta. Ne eivät välttämättä ole yhdenmukaisia ideologisen ajattelun kanssa.

Ennustettavuuden ongelmaan liittyy myös tuloksissa todettu muutoksen ja uudistumisen merkitys. Sarkastisesti voisi todeta, että tämä tutkimus on ohjekirja sille, joka haluaa menestyä taidekäsityömaailmassa. Taitteen kaltaisten ilmiöiden arvottaminen on niin monitahoinen asia, että se ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti

ennakoitavissa. Lisäksi tämä tutkimus on rajoittunut koskemaan 1980-lukua, koska silloin Suomessa ilmeni taidekäsityksen merkityksen ja tekemisen nousukausi. Aika myös muuttuu, ja se mikä oli 80-luvulla arvostettavaa ei sellaisenaan ole sitä tulevaisuudessa. Taloudellisen laman vaikutukset ja ekologisen ajattelun vaikutus ovat varmasti muuttaneet 1990-luvulla taidekäsityksen arvottamista.

Tutkimuksen lähestymistavan valinnalla vältyttiin yksityiskohtien tasolle jäämiseltä, koska tutkimustapa hahmotti koko ajan kohteena ollutta kokonaisuutta. Sekä positivistis-empiristisen että fenomenologis-hermeneuttisen lähestymistavan soveltaminen samassa tutkimuksessa tuo mukanaan sen ongelman, että mitään ei tehdä kunnolla. Vastapainoksi tälle ongelmalle voi esittää sen, että vain jomman kumman lähestymistavan soveltaminen ei olisi tuottanut niin laajaa näkemystä 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 taidekäsityöläisyyden ja taidekäsityksen objektiiviset rakenteet olisivat vaatineet oman tutkimuksensa. Esimerkiksi käytetyn tutkimusaineiston taustajärjestöjen takia esille tullut TAIKO ry:n ja Ornamon merkitys taidekäsityksen instituutioina olisi voinut olla toinen, jos tutkimus olisi selvittänyt koko maan kaikkien taidekäsityöläisiksi itseään nimittävien henkilöiden ammatillista organisoitumista. Taidekäsityksen perusselvitykset eivät kuitenkaan olleet tämän tutkimuksen kohde, vaan ammatillisen hyvän tuotteen ilmiö.

Ideologian merkitys tämän ilmiön taustalla nousi esiin sekä tutkimusnäkökulmaa luovasta alkutarkastelusta että suomalaisen aineiston analyysistä. Aineistossa olleiden kirjoitusten promovoiva asenne voi vääristää sisäisten intressien merkitystä vahemmaksi kuin se onkaan. Tutkija on kuitenkin itse ollut mukana käytännön tilanteissa, joissa hyvän tuotteen ammatillisia arviointeja on tehty, ja näin mahdollistuneen havainnoinnin perusteella on todettava, että sisäisillä intresseillä on nimenomaan hyvin suuri arvottava merkitys. Arvioija päättelee sisäisten intressien tuottaman arvottamisen tuloksesta perusasennoitumisensa arvioitavaa tuotosta ja sen tekijää kohtaan.

Kentän sisäisten intressien konteksti on tässä tutkimuksessa luotu Bourdieun esittämällä tavalla. Kontekstina toimivat institutionaalinen ja julkinen ammatillisuus ja ammatillisen kentän merkityksekäät toimijat. Kvalitatiivista analyysistä olisi tietenkin voitu tehdä tämän tutkimuksen käsittelytapaa abstraktimmalla, pelkästään luokittelevalla tasolla. Se ei olisi tuonut ilmi sitä, että sisällön erilaisista painotuksista huolimatta kyseessä on konsensusalue, jota objektiiviset rakenteet tukevat merkityksekäiden toimijoiden vaikutusvallan kertautumisen kautta.

Taidekäsityksen arvottamisessa on kyseessä intuitiivinen, kokonaisvaltainen, toiminnan sisäisiin intresseihin sitoutunut arvottamistapahtuma, jossa kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa. Tämän tutkimuksen analyysitapa, jossa tietty ilmiökokonaisuus oli koottu löysästi yhteen monitahoisen tarkastelun kautta ei estänyt sitä, etteivät asiat ilmiön sisällä voisi mennä päällekkäin, kerrostuisi ja toimisi samanaikaisesti, kuten käytännössä kuitenkin tapahtui. Pelkässä kvalitatiivisessa luokittelussa olisivat tapahtuva muutos ja toiminnan historia saattaneet myös jäädä näkymättömiin.

Toisaalta on todettava, että Bourdieun määrittämä konteksti ei ole välttämättä riittävä. Esimerkiksi ideologisen analyysin tekemistä niin, että toimintaan liittyvät merkityksenannot irrotetaan siitä asiayh-

reydestä, jossa ne on lausuttu, voi tietenkin pitää sisältöjä vääristävänä. Tutkijan subjektiivisen näkemyksen mukaan valitut merkityksenannot ja tavoitteet olivat yleisemmällä tasolla toimivia eivätkä liittyneet pelkästään yksittäistapauksiin, esimerkiksi artikkeleissa käsiteltyihin tuotteisiin. Kvalitatiivisen analyysin osalta subjektiivisuuden ongelmaa poistaa se tutkimuksessa tehty kokonaiskuvan luominen, jonka puutteissa subjektiiviset analyysit tehtiin. Vuorovaikutteisessa määrittymisessä, jossa tarkasteltiin käytyjä keskusteluja eri toiminta-alueiden välillä on käytetty kontekstina myös niitä tilanteita, joissa vuorovaikutteinen määrittyminen tapahtui.

Vuoropuhelu osoittautui aineistossa erittäin merkittäväksi osuudeksi taidekäsityön määrittelyä. Aineistossa taidekäsityötä määriteltiin usein niin, että kysymyksen “mitä taidekäsityö on” ei vastattu suoraan. Aineiston kirjoituksissa aina pyrittiin myöskään suoraan ideologiseen määrittelyyn. Tämä puhuu sen käsityksen puolesta, että kentän sisäiset intressit muotoutuvat vuoropuhelussa ympäristön kanssa. Paljon siitä mitä asiat pitävät sisällään, jää tutkimusten ulkopuolelle, kun tutkimustavat ja tutkimuskieli eivät kerro vuorovaikutuksesta ja verkkoutumisesta. Kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa ja asiat ovat siinä erottamattomalla tavalla kytkeytyneet toisiinsa. Tällöin on myös todettava, että yksittäistapaukset ja niihin liittyvät lausunnot eivät toimi pelkästään yksittäisinä, kokonaisuuteen vaikuttamattomina tapahtumina.

Tätä tutkimusta voi kritisoida sen institutionaalisen lähtökohdasta. Tutkimuksessa paneudutaan siihen, mikä julkisen, ammatillisen kuvan kautta määrittyy taidekäsityöksi, ei siihen, mikä filosofisesti todella olisi sitä, mikä miellyttäisi taidekäsityön kuluttajaa tai edes siihen, miten kentän merkittävät, yksittäiset toimijat sen määrittäisivät. Institutionaalisen näkökulmalla on perustelunsa muiden mahdollisuuksien lähtökohtana. Tietyt työt ja tekijät ovat esimerkiksi esillä ja usein vasta nämä työt herättävät keskustelun siitä, ovatko ne hyvää taidetta. Vain esillä olevilla on kunnolliset mahdollisuudet tavoittaa näyttelyiden tai tiedotusvälineiden välityksellä kriitikot ja kuluttajat. Merkittäviksi todetut, yksittäiset toimijat taas toimivat institutionaalisen rakenteen sisällä, hyväksyivätpä he siinä käytetyt yleistykset tai ei. Institutionaalinen tausta määrittää myös arviointia. Ammatillinen kenttä nostaa tietyt tekijät arvokkaammiksi kuin toiset, niin sanotuiksi mallitekijöiksi. Heidän tekemänsä merkkiteokset ovat niitä, joiden kautta myös muita arvioidaan.

Pierre Bourdieun käsitteellisissä työkaluissa ja tutkimustuloksissa voidaan havaita myös puutteita. Tässä tutkimuksessa ei ole pohjautunut pelkästään Bourdieun näkemyksiin, vaan tutkimuskohteen ominaislaadun ja aineiston on annettu ohjata muodostuvaa sisältöä, ja lisäksi on tutkimustavan ja lähtökohtamallien rakentamisessa käytetty taidemaailman käsitteeseen liittyviä näkökulmia sekä kompleksisuustieteellistä lähestymistapaa. Näin on vältetty joitain puutteita, joita Bourdieun tutkimuksissa on todettu.

Ristiriitaa voi nähdä esimerkiksi siinä, että ilmiötä pyritään selittämään sen seurauksilla.¹ Näin tapahtuisi, jos arvottamista selitettäisiin pelkästään hyväksytyillä taidekäsityön tuotteilla. Tässä tutkimuksessa hyväksytyt tuotteet ovat kuitenkin arvottamismekanismin taustatekijöiden kautta syntyvä tulos. Kyseinen Bourdieun tutkimustavan puute voi ilmetä siinä, että tekemisen uudistamisen kautta syntyvä tuote muuttaa toiminnan pyrkimyksen suuntaa ja näin joudutaan kehäpäätelmään toiminnan syistä ja seurauksista. Tällaisestakin kehäpäätelmästä on kuitenkin todettava, että kehään vaikuttavat tässä tutkimuksessa esitetyt moninaiset ympärillä olevien toiminta-alueiden suuntauksot, joten se ei pysty olemaan itseriittoinen kehä.

Erottautuminen nähdään tässä tutkimuksessa mahdolliseksi juuri tiedostamattoman toiminnan kautta, jota voi myös pitää oleellisena, jos bourdieulaisten tutkimuksen ristiriitoja halutaan välttää. Tämä tutkimus ei myöskään oleta suoraan, että toisenlaista kulttuurista kompetenssia omaavan kentän toimijat 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 sosioekonomiset tekijät eivät jää ainoiksi, koska syvällisyyden ja moraalien vaatimus taidekäsityksen ominaislaatuina nostaa merkittävästi esiin myös etiikan.²

Tutkimuksen aineistossa voi nähdä merkittävämpiä ongelmia kuin lähestymistavoissa. Tutkimus on pätevää ja kattavaa vain sen kirjallisen aineiston tuoman kuvan ja esittelyissä mukana olleen taidekäsityksen osalta, joka käytetystä aineistosta nousi esiin. Esimerkiksi ydinaineistona käytettyjen ammattilisten lehtien painotukset voivat olla kahden lehden käytöstä huolimatta varsin lähellä toisiaan, koska Ornamon ja Taideteollisuusyhdistyksen toiminta nivoutuisi niin paljon yhteen. Koska vain pieni osa ammattilaisia oli mukana ilmaisemassa näitä painotuksia, ne eivät välttämättä vastaa yleisesti taidekäsitystä tuottavien tekijöiden näkemyksiä.

Tutkimuksessa on tarkasteltu ammattillisten instituutioiden tuottamaa aineistoa, koska tutkimuksen kohteena oli ammattillinen käsitys hyvästä tuotteesta ja ryhmämaku. Suomessa tärkeänä kulttuurialojen vaikuttajana voi pitää myös Helsingin Sanomien kulttuurisivuja. Ne on kuitenkin taidekäsityksen vuorovaikutteista määrittymistä lukuun ottamatta rajattu pois tästä tutkimuksesta, koska Helsingin Sanomissa esitetyt käsitykset edustaisivat toista tutkimuksen kohdetta kuin tämä tutkimus. Ne edustivat ammattilaisten näkemystä vain siltä osin kuin artikkelit olivat ammattillisen piirin edustajien kirjoittamia.

Tämän tutkimuksen kuva ammattillisesta julkisuudesta on syntynyt sen pohjalta, mitä ammattillisen kentän toiminnan dokumentteja 1980-luvulta on jäänyt jäljelle. Esimerkiksi Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n ja Tekstiilitaiteilijat TEXO ry:n jyrityksistä ei Ornamon arkistoaaineistossa ollut talletettuja, näyttely jyrityksissä kirjoitettuja kommentteja. Siksi tässä tutkimuksessa on tarkasteltu Suomi muotoilee -näyttelyiden arviointeja, jotka saattavat painottaa analyysin tuloksia esimerkiksi liikaa suomalaista ominaislaatua korostavaan suuntaan tai yleisten taideteollisuusnäyttelyiden yhteisjyritysten arviointien tapaan.

Tuloksia voisi tietenkin tarkentaa haastattelemalla esimerkiksi kaikkia TAIKO ry:n jäseniä. Se tietenkin tuottaisi rajatusti taikolaisen näkemyksen asiasta. Antti Ainamo taas koottuaan Taidekäsityksen tekijät -tutkimuksessaan haastateltavansa monien eri käsityöorganisaatioiden kautta joutui toteamaan, että taidekäsityö muodosti käsityöstä erillisen ilmiön. Hän ei kuitenkaan hajautetun organisaatiopohjan kautta koottujen haastateltavien valinnassa pystynyt etukäteen erottelemaan näitä kahta ilmiötä toisistaan.³

Haastateltavan ryhmän valinta olisikin ollut ongelmallinen asia, koska taidekäsityksen käsitteenmäärittely oli monitasoista ja sai eri henkilöiden näkemyksissä erilaisen sisällön. Vasta lisensiaatintyön vaiheessa oli tämän tutkimuksen valossa mahdollista hahmottaa, kenellä oli julkisuuskuvassa myönnettyä ammattillisen kentän asiantuntemusta ja vaikutusvaltaa taidekäsityksen osalta.⁴ Näitä henkilöitä on voitu pyytää tutkimuksen kommentaattoreiksi tässä tutkimuksen uudessa vaiheessa.

Haastattelujen kautta aineiston keräämisessä on tässä tutkimuksessa todettu monia ongelmia. Hedelmällisempi lähtökohta tutkimuksen kirjallisen aineiston mahdollisesti vääristämän kuvan korjaamiseksi ja tarkentamiseksi oli asiantuntijoiden kautta tapahtuva tarkennus. Tällöin erilaisissa ammatillisesti merkittävissä asemissa olevat henkilöt tarkastelivat omista näkökulmistaan lopputulosta ja esittivät siihen muutos- tai tarkennusehdotuksia, joiden pohjalta kokonaisuutta korjattiin. Korjauksissa pidettiin kuitenkin mielessä se, että tutkimuksessa tavoiteltiin julkisuuden antamaa käsitystä taidekäsityöstä ja sen hyvän tuotteen ilmiöstä. Siitä syystä asiantuntija-kommentaattoreiden yksittäisiä, julkisuuskuvasta selvästi eroavia näkemyksiä ei ole käytetty yleisen julkisuuskuvan korjauksina, vaan kuva on tarkennettu niissä esiintyvillä erilaisilla painotuksilla.

Merkittävien asiantuntijoiden kommentaattoriryhmä koottiin niin, että kommentointimahdollisuutta kysyttiin järjestyksessä tässä tutkimuksessa merkittäviksi nousseilta tekijöiltä kuitenkin niin, että ryhmään etsittiin tarkoituksella eri materiaali- ja tekniikka-alueiden edustajia sekä taideteollisuuden organisaatioissa toimineita henkilöitä. Asiantuntijoiden osalta on todettava, että useat heitä olivat esimerkiksi näyttelytoiminnan takia hyvin kiireisiä. Osa merkittävistä tekijöistä oli myös ulkomailla sen puolen vuoden aikana, jolloin kommentointi tapahtui.

Komentointia pyydettiin yhteensä kahdeltakymmeneltäkahdelta henkilöltä. Tietyn erityisalueen edustajia etsittiin erikseen lisää aina sen mukaan, ketkä aiemmin pyydytyistä eivät voineet osallistua kommentointiin. Yhteensä seitsemän henkilöä oli mukana asiantuntijakeskusteluissa. He olivat aakkosjärjestyksessä sisustusarkkitehti Markku Kosonen, tekstiilitaiteilija Sirkka Könönen, taideteollisuuskriitikko Päivi Tahkokallio, keraamikko, teollinen muotoilija Satu Tamminen, lasitaitelija Oiva Toikka, tekstiilitaiteilija Ulla-Maija Vikman ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksen näyttelypäällikkö Laura Ylätalo. Kommentaattoreista puuttuu muutamia tekijäryhmiä. Näitä ovat materiaalitaitteeseen kuuluvat keraamikot sekä koru- ja metallitaitteen edustajat. Näihin tekijäryhmiin lukeutuvia henkilöitä kyllä kysyttiin asiantuntijoiksi, mutta monista syistä johtuen he eivät voineet osallistua keskusteluihin.

Kommentaattoreina toimineiden tekijäammattilaisten institutionaalisen merkityksen osalta on todettava, että Ulla-Maija Vikman toimi 1980-luvulla Taidekäsityöläiset TAIKO ry:n puheenjohtajana ja Markku Kosonen muutoin aktiivisena jäsenenä. Satu Tamminen toimi Taideteollisessa korkeakoulussa teollisen muotoilun yliopettajana ja 1990-luvun alussa käynnistetyssä käsi- ja taideteollisuusalan koulutusohjelman projektipäällikkönä. Hän toimi myös TAIKO ry:ssä ja TKO ry:ssä.

Asiantuntijakeskustelut tapahtuivat siten, että asiantuntijat saivat luettavakseen osan tutkimuksen keskeneräisestä käsikirjoituksesta. Siinä oli mukana taidekäsityön ideologinen määrittely, toteutuneiden arviointien analyysi, hyvän tuotteen tarkastelu, ajan hengen muutosta koskeva tarkastelu ja tutkimuksen V jakso, joka sisälsi yhteenvedon ja tulkintoja. Useimmat ehdivät lukemaan käsikirjoitusta, jolloin keskustelut käytiin sen pohjalta. Muutama tekijäammattilainen koki paremmaksi sen, että 1980-luvun taidekäsityön ja taideteollisuuden arvottamiskäytännöstä keskusteltiin enemmän heidän oman työnsä kautta. Henkilökohdaksi keskusteluihin käytettiin aikaa puolesta tunnista kuuteen tuntiin.

Keskustelujen annista on todettava, että eri erikoistumisalojen, erilaisissa toimenkuviissa toimivat edustajat ja eri instituutioiden edustajat olivat tarpeen, koska heidän näkemyksensä lisäsivät vivahteik-

kuutta käsiteltyyn aineistoon. Eri asiantuntijat kiinnittivät selvästi huomiota eri asioihin ja näkivät asioita eri näkökulmista. Tämä oli ollut heidän kokoamistavassaan tarkoituksenakin. Teoreettisen viitekehyksen osalta on todettava, että vaikka se painotti monitahoista tarkastelua, kaikki erilaiset vivahteet eivät päässeet riittävän hyvin esiin pelkästään kirjallisen aineiston kautta. Asiantuntijakeskustelut tukivat monitahoisen tarkastelutavan tarkentumista. Analyysin tarkentamisen kannalta ei ollut pelkästään tärkeää se, mitä korjauksia, tarkennuksia tai painopisteen muutoksia asiantuntijat näkivät tarpeellisina. Myös se, mitä he kysyivät tai mihin asioihin he kiinnittivät huomiota, auttoi tutkijaa löytämään aineistossa uusia kytkentöjä ja näkökulmia.

Tutkimuksen pätevyyttä voidaan tarkastella myös kysymällä, osoittavatko tulokset kaikki samaan suuntaan tai saadaanko joillain muilla mittareilla toisenlainen kuva? Tässä tutkimuksessa on käytetty kompleksisen tarkastelutavan mukaisesti mittareita, joilla on pyritty ilmiön monitahoisuuden tavoittamiseen. Siksi tämän tutkimuksen pätevyyden tarkastelu sen pohjalta, osoittavatko tulokset samaan suuntaa, ei kerro tutkimuksen pätevyydestä. Tällainen pätevyyden tarkastelun tapa kuitenkin muistuttaa siitä tärkeästä seikasta, että tämä tutkimus tuotti vain yleiskuvan. Tarkemmat tutkimukset taidekäsityön eri osa-alueista ja arvioinnin kohteista olisivat tarpeellisia. Nämä tutkimukset tuottaisivat myös toisenlaisen kuvan painotuksesta riippuen. Ne voisivat tuottaa myös sellaisia kuvia, joita eri erikoistumisalueiden asiantuntijat kaipasivat tätä tutkimusta omista lähtökohdistaan tarkastellessaan. Vaikka tutkimuksen kommentaattoreina käytetyt asiantuntijat vaikuttivat ammatillisessa julkisuudessa, tämä tutkimus ei kokonaiskuvaa hahmottaessaan vastaa heidän oman erikoisalansa tai yksilöllisen ajattelun käsityksiä.

Monitahoinen tarkastelu johti siihen, ettei asiantuntijoiden kommenteissa tullut esiin yhteisesti huomattuja puutteita, vaan eri henkilöt kiinnittivät omista näkökulmistaan käsin huomiota eri asioihin tai niiden puutteelliseen painotukseen. Erityyppiset toiminnan lajit ja niiden suuntauksukset olivat kyllä mukana kokonaiskuvassa. Ne eivät kuitenkaan nousseet esiin niin, että ne olisivat vastanneet erikoisasiantuntijoiden oman näkökulman mukaista painotusta.

Myös ammatillisen taidekäsityön hyvän tuotteen ilmiössä tapahtuneita muutoksia tarkasteltiin sen monitahoisen analyysin valossa, jota tutkimuksen menetelmä edustaa. Silti on syytä kysyä, tulkittiinko muutosta tässä tutkimuksessa oikein? Analyysin monitahoisuus varmasti auttoi muutoksen tarkastelussa ja se muistutti koko ajan siitä, että muutosta ei tapahtunut vain yhdestä syystä vaan sitä tapahtui monien vaikutussuhteiden kautta. Asiantuntijakeskusteluissa tuli kuitenkin esiin asioita, joita tässä tutkimuksessa käytetyssä aineistossa ei esitetty, mutta jotka kuitenkin osaltaan vaikuttivat muutokseen. Tällainen oli esimerkiksi 1970-luvun merkittävä poliittinen sitoutuminen, jonka vaikutus ulottui epäpoliittisemmalle 1980-luvullekin. Taustalla oli 1970-luvun vasemmistolaisuus ja toisaalta oikeistolaisuus.

Bourdieuin käyttämä kriittinen ote on hyvin kantaaottava. Kentällä on nähtävissä erilaisia arvostuksia ja arvojen hierarkioita sekä niihin liittyvää erottautumista, joita hänen tutkimusstrategiansa pyrkii selvittämään. Vaikka tämä on täysin normaaliin elämään kuuluva asia, se herätti kuitenkin tekijäkommentaattoreissa epäilyä, että heidän ammatillista aluettaan oli käsitelty negatiivisessa merkityksessä. Jos jotain halutaan tehdä, esimerkiksi kuvataiteen rinnalla toimivaa taidekäsityötä, niin sitä todennäköisesti myös arvostetaan. Jostain nämä arvostukset ovat myös syntyneet. Toimijat eivät kuitenkaan koe olevansa luomassa rajauksia arvostusten kautta. Arvostuksista onkin muistutettava, että ne perustuvat moniin vaikutussuhteisiin, ei pelkästään toimijoiden asennoitumiseen.

Arvostusten osalta on myös todettava, että tässä tutkimuksessa käytetty aineisto karsii ja yksiviivaistaa. Esimerkiksi lehtiartikkeleissa kärjistetyt kommentit olivat tyypillisempiä kuin käytännössä yleinen arvovapaus, joka painottui asiantuntijoiden kanssa käydyissä keskusteluissa. Sellaista käytännössä tavallista toimintaa, joka perustui arvovapaudelle ei todennäköisesti ollut mielenkiintoista julkaista. Bourdiulainen asetelma vanhojen sääntöjen ja niitä vastaan käytävän taistelun välillä oli löydettävissä ammatillisesta artikkeliaineistosta. Tekijöiden kanssa keskusteluissa taistelu ei niinkään tullut esiin.

Bourdieuin tutkimusstrategia on ongelmallinen myös edistässään kriittistä tutkimusta jopa liiallisesti.⁵ Tämä ongelma tuli tässä tutkimuksessa esiin siinä mielessä, että osa taidekäsityön tekijöinä toimivista asiantuntija-komentaattoreista koki tutkimuksen institutionaaliseen vaikutusvaltaan, reviirien puolustamiseen, harvainvaltaan ja elitistiseen erottautumiseen liittyvät taidekäsityön arvon tarkastelut tekemisen ominta sisältöä halveksiviksi. Asian tällä tavoin kokemisen taustalla voi olla taideteollisuuden yleisesti promovoivan kirjoittelun vaikutus, jolle on tyypillistä, että asiat nähdään pelkästään positiivisessa valossa. Tästä syystä taidekäsityön ilmiön tarkastelu sekä taidemaailman että Bourdieuin kentän kuvauksen valossa saattoi tuntua negatiiviselta, vaikka samanlaiset ilmiöt on neutraalissa merkityksessä löydettävissä mistä tahansa taidemaailmasta.

Kriittiseltä tai jopa mahdollisesti negatiiviselta tuntuvan painotuksen takia on tärkeää korostaa sitä, että tässä tutkimuksessa on kyseessä vain yksi näkökulma taidekäsityön ammatilliseen toimintaan. Tämän tutkimuksen kohteena ei ollut esimerkiksi toimijoiden taiteellisen intention ominaislaatu tai toimijoiden käsitykset estetiikasta. Niiden tutkimiseksi eivät tässä tutkimuksessa käytetyt institutionaaliset lähtökohdat olisi soveltuneet. Ammatillaisen näkökulmasta on todettava, että taiteenosologia ei tee täyttä oikeutta päteville, näkemykselliselle ammattitaidolle ja sille pitkälle kehitykselle, jota se tekijöiltä vaatii. Tässä mielessä ideologian sisältämät ammatillisen pätevyuden ja näkemysellisyyden teemat ovat niitä, joihin on syytä jatkossa paneutua. Niissä piilevät ammatin ydinkysymykset.

Yksi tärkeä ongelmakohta tässä tutkimuksessa oli taidekäsityön yleisnimikkeenä käytön rakia kysymys siitä, voiko tuotteita ja teoksia katsoa arvioiduiksi samojen kriteerien alla? Taideteollisuuden institutionaalinen rakenne on sellainen, että arviointia suoritetaan osittain yhdessä. Selvästi esiin nouseva jatkotutkimuksen aihe olisikin selvittää ideologisen arvioinnin osalta, miten teosten ja tuotteiden arviointi eroaa toisistaan. Tämän tutkimuksen tulosten osalta näyttäisi siltä, että suunnitteluun ja käytötarkoitukseen, käytännöllisyyteen liittyvät kriteerit painottuvat tuotteisiin ja ilmaisulliset teoksiin. Muutoin käytetään paljolti samoja kriteerejä.

Tämän tutkimuksen alkutarkasteluissa sekä analyysissä nousi useaan kertaan esiin se, että juuri soveltavien taiteiden alueen hyötytuotteen ja taidetuotteen raja on vaikea määrittää. Tutkimuksen rajauksen osalta onkin todettava, että myös rajaus jompaan kumpaan olisi ollut ongelmallista. Tällöin olisi rajatapauksissa jouduttu pohtimaan sitä taiteen filosofista kysymystä, mikä on taidetta. Kuitenkin myös esteettisten käyttötuotteiden tekijöitä nimitettiin analyysiaineistossa taiteilijoiksi. Rajanvetoa olisi hankaloittanut myös suhde koriste-esineisiin, jotka usein esitettiin taidekäsityön alueelle sopimattomiksi. Henkisten käyttötuotteiden raja niihin on kuitenkin myös hyvin suhteellinen.

Tätä tutkimusta voidaan verrata muihin kohteeltaan samantapaisiin tutkimuksiin. Tämä tutkimus onnistui paremmin ottamaan huomioon tutkittavan ilmiön ominaislaadun kuin esimerkiksi Israelin taidemaailmaa

tutkineen Liah Greenfeldin yritys suorilla kysymyksillä tavoittaa vastausta siihen, miksi abstrakti taide oli hyvää.⁶ Hänen haastattelumenetelmänsä ei ottanut huomioon sitä, että vastausta ei kenties ollut mahdollista konkreettisesti ilmaista, koska se muodostui moninaisen sisällön sisäistämisen kautta arvioijan sosiaalistumisessa kenttään. Ilmeisesti suora kysyminen olisi ollut hyödytön ja vääränlainen tapa lähestyä tutkimuskohdetta sen ominaislaadusta johtuen. Vastaukset olisivat voineet jäädä haastattelun kautta saamatta, koska kyse oli arvottamisen sisällöltään moninaisesta konsensusalueesta, jota ei voi helposti pukea sanoiksi.

Käydyissä asiantuntijakeskusteluissa kommentaattoreilla ei ollut estetiikan lisäksi muita vastauksia siihen, miksi jotain pidettiin hyvänä. Se ei ole asiantuntijoiden näkökulmasta välttämättä tarpeellistakaan, koska heillä on intuitiivinen, harjaantumiseen perustuva näkemys hyvästä. Hyvä tuote on ilmiö, jonka täytyy perustua tällaiseen erottelukykyyneen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaikki valitsisivat juuri samanlaista. He vain valitsevat tietyn, monien vaikutussuhteiden kautta koko ajan muotoutuvan konsensusalueen sisällä.

Lisensiaatintyön alkuvaiheessa haastattelemista harkittiin vakavasti aineistokeruutapana. Tällöin tutkija laati taidekäsityötä arvioiville henkilöille suunnatun teemahaastattelurungon, joka käytiin läpi esimerkiksi Muoto-lehteen taidekäsityöartikkeleja 1990-luvun alkupuolella kirjoittaneen kuvaamataidonopettaja Kristiina Korpelan kanssa. Haastattelurunkoon laadittuja kysymyksiä Kristiina Korpela piti tarpeellisina taidekäsityön arviointia tarkasteltaessa. Kysymykset sisälsivät taidekäsityön määritelmää ja sekä objektiivista rakennetta että subjektiivisia intressejä kartoitettavia kohtia. Kysymyksiin pystyi kuitenkin löytämään vastauksia myös käytetystä kirjallisesta aineistosta. Ne kysymykset, joihin kirjallinen aineisto ei pystynyt antamaan tietoa olivat haastateltavan henkilökohtaiseen ja arviointitehtävään päättymisen taustaan liittyviä. Haastattelurunkoa ei ole käytetty sellaisenaan tässä tutkimuksessa, mutta sen sisällöt ovat mukana analyysin lähtökohtamalleissa.

Koska käytettyä aineistoa ei ollut 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 paremmin kuin esimerkiksi Liah Greenfeldin suoraan asiaa kysyvällä haastattelumenetelmällä. Kyse on tutkittavan ilmiön ominaislaadusta, joka ei ole konkreettisesti ilmaistavissa vaan tarvitsee hahmottuakseen monimuotoisen aineiston käsittelyä monenlaatuista näkökulmista käsin.

Eurooppalaisen aineiston esittely tutkimuksen alkuvaiheessa ilman suomalaisen aineistoon sovellettua, taiteensosiologiaan pohjautuvaa mallia vaikutti oikeutetulta, koska kansainvälisestä aineistosta löytyi suoria kommentteja arvottamisesta ja arvioimisesta, joiden kautta voitiin saada toimiva, ammattikäytännön ominaislaadun huomioon ottava lähtökohta suomalaiselle analyysille. Lähtökohtamallien luominen suomalaiselle analyysille ja niiden pohjalta analysointi oli tärkeää kun aineistosta poimittiin muiden teemojen keskeltä arvottamista käsitteleviä lausuntoja. Kansainvälinen aineisto toi myös analyttisen vertailumahdollisuuden, koska suomalainen analyysi pohjautui kansainvälisen tarkastelun tapaan kirjoitetuille kommentteille.

Hankitun aineiston kokonaismäärä oli varsin merkittävä. Siitä valikoitiin tutkimuksessa käytetty osa tutkijan subjektiivisen näkemyksen mukaan, vaikka tätä näkemystä olivat korjaamassa objektiivisempaan suuntaan kansainvälinen tausta ja sosiologisten teorioiden tarkastelu sekä lähtökohtamallit. Virhemahdollisuus

on tietenkin olemassa, tutkijan valikoimistapa voi olla subjektiivisesti vääristynyt ja hänen taustansa mukaan väärittynyt. Koska tutkija itse on käsi- ja taideoteollisuusalan edustaja, oli refleksiivisyys suhteessa tähän asemaan tietenkin äärettömän tärkeää.⁷ Tutkimuksessa ei asetettu esimerkiksi sellaista ennakkohypoteesia, että käsi- ja taideoteollisuusalan tekijät pitäisi hyväksyä taidekäsityön tekijöiksi. Analyysissä saattaa kiteollisuuden ja käsi- ja taideoteollisuuden sekä taidekäsityön suhteiden välisissä tarkasteluissa olla enemmän painotusta kuin jos tutkijana olisi toiminut puhtaasti taideoteollisuuden edustaja. Tutkijan aseman tuoman painotuksen ongelmaa tasapainottaa kuitenkin tutkijan saama taiteiden tutkimuksen koulutus ja siinä taideoteollisuuteen perehtyminen. Jyväskylän yliopisto voidaan myös nähdä käsittelyssä oleviin kenttiin sitoutumattomana tutkimuksen taustainstituutina.

Subjektiivisuuden ongelmaa on tässä tutkimuksessa pyritty välttämään myös moneen kertaan tapahtuvien analyysikierrosten avulla. Viitekehityksen rakentamisessa käytiin vuoropuhelua sosiologisten teorioiden ja kansainvälisessä keskustelussa esiintyvien ammatillisten hyvän tuotteen ongelman sekä taidekäsityön ammatillisen arvottamisen välillä. Näiden tarkastelujen tuottamaa hyvän tuotteen määrittymistä valaistiin tärkeiksi nousseiden asiantuntijuuden, maun ja ideologian kautta. Koko tämä alkukäsittely lähtökohtanaan analyysi palasi taas käytäntöön suomalaisen analyysin tarkastelussa. Lopussa suoritettiin koonti, jossa asiat pyrittiin näkemään yleisemmällä tasolla. Tutkimuksen tulokset asetettiin edelleen kriittiseen tarkasteluun asiantuntijoiden kanssa käydyissä keskusteluissa. Analyysikierrosten erityinen tehtävä tässä tutkimuksessa oli hävittää keinotekoista rajaa teorian ja käytännön väliltä. Analyysikierrokset auttoivat myös tutkijaa suhtautumaan kriittisesti subjektiivisiin näkemyksiinsä.

Tutkimuksen pätevyyttä voi tarkastella myös lähestymällä sitä käyttäen vertailuna muita samantyyppisistä aiheista ja samankaltaisella lähestymistavalla tehtyjä tutkimuksia. Tässä tutkimuksessa oli käsiteltävänä hyväksytyt taidekäsityön määrittymisen ja sen tulos bourdieulaisittain analysoituna. Verrattaessa tätä tutkimusta Merja Hurrin väitöskirjan samankaltaiseen kulttuuriosaston paradigmanmäärittelyyn 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 maailmankatsomuksensa. Näin tämän taidekäsityötutkimuksen kokonaisvaltainen lähestymistapa verrattuna kulttuuriosastojen käsittelyyn oli perusteltua. Hurri käytti tutkimuksessaan tarkastelun välineenä Bourdieun kulttuurisilla kentillä havaitsemaa sukupolvikonfliktia. Tällaisen konfliktin käyttö analyysin välineenä olisi tietenkin sopinut myös taideoteollisuuden 1980-lukuun, mutta pelkästään sen tarkastelu olisi jättänyt huomioimatta monia toisenlaatuisia, muutokseen vaikuttaneita seikkoja.⁸

Sofia Danielsonin väitöskirja ruotsalaisesta Käsityön Ystävien toiminnasta kiteollisuuden järjestäytymisen ja kehityksen pohjana oli otsikoitu nimellä Hyvä maku ja yhteiskunnallinen hyöty. Se oli siis sekä tutkimusalueeltaan että teemaltaan hyvin lähellä tätä taidekäsityötutkimusta. Myös Danielson esitti käytäneensä tarkastelussaan Pierre Bourdieun ajatuksia erottautumisesta. Danielson tarkastelikin toiminnan taustalla vaikuttanutta ideologiaa. Makukasvatuksen, aitouden sekä luonnonarvojen tausta nousi esiin myös hänen tutkimuksestaan. Tämä kertoo taidekäsityön ja kiteollisuuden yhteisestä aatteellisesta taustasta. Danielsonin tutkimus sisälsi laajan, tuotteita tarkastelevan osuuden, jolla ei 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.⁹

Liisa Häyrysen arkkitehtien luovuuskäsitystä 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 lukuun ottamatta. Tutkimus perustui laajaan norminasettajien haastatteluun, jonka avulla kuvattiin hyvin yksityiskohtaisesti ja monipuolisesti erilaisia arkkitehtuurin ilmiöitä ja niille arkkitehtuurin kentällä erilaista luovuusarvoa. Kvalitatiivisen otteen lisäksi pystyttiin hahmottamisen apuna käyttämään tilastollisia menetelmiä.¹⁰ Häyrysen tutkimukseen verrattuna on todettava, että yksi selvä tämän tutkimuksen jatkomahdollisuus olisi tarkentaa taidekäsityön kentän sisäistä kuvaa eri materiaalien ja valmistustekniikoiden erityislaatua tai niiden välisiä hierarkioita kartoittamalla. Samoin voisi tarkentaa eri tahojen kuten Ornamon, Taideteollisuusyhdistyksen, valtion taideteollisuustoimikunnan tai erillisten taidemuseoiden käsityksiä arvottamisesta.

Vuokko Takala-Schreibin taiteen lisensiaatintyö käsitteli suomalaisen muotoilun omaleimaisuuden kuvajaisia eri tahojen välisissä kohtaamistilanteissa.¹¹ Tutkimuksen uuteen ranskalaiseen filosofiaan sitoutunut, moninaista kuvajaisten määrittymistä painottava lähtökohta ja käytetty aineisto olivat tässä taidekäsityötutkimuksessa käytettyjä lähellä. Saman tutkimusaineiston takia Takalan työssä esiintyi tätä tutkimusta vastaavia teemoja suomalaisesta, hyväksi koetusta muotoilusta. Nämä piirteet heijastuvat myös taidekäsityöhön. Tämä tutkimus eroaa Takalan tutkimuksesta siinä, että pyrkimyksenä on ollut hahmottaa dynaamisen arvottamisjärjestelmän kokonaisuutta monitahoisen tarkastelun kautta. Taidekäsityön määrittymistä erilaisten kohtaamistilanteiden kuvajaisena on kuitenkin mahdollista tarkastella myös tämän tutkimuksen analyysistä, esimerkiksi taidekäsityön vuorovaikutteista määrittymistä käsittelevän luvun avulla. Arvottamisen monitahoisen ammatti-ideologisen taustan voi tämän tutkimuksen pohjalta käsitellä uskomuksia sisältävien erilaisten kuvajaisten synnyn taustavaikuttajana.

Tämän tutkimuksen lähtökohdan ja tulosten tueksi sopii myös muutamien suomalaisten tutkijoiden samankaltaisissa yhteyksissä käyttämä ympäristökompetenssin käsite.¹² Taideteollisen korkeakoulun julkaisussa *Arvot, Tiede, Taide* esitettiin hyvin samantapaisia institutionaalisia ja ympäristökompetenssiin liittyviä lähtökohtia ja tarpeita arvottamisen tutkimiseksi.¹³ Taideteollisen tutkimuksen vähitellen laajetessa on aiheesta alettu tehdä myös kohdennettuja tutkimuksia 1990-luvun alussa. Näissä tutkimuksissa on tarkasteltu esimerkiksi ammatillista merkityksenantoa.¹⁴ Samoin on tehty tutkimuksia, joissa tarkastellaan tekijän roolin painottumisia moninaistuvassa taideteollisuuden kentässä.¹⁵

Ammatillisesti voi todeta, että tutkimuksen tuloksena oli itsestäänselvyyksien kokoelma. Mutta juuri nämä itsestäänselvyydet on syytä tuoda esiin, koska niitä käytetään kriteereinä arvottamisessa ilman kriittistä tarkastelua. Erityisesti kentän julkilausumattomien sääntöjen taakse saattoi kätkeytyä ideologinen ajattelu ja sellaisia tyypillisiä makukäsityksiä, joita perusteltiin universaalin pätevyuden kautta. Tällaisten piirteiden tutkimista on jo taideteollisen tuotesuunnittelun historian tutkimuksen osalta toivottu, koska sen avulla voidaan kehittää laajempaa ymmärtämystä esineiden tuottamisen ja vastaanottamisen maailmasta.

Tässä tutkimuksessa voitiin valottaa sitä, millaiset ehdot ja pelisäännöt toimivat taidekäsityön eliitissä ja näin myös ammatinharjoittamisen pohjana. Hyvän tuotteen arvon syntymekanismien purkamisen on tarpeellista, koska se antaa käyttökelpoista tietoa tuotesuunnitteluun ja markkinointiin. Tuotteen tai teoksen aineellisesta olomuodosta riippumattoman lisäarvon muodostuminen on taidekäsityön kaltaista ilmiötä tutkittaessa erityishuomion kohteena.

2 TAIDEKÄSITYÖN ARVOTTAMISEN SUHDE TIETEELLISEEN AJATTELUUN

“Miks kaikki kaunis on niin naivia ja markkinoiden voimissa vain drivea?” Eppu Normaali.

Ideologian ja tekemiseen liittyvien myyttisten tausta-ajatusten selvittäminen voidaan tietenkin kokea pahaksi, vaikka kyseenalaistamisen voi katsoa kuuluvan nykyaikaisen taiteen perusluonteeseen. Taiteilijat epäilevät taiteiden tutkimuksen tarvetta. He pitävät tarpeettomana esittää sanallisia selityksiä asioista, jotka sisältävät tekemistä ja kokonaisvaltaista kokemista eivätkä siten ole tekijöiden näkökulmasta sanallisesti selitettävissä. Kuitenkin on todettava, että esimerkiksi tässä tutkimuksessa käsitelty myyttinen ideologia tarjoaa vastauksia kysymykseen, jonka taidekäsityölläiset itsekkin esittivät: kuka minä olen. Myyttisyys ja ideologiaan perustuva arvottaminen koetaan ehkä pahana, koska aika ja yhteiskunta ovat vaatineet analyyttistä ja loogista asennetta tunteenomaisuuden sijaan.

Hyväksytyt ja objektiivisesti oikeutetut määrittelyt herättää herkästi taiteen tekijöissä vastenmielisyttä, koska taiteen alueella korostetaan vapautta. Tällä tutkimuksella ei kuitenkaan tarkoiteta sitä, että ammatillisesti hyväksytyt taidekäsityöt olisi taiteen merkityksessä huonoa, epäluovaa tai yksiviivaista. Päinvastoin taidemaailman huipulle nostettu työ voi olla hyvinkin luovaa juuri siten, että siinä on sopivalla tavalla osattu rikkoa sääntöjä. Elitistisestä, korkeakulttuuriin pyrkivästä crottautumisprosessista voi kuitenkin syntyä myös sellaisia tuotteiden tai taiteen tekemistä, arvottamista ja kehittymistä rajoittavia sääntöjä, joiden purkaminen on hyvin vaikeaa, koska toimijat ovat omaksuneet ne sosiaalisuudessaan ammattikenttään.

Itsestään selvästi hyvänä pitäminen onkin ongelmallista. Taideteollisuuden omaa aluetta oikeuttavassa ja edistävässä perinteessä tämä liittyy kiinteästi ammatillisen julkisuuden kriittittömyyteen ammatillisia uskomuksia käsiteltäessä. Ammatteihin liittyvät pyrkimykset, reviiirit, säännöt ja rajaukset ovat tarpeellisia sekä luonnollisia tosiasioita. Niihin sisältyvistä käsityksistä löytyy kuitenkin pelkän hyvän lisäksi myös ristiriitaisuuksia ja näkökulmasta riippuen huonoksi koettavia puolia.

Taidekäsityön sisäisiin intresseihin ja niiden pohjalta muotoutuneisiin arvioinnin kriteereihin on mahdollista suhtautua myös kriittisesti. Ehkä ideologia-käsitteen käyttäminen taideteollisuuskirjoituksissa onkin oikeutettua siinä mielessä, että julkisissa kirjoituksissa suhtauduttiin ristiriitaisiin asioihin itsestään selvästi hyvinä. Alan sisäiset intressit näyttävät todella ideologiana, kun tekijät olivat sosiaalistuneet niihin sekä 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. Kriittisesti asiaa tarkastellen tätä voisi pitää sisäänpääntyneenä ajatteluna, joka, huolimatta siitä, että se puhui sosiaalisesta etiikasta sekä erityisesti yksilöllisyydestä, hyväksyi asioista vain sisäpiirin näkemyksen.

Se, miten ammatillaiset arvottivat ja antoivat merkitystä oli oikeutettua kentän piirissä. Yleisyhteiskunnallista, erityisesti kaikkien kansalaisten jakamaa merkitystä se ei automaattisesti saanut. Taideteollisuus- ja taidekäsityölläisliitin 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 muita tarkempi erottelykyky, mutta tämä erottelukyky kehittyi kentän intressien mukaisesti ja niiden kannalta tärkeissä asioissa. Voidaankin kysyä, omaisiko kentän asiantuntija parempaa erottelukykä, jos olisi kysymys hänen omaa tuotantoon vastaavista mutta esimerkiksi teollisesti valmistetuista kitsch-tuotteista, kuin esimerkiksi ammatillisen kentän ulkopuolinen henkilö, joka keräisi näitä tuotteita? Kentän edustajat olivat kuitenkin valmiita arvostelemaan tällaisia tuotteita.

Vertaisarviointi tuotti myös yksilöllisten näkemysten vuoksi 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 uskomusten kautta esiin nostavat arvioijat itse olemaan kriittisiä? Pinnallisuus oli pahasta, mutta ideologiset sanomat 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 määräytyvien sisäisten intressien ja niistä seuraavan maun 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 sen varassa, moitittiin tavoiteltiin myös toimeentuloa. 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 taiteilijakäsityöläisyys vaihtoehtoisina elämäntapoina johtivat kritiikkiä massakulttuuria ja porvarillisuutta kohtaan. Kyseessä oli erottautuminen korkeakulttuuriseen suuntaan. Bourdieun sosiologisissa hierarkioissa kuvaamaa työväenluokan välttämättömyyttä ja porvarillista korkeakulttuurin matkimista vältettiin erottautumalla kulttuurista pääomaa omaavien ostajien markkinoille.

Ristiriitaisena ajatteluna voi pitää myös sitä, 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 "yksilömateriäismillä". Taidekäsityötuotettakin voisi kriittisesti kuvata tarvitsijoistaan irtautuneeksi tarpeeksi, jossa huomioidaan vain tekijän tarve toteuttaa itseään. Siinä voi nähdä tavaroiden diktatuuriin ylivaltaa ja omistushalun, joka kohdistui muuhun kuin välttämättömiin käyttötavaroihin. Ekologisesti hyödyllisen korjauskäsityön sijaan haluttiin tuottaa aina vain uutta. Halveksittu merkkiuskollisuus voi ilmetä myös erottautumiseen ainaisesti pyrkivän taidekäsityöeläin matkimisena, massayksilöllisyytenä. Tästä kaikesta voi kysyä, oliko se sittenkään vastakulttuurista tai aitoa?

Rehellisyyden vaatimuksen nimissä voi myös pohtia sitä, miksi ei ollut hyväksyttyä puhua koriste- taiteesta, kun kyse oli kuitenkin usein siitä. Esineitä tuotettiin samaan tarkoitukseen, joka on parjatuilla kitsch-esineillä. Kitsch-esineistä on muistutettava, että toisin tarkasteltuna niidenkin voidaan tulkita kuvastavan rehellisyyttä elävän elämän todellisuutta ja ihmisten henkisiä tarpeita kohtaan, jos ajatel-

laan, että osalle kuluttajista ne edustivat merkityksellisiä tuotteita. Taidekäsitteiden ei sopinut olla koristeita, vaikka se sitä analyttisesti tarkastellen olisi ollutkin, koska se voitiin silloin liittää ylellisyys-esineisiin, samaan kastiin kitschin ja markkinavoimien kanssa. Kitsch oli halveksittavaa, kansainvälistä, kaupallista ja epäaidosti kopioivaa makua sekä erityisesti massamakua vastakohtana yksilöllisyydelle ja vastakulttuuriselle elämäntavalle. Yksinkertaisuuden estetiikalla ja omista juurista kiinni pitämisellä se yritettiin torjua mahdollisimman kauaksi. Tarpeettomien esineiden valmistus oikeutettiin esimerkiksi käsitetaiteen ajattelutapaan vetoamalla.

Pinnallisuuden tai syvällisyyden tulkintaa voidaan suorittaa hyvin eri näkökulmista. Syvällisyyteen kytketyn itseilmaisun voi tulkita narsismina ja siten se liittyy postmodernin keskustelun mukaisesti pinnallisuuteen. Kitsch-tuotteista pitävä 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. Pinnallisuutta tai syvällisyyttä ei voi tulkita vain esineellisen ympäristön kautta. Esteettinen kokemus on saavutettavissa myös muilla keinoin kuin vain visuaalisesti tai esineitä koskettelemalla ja käyttämällä. Esimerkiksi sosiaalisessa työssä liikuttava ihmiskohtalo voi tuottaa esteettiseen kokemukseen verrattavan inhimillisesti merkityksellisen kokemuksen.

Ammattilaisen erottelukyky oli kehittynyt ammattiin kasvamisen myötä näkemään paljon vähemmässä ja arvostamaan yksikertaista. Se, mikä häntä miellytti, ei ollut samaa, mikä miellytti kouliintumatonta. Julkisuudessa esitetyssä ammatillisessa keskustelussa esiintyneen ideologisen näkemyksen mukaan esteettisen olisi pitänyt olla kaikkien saavutettavissa. Toisaalta hyvää ja syvällistä voi olla vain sellainen, joka elitistisesti pysyi originelliuden taikapiirissä. Voiko tämän perusteella sanoa, että kouliintumattoman henkilön maku oli huono, jos hän nautti, koki esteettistä mielihyvää, erilaisista asioista kuin ammattilainen. On myös syytä kysyä, miksi hänet olisi pitänyt pakottaa tuntemaan mieltymystä asioihin, joihin hän ei voinut sitä tuntea muutamatta koko elämisensä taustalla olevaa arvoperustaa. Mieltymysten tunteminen ja maku perustuivat pohjimmiltaan siihen, että mieltymystä tuottava kohde vastasi kokijan arvomaailmaa.

Palvelun nimissä tekemisessä korostettiin sitä, että teollisuustuotteen suhde kuluttajaan oli kylmä kun taas käsityöläisen suoraan asiakkaalle tekemän tai myymän tuotteen lämmin. Ristiriidaksi palvelun perusteluissa nousee kuitenkin tuotannon muuttuminen käyttötutteen taidetuotteeksi, jossa kuluttajan palvelu haluttiin unohtaa ja viestiä vain sitä, mitä tekijän omasta sisimmästä kumpusi. Nämä samanaikaisesti esitetyt asiat kumosivat toisensa, jos tekijä ei pystynyt itseilmaisunsa pohjalle rakentamaan vilpittömyyttä ja avointa vuoropuhelua kuluttajan kanssa. Taidekäsitteiden materiaalin viesti jatkuvuudesta saattoi olla varsin vierasta monille nykyihmisille, jotka eivät itse edes tehneet käsitteitä. Niiden taas, jotka todella harrastivat käsitteitä, epäiltiin ymmärtävän ilmaisukeino väärin.

Taidekäsitteiden visuaalisen kielen ja ilmaisun elitismissä on havaittavissa myös toisinto elitistisestä abstraktista tai käsitteellisestä kuvataiteesta. Toisaalta taas kitsch-esineitä voisi verrata perinteiseen figuratiiviseen kuvataiteeseen, joka nautti suuren yleisön suosiota. Ammatillisesti arvostetun muotokielen yksinkertaisuuden eräs perustelu oli se, että yksinkertaisuuden ja siihen liittyvän abstraktiuden katsottiin jättävän tilaa kokijan monitasoiselle tulkinnalle. Kuitenkin samoin kuin abstraktin kuvataiteen kohdalla tulkinta ei ollut mahdollista kuin niille, jotka ymmärsivät ilmaisukeinot. Taidekäsitteistä puhuttiin kentän sisällä yleispätevästi kielenä, mutta silti sen kieliopin sisällön ymmärtäminen vaati kouliintumista.

Yksinkertaiseen visuaaliseen kieleen pyrkivän taidekäsityön arvostus ei ollut mahdollista ilman sen sisäisten intressien syvällistä ymmärtämistä. Siihen liittyi yksinkertaisuutta tuottavana esimerkiksi oikeanlaatuinen luontosuhde. Kriittisesti asiaa tarkastellen on kuitenkin todettava, että objektiivisesti luonto on hyvin monimuotoista ja koristeellista. Se voi toimia inspiraation lähteenä ja arvostuksen kohteena myös figuratiiviselle taiteelle ja kitsch-tuotteille.

Taidekäsityön pyrkimyksen kuvataiteen suuntaan voisi ajatella helpottuneen käsitetaiteen yleistyessä sekä vapauttaessa kuvataidetta tietyistä ilmaisukeinoista ja samalla nostaa esineellisen ympäristön erääksi kuvataiteen ilmaisukeinoksi. Kuitenkin tämä muutos teki taidekäsityölle myös vaikeaksi nousta kuvataiteen rinnalle, koska taideteollisuudelle 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.¹⁶

Estetiikan painottumisessa taiteellisen sijaan tuli esiin materiaalitraditioiden merkitys. Kuvataiteelle ominainen materiaalien käyttö miten tahansa tai minkä tahansa materiaalin käyttö ei ollut ominaista 1980-luvun taidekäsityölle. Myöskään kuvataiteessa mahdollisten vastenmielisten teosten tekemistä ei harjoitettu. Juuri tässä tulee esiin se, että taiteellisuus on jotain enemmän kuin esteettinen.

Jos taidekäsityö haluttiin esittää kuvataiteeseen rinnastuvana, sen oli alistuttava samojen arviointien kohteeksi, samoista lähtökohdista kuin kuvataide. Taidekäsityössä kentän sisäisenä arvona esiintyi vilpityn usko traditioonsa sitoutuvaan materiaalin, tekniikan ja esineiden ilmaisuvoimaan. Tämän kentän sisällä kasvaneiden tekijöiden oli varmasti hyvin vaikeaa käsittää sitä, että kuvataiteen arvioinnissa nämä asiat eivät saaneet ymmärtämystä ja taidekäsityön tuotteiden arvioimisessa tärkeää painoarvoa. Eliitin makua ei ilmeisesti kyetty asettamaan kyseenalaiseksi, vaan jopa pyrkimystä kasvattaa tekijöitä omista mieltymyksistä yleiseen linjaan 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 uutuuden vaatimus olivat hankala yhdistelmä. Taideteollisuuskäsitteen piiriin luetut teollinen suunnittelu ja taidekäsityö hyvin usein jyrystettiin ja esiteltiin Suomessa samojen instituutioiden sisällä. Voidaan pohtia, kumman näkemyksen mukaan esittelyissä toimittiin ja mitä erilainen ideologian painotus vaikutti? Tästä nousevat esiin ne monitahoiset vaatimukset, joita taidekäsityölle esitettiin sen raja-alueella olosta johtuen. Sen tuotteiden tuli vastata käytön ja laajemmin ympäristönsuunnittelun, taitokäsityön valmistuksen korkean laadun ja kuvataiteen sisäisen kontemplaation vaatimuksiin jopa yhtäaikaisesti. 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 ilmaisu painottavaan ideaaliin. Se, jonka kanssa oli kiintein, suorastaan symbioottinen, suhde, aiheutti myös syvimmän ristiriidan arvottamisessa.

Ammatin julkisessa kirjoittelussa esiin nousevia ristiriitaisuuksia olivat lisäksi instituutioiden pahuus ja toisaalta niiden tarpeellisuus arvostuksen ylläpitäjinä sekä mahdollisina lisääjinä. Vapautta ja itse-

ilmaisua pidettiin tärkeänä, mutta toisaalta myös itsensä elättäminen oli välttämätöntä. Tämä jolui siihen, että haluttiin olla avantgardisteja, mutta myös hyväksytyjä, mikä takasi elannon ja muita palkkioita. Ideaalien ja todellisen elämän reunaehtojen välillä näytti vallitsevan jatkuva kilvoittelu.

Ajassa liikkuvissa ajatuksissa oli 1980-luvulla nähtävissä myös simuloidun todellisuuden siirtymä pois aineellisen todellisuuden maailmasta. Kuitenkin taidekäsityksessä korostui aineellinen todellisuus. Sen voisi todeta olevan sekä heikkous että voima; taidekäsityksen aineellisuutta pidettiin vanhakantaisena mediakehityksen kautta uusiutuvan kuvataiteen rinnalla; toisaalta aineellisuus oli myös luja pohja muutosten keskellä.

Ajan virtauksissa oli myös muita ongelmia. Ajassa korostuneet viestinnällisyys ja hetkellisyys eivät välttämättä olleet sopuosinnussa kestävyyttä korostavan ajattelun kanssa. Sisältä päin kumpuava uudistuminen oli hyväksyttävää ja pyytectöntä, mutta muodin seuraaminen oli liikaista ja epävapautta. Kuitenkin ajan henkeä tuli ilmentää. Hyvä tuote oli kentän historian, kentän arvottavien kytkentöjen, kentän objektiivisen rakenteen ja subjektiivisten tavoitteiden kautta syntyvä kokonaisuus. On hyvin kyseenalaista, oliko se edes hylättävissä, kuten postmodernismin ajatukset ehdottivat. Joka ajalle muodostuvat omat norminsa ja muotinsa.

Ammatillisessa julkisuudessa esitetyistä hyvän tuotteen käsityksistä on kriittisesti tarkastellen mahdollista löytää edellä esitettyjä ristiriitaisuuksia. Nämä käsitykset liittyivät sekä moderniin että postmoderniin aikaan. Koska hyvän tuotteen määrittelyn synnyttänyt hyvä maku on kentän oikeuttamaa makua, käsitettä voidaan käyttää myös postmodernin ajan yhteydessä, vaikka se on hylännyt hyvän maun ja hyvän tuotteen käsitteet sellaisenaan. Analyysissä esille noussut kritiikki on kytkettävissä yleisemminkin taideteollisuuden ajatteluun, koska taidekäsitys liittyi siihen niin tiiviisti. Tutkimuksen pohjalta on todettava, että esiintyneestä kriittisestä keskustelusta huolimatta toiminnan perusteita on itse toiminnassa vaikeaa analysoida, saati kyseenalaistaa.

Tutkimuksessa esiin nouseva arvottamisen ristiriitaisuus on myös piirre, joka kertoo siitä, että taideteollisuusammattillisessa hyvän tuotteen arvottamisessa oli kyseessä ideologisiin arvostuksiin pohjautuva ja siis osaksi tunteenomaiseen ja epäanalyttiseen käsitykseen pohjaava arvottaminen. 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.

Hyvän tuotteen olemusta on ammatillisessa aineistossa pohdittu vain vähän, mikä on ehkä tarkoituksenmukaistakin, koska se on itse tuotteen lisäksi yksittäisen tarvetilanteen ja kontekstin tuottama kokonaisuus ja siten enemmän kuin osiensa summa. Tuotteita käsittelevät ammatilliset periaatteet sisältävät tutkimuksellisen näkökulman puuttuessa kentän ideologiaa, joka osaltaan 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 kehitettävää arvottamista? Jos syvällisyyden ja moraalisuuden ohjelmasta halutaan pitää kiinni, olisi syytä myös pohtia, mihin suuntaan ammatillista identiteettiä tulisi kehittää?

Tämä tutkimus tuottaa keskustelun lähtökohtia ja kysymyksiä, koska sen pohjalta on todettava, että hyvän tuotteen määrittäminen ei ole objektiivinen tai itsestäänselvä ilmiö. Taideteollisuusammattillinen hyvän tuotteen käsite kaipaa objektivituakseen muuhun ympäristöön ja sen arvostuksiin avoimesti suhtautuvaa ammattillista keskustelua. Tälle keskustelulle voi antaa lähtökohtia tässä tutkimuksessa käsitelty kentälle muodostuneen arvottamisen analyysi. Tässä ammattillisessa arvottamisessa näyttävät vaikuttavan kentän arvostuksiin liittyvät pyrkimykset, kentän rajaamisen välttämättömyys ja kentälle sosiaalistuneiden toimijoiden arvottamisen kompetenssiin liittyvä kentän sisäisten intressien merkityksekkyyys. Tähän liittyy paljon esimerkiksi myyttistä aineista, joka ei edes ole objektivitavissa tieteellisen tutkimuksen tarkoittamalla tavalla. Nämä kaikki tekijät on otettava pohdittaviksi, jos ammattillisen arvottamisen tapaa halutaan esimerkiksi väljentää tai asettaa kriittiseen keskusteluun.

Ammattillisuuden rajoista tehokkaasti huolehtivaa professionaalistumista leimaa looginen ja analyttinen ote, joka on perustavanlaatuaista myös tieteelliselle tutkimukselle. Se on lisäksi muodostunut yhteiskunnallisesti arvostettavaksi toiminnan perustelun muodoksi. Ideologiseen ja tunteenomaiseen, taiteen arvioinnissa ja tuottamisessa tarpeelliseen suhteeseen liittyvien asioiden paljastamista voidaan pitää pahana, koska yhteiskunta on oikeuttanut vain analyttisen näkökulman.

Tuotteiden kehitys henkisiä arvoja kantavaan suuntaan oli vastaus teollistumisen ja kaupallisuuden tuottamiin ajan ongelmiin käsityötuotannon osalta. Henkisen jalostusasteen kohottaminen tuotti taidekäsitteitä. Sellainen tuottamisen tulos, joka on kokonaan järjellä ymmärrettävissä, ei ole taidetta. Pyrkimys henkisten käyttöesineiden tai materiaalitaideteoksen valmistamiseen vaatii siis tunteenomaisuutta ja myyttisiä, kokemuksiin perustuvia uskomuksia ammattillisesta tekemisestä. Jos ideologiaa tarkastellaan sillä tavoin määriteltynä, kuin sitä on tässä tutkimuksessa käsitelty, on todettava, että taidetta ei voi tehdä ilman ideologiaa.

Ongelmaksi ideologian osalta muodostui se, että käsitteenmäärittelyä ja arviointia haluttiin ratkaista perusteluilla, joita haluttiin kuvata tieteellisillä käsitteillä. Kuitenkin se, mitä varsinaisesti haluttiin, ei ollut tiedettä vaan ammattillisen ideologian oikeuttamista. Tieteen toimintatavat ovat erilaisia: kriittinen ja skeptinen voima, älyllinen vapaus tarkastella asioita ilman niiden legitimoitua esimerkiksi sellaisiin arvostuksiin, jotka ovat selvästi suhteellisia. Tiede voi tarkastella tätä suhteellisuutta, mutta ei oikeutaa sitä, jos se ei saa oikeutustaan tieteellisten kriteerien avulla. Tämä voisi tapahtua niin, että ideologian ja myyttien osuus teoriassa myönnettäisiin ammatin tärkeäksi sisällöksi. Tämä ei kuitenkaan vaikuttanut 1980-luvulla tavalliselta käytännöltä, koska oikeuttamista haettiin perustelemalla ammattillisia pyrkimyksiä, ammatin ideologiaa, niin että ammattillinen ajattelu voitiin esittää tieteellistä ajattelua vastaavana. Kyseessä voisi tällaisessa tapauksessa olla sellainen taiteen teoria, joka ei ole tiedettä.

Analyysistä nousi esimerkkejä ammattillisen ajattelun suhteesta tieteellisyyteen. Jo kansainvälisen taide-teollisuuden historian tutkijat totesivat, että muotoilukritiikki kätki taiteen kritiikin tavoin oman teoreettisen perustansa. Erik Kruskopf totesi suomalaisesta taideteollisuuden alueesta, että ammattillinen hyvä tuote on voinut kiinnittyä huonoon ammattillisen hyvän tuotteen traditioon. Hän totesi, että ammattikäytännössä tuotteet piti kuitenkin perustella tuon tradition kautta. Lisäksi muotoilun teoreettista kieltä tutkineen Oili Karihalmeen näkemys siitä, että muotoilun teoreettisessa kielessä tutkimusta käytettiin metaforisesti, kertoo ammattillisen toiminnan suhteesta tieteelliseen tutkimukseen.

Myös arvioinnin kriteereissä tuli esiin, että ammattikäytännössä oli olemassa hyvänä pidetty, tekemiseen liittyvä tutkiva ote, joka kiinnittyi ideologiseen ajatteluun, ei tieteelliseen tutkimukseen.

Ideologiaan liittyviä ristiriitoja pitäisi pystyä purkamaan analyytisellä ja avoimella keskustelulla ennen kuin voidaan rakentaa mitään arvottamisen tieteellistä teoriaa tai viitekehystä. Jos ammatillisesti esitetty, arviointia ratkaisemaan toivottu teoria pohjautuu tässä tutkimuksessa esiin nousseeseen ristiriitaiseen ja ideologiseen taustaan, niin se ei tule selkeyttämään käsitteenmäärittelyä tai kehittämään tekemistä uuteen suuntaan. Se kuvaa silloin tämän tutkimuksen tavoin ristiriitaisuuksia ja uskomuksia. Koska ne taas perustuvat ihmisten sisäiseen näkemykseen rakentuneisiin arvostuksiin, niiden kehittäminen ei ole ratkaistavissa tutkimuksella tai teorioilla vaan erityisesti ammatillisella arvokeskustelulla. Ideologista, toiminnan pyrkimyksiä perustelemaan pyrkivää tietoa ja myyttistä, uskomuksiin ja kokemuksiin pohjautuvaa tietoa ei voi perustella tieteellisesti. Uskomuksiin perustuvaa tietoa ei voi tarjota toisille ilman, että he suostuvat tunteenomaisesti hyväksymään nämä uskomukset. Vaikka ideologia vaikuttaa välttämättömältä taidekäsityön kaltaisessa ammatillisessa toiminnassa, sen tiedostaminen analyytisellä tavalla voisi olla esimerkiksi sitä, että Martin Relanderin muotoilurasismiksi nimittäminen asennoituminen voitaisiin välttää.

Tämä tutkimus perustuu postmodernismin muokkaamaan kriittisen teorian tutkimussuuntaan, jossa katsotaan tarpeelliseksi rakentaa ilmiöitä uudelleen ja uusista näkökulmista. Tämän ei tarkoita sitä, että konsensusalueen muodostamaa toiminnan selkärankaa ei tarvittaisi tai ideologiaa ja sen sisältämää myyttisyyttä ei tarvittaisi. Tässä tutkimuksessa tekijä-ammattilainen on esitetty toimijana, jonka toiminta määrittyy sen dynaamisen systeemin alaisuudessa, johon hän on toiminnallaan sitoutunut. Sen käytännön vastakohtana on tekijä-ammattilaisen oma näkemys, itseään riippumattomasti ohjaavan toimijan ihanne. Tämän tutkimuksen lähtökohtana olevan postmodernistisen ajattelun mukaan hyvän elämän alku on se, että tilanne nähdään, niin pitkälle kuin mahdollista, sellaisena kuin se todellisuudessa on. Tilanteen näkeminen sulkee näin sisäänsä sekä tämän tutkimuksen näkökulman että ammattilaisten näkökulman ideaalista.

VIITTEET

- ¹. Vertaa Mäkelä 1994, 262-263.
- ². Vertaa Mäkelä 1994, 263-266.
- ³. Ainamo 1990, 3, 61.
- ⁴. Kälviäinen 1995. JYTHL.
- ⁵. Roos 1995, 141-147.
- ⁶. Greenfeld 1989.
- ⁷. 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.
- ⁸. Hurri 1993.
- ⁹. Danielson 1991, 9, 14-16, 192-213, 265-267.
- ¹⁰. Häyrynen 1992. JOPSYK.
- ¹¹. Takala 1995. TTKK.
- ¹². Anttila 1993, 58-59, 214; Ainamo 1990, 56-64.
- ¹³. Arvot, tiede, taide 1990, 62-65, 77, 95; Kuta-kin taidemaailmaa omanlaatuisensa hyvän hyväksyjänä on käsitellyt muun muassa Arto Haapala. Haapala kirjoittaa myös siitä esteettisen ja sitä laajemman sekä moninaisemman taiteellisen eroista, jonka problematiikka tai välillä jopa sen ymmärtämättömyys on havaittavissa taidekäsiteltyössään. Arvot, tiede, taide 1990, 50-59.
- ¹⁴. Esimerkiksi Ainamo 1994.
- ¹⁵. Esimerkiksi Leppänen 1993 ja Poutanen 1994.
- ¹⁶. Käsitetaide meni 1990-luvun alussa jopa niin pitkälle, että esimerkiksi Komar & Melamid 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.

SUMMARY

In the area of applied arts the definition of a good product can be connected with the elitist taste of the artistic group. The aim of this research was to look at the professional definition of a good artistic product in Finnish crafts. The taste of an artistic group was studied through the particular group which defined the acceptable crafts in professional publicity. The study period was 1980's because the postmodern discussion with the emphasis on destruction of values produced critique an a good product. At the same time discussion about the principles of a good product was so intensive that it gave valuable research material.

In this research the aim was to define good and approved way of doing artistic crafts in the area of art, design and crafts. The definition would show the possible consensus of the professional experts. The definition was studied by analysing the use of the word crafts and the functional value-base of the field of crafts. Also the basis of evaluating crafts were studied during the analysis. The professional views of evaluating were analysed from the professional material that was published about Finnish crafts during 1980's. The analysis is also based on the international picture of the definition of crafts and it's evaluation during the same period.

A research method was developed, which would enable the study of professional evaluation, judgement and distinction. The method used was based on both the concept of art world and the concept of the field used by the sociologist Pierre Bourdieu. This method can be placed on the area of new critical theory in cultural sociology. By the complex thinking that was used in this research the base of the evaluation of a good product was studied with the help of multidimensionality, interaction and change. The target of the research was interpreted to be part of a living network instead of a static subject.

The definition of a professionally good product was studied in this research so, that a gradual picture was formed from the reality. The professional evaluation was influenced both by organisations and institutions that have been shaped by the community, and by the internal and ideological value-based goals of the professional group. The contradiction of the objective and subjective knowledge had to be avoided, because they were both necessary in a multidimensional and covering study. The first phase was the objective study of the constructions that formed the crafts, because with the help of them it was possible to see how the objective world restricted the action. It also gave background to the analysis of the internal interests.

In this kind of theoretical viewpoint the theory functioned in an interactional relationship with the facts in hand. The interactional theory directed thinking and influenced on the ways how the phenomenon was seen and studied. The theory could be constantly corrected through the study. There was a spiral like way of proceeding connected with this study. It is important that the target of the study was built throughout the study. This constant building meant that the professionally approved area of crafts that had been socially built in reality was rebuilt in this research. It was not taken for granted.

The research proceeded as follows. In the first phase the objective reality defining crafts was studied. This meant the professional craftsmen in practice, their production and the institutional bonds they had. After

that the study proceeded on to the subjective contents, like professional definitions of crafts, professional goals and the meanings attached to the functions of crafts. The definition was also studied as an interactional happening. In this phase the interaction of crafts area with the nearby areas was studied. In this study phase the emphasis was put on the definition of crafts and on the place it seemed to have in the hierarchy of different kind of production.

After that the evaluation system of professional crafts was studied. This was first analysed from objective constructions like the institutions that had the possibility to evaluate professional crafts and also the principals for this evaluation. The evaluation criterions that they had used were grouped and analysed. Also the definitions of a good product in crafts published were gathered in the study. Through this material it was possible to study the relationship of a good product in crafts with the changes that had happened in 1980's. The discussion about a good product was concluded with charting of the discussion about the ways of evaluation in the professional field. In the charting the problems of evaluation, the critique of evaluation and the suggestions of solving the problems were gathered.

After this the picture of the professional evaluation risen from the published material was outlined by studying the forming of authority in the professional field of crafts. Then the internal sphere of the public, professional field was pictured and it was also shown how the evaluation criterions defined the sphere. As a conclusion, the functions and base of professional evaluation were viewed.

As a result in defining evaluation of art craft the idealistic production moved towards visual arts. However the ideas and institutional background was still attached to design. The meaning of traditional crafts as a way of doing things was defended but there was also some protectionism towards traditional craftsmen and hobbycraftsmen when they wanted to become professional artistcraftsmen. In the professional authority there was a clear concentration and recur connected with institutions. This emphasised the goals and values of design in the basis of evaluation in crafts. Three areas of production belonged to the sphere of professional crafts: the area of aesthetic functional products, the area of products that were described as spiritual and the area of works of art where the material played important role. Professional crafts in Finland was defined in two levels. As a higher level concept it covered all this production. It was also used as a lower level concept for the area of aesthetic and spiritual products. Part of the artists working with the material works of art did not think they belonged to the area of crafts even if the emphasis of the production was artistic.

A good product in professional crafts proved to be closely connected with the internal interests of the field. This was not restricted only on aesthetics but was particularly based on moralistic and ideological thoughts. This thinking consisted of aesthetic and taste education, the committed lifestyle expected from an artistcraftsman, a trend against commercialism and mythic beliefs in the orthodoxy of the professional way of doing things. The discussion in the material of this study suggested that in solving the problems in professional evaluation theoretical frameworks and theory should be used. In the light of this study it should be remembered that these kind of theories do not solve the contradictions in professional reality if the ideological value-basis defines the contents of the theories. Furthermore the intuitive expert evaluation was closely connected with the application of these theories and written criterion. Intuitive evaluation was based on the socialization to the profession, which led to respect for the inner values of the profession. Also the accurate distinction obtained by experts, in things that were highly valued in the professional ideology, was connected with the intuitive evaluation.

- Kuvio 1. Taidekäsityö ja sitä ympäröivät toiminta-alueet länsimaissa 1980-luvulla.
- Kuvio 2. Taidekäsityön arvioinnin kriteereitä 1980-luvun kansainvälisessä keskustelussa.
- Lähtökohtamalli 1. Taidekäsityö ja sitä ympäröivät toiminta-alueet 1980-luvun Suomessa.
- Lähtökohtamalli 2. Arvottamiseen vaikuttavat tekijät kulttuurisella kentällä.
- Lähtökohtamalli 3. Taidekäsityön arvottamiseen vaikuttavia tekijöitä 1980-luvulla.
- Lähtökohtamalli 4. Taidekäsityön hyvä tuote alan ammatillisen julkisuuden kuvaamana.
- Kuvio 3. Taidekäsityökäsitteen julkisammatillinen käyttö.
- Kuvio 4. Taidekäsityöstä ammatillisessa julkisuudessa esitetyt sisäisen merkityksenannon ja tavoitteiden eli ideologian teemat 1980-luvun Suomessa.
- Kuvio 5. Suomi muotoilee -näyttelyiden jyrityksissä esitettyjä positiivisia arviointien kriteerejä.
- Kuvio 6. Suomi muotoilee -näyttelyiden jyrityksissä esitettyjä negatiivisia arviointien kriteerejä.
- Kuvio 7. Valtion taideteollisuustoimikunnan käyttämiä palkkioiden jakamisen kriteerejä.
- Kuvio 8. Muoto-lehdessä esitettyjä arviointien kriteerejä.
- Kuvio 9. Form Function Finland -lehdessä esitettyjä arviointien kriteerejä.
- Taulukko 1. Ammattilehdissä 1980-luvulla eniten esillä olleet tekijät, kirjoittajat ja haastatellut.
- Taulukko 2. Ammattilehdissä 1980-luvulla eniten esillä olleet tekijät, tuotekuvien tuotteiden tekijät, kirjoittajat ja haastatellut.
- Taulukko 3. Vaikutusvallan kertautumisen mittareita.
- Kuvio 10. Ammatillisen taidekäsityön vaikutusvallan keskeinen alue.
- Kuvio 11. Taidekäsityön arvottamisen reviiri ja sitä ympäröivät alueet.
- Kuvio 12. Arviointien kriteerit suhteessa institutionaaliseen rakenteeseen.
- Kuvio 13. Arviointien kriteerit suhteessa ammatilliseen ideologiaan.
- Kuvio 14. Tarkennettu kuva arvottamisesta taidekäsityön ammatillisella kentällä 1980-luvun Suomessa.

- Kuva 1. Keraamikko Ritva Tulonen: Keramiikkaveistos "Aurinkovene I". Kuvaaja Auvo Lukki. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 2. Hopeaseppä, kuvanveistäjä Eila Minkkinen: Teräsreliefi "Onnenkone I" 1986. Kuvaaja Eila Minkkinen. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 3. Keraamikko Kristina Riska: Keramiikkaveistoksia Hauras aika -näyttelystä 1987. Kuvaaja Kimmo Friman. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 4. Tekstiilitaiteilija Kirsti Rantanen: Taidetekstiili "Hylätty näyttämö" 1986. Kuvaaja Ove Tamela. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 5. Tekstiilitaiteilija Merja Winqvist: Paperiteos "Ankerias" 1989. Kuvaaja Merja Winqvist. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 6. Hopeaseppä Juhani Heikkilä: Malja "Siili" eli "Avaruuskonstruktio" 1986. Kuvaaja Rauno Träskelin. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 7. Sisustusarkkitehti Markku Kosonen: Pajukori 1987. Kuvaaja Auvo Lukki. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 8. Sisustusarkkitehti Markku Kosonen: Kortti- ja diskettilaatikko 1988. Kuvaaja Rauno Träskelin. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 9. Taidekäsityöläinen Bertel Gardberg: Kynttilänjalka 1981. Kuvaaja Bertel Gardberg. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 10. Taidekäsityöläinen Bertel Gardberg: Kaulakoru 1986. Kuvaaja Bertel Gardberg. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 11. Keraamikkaryhmä Seenat Oy: Lautasia ja mukeja 1982. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 12. Keraamikkaryhmä Seenat Oy: Helsingin metroaseman seinäreliefi 1982-1983. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 13. Tekstiilitaiteilija Sirkka Könönen: Neuleveistos "Tandempaita". Kuvaaja Pertti Nisonen. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 14. Lasिताiteilija Oiva Toikka: Lasiveistos 1980-1981. Kuva: Wärtsilä foto. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 15. Saamenkäsityöläinen Petteri Laiti: Puukkoja 1985. Kuvaaja Rauno Träskelin. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.
- Kuva 16. Sisustusarkkitehti Stefan Lindfors: "Viiri" 1988. Kuvaaja Kari Holopainen. Suomen Taideteollisuusmuseon kuva-arkisto.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Suomalaisen analyysin aineisto on merkitty lähdeluetteloon tummennetulla tekstillä.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Helsingin yliopiston käsityöopettajan koulutuslinja (KÄÖL), Helsinki.

Ihatsu, Anna-Marja. Craft - Art or Design? Chasing after the changing concept of craft. Subsidiary Pro Gradu Thesis 1995.

Veräjänkorva, Tiina. Modernin tekstiilitaiteen murrosvaihe Suomessa – Taidetekstiilin prosessi seinältä tilaan kansainvälistä taustaa vasten nähtynä. Tekstiiliopin tekstiilihistorian syventävien opintojen tutkielma 1987.

Joensuun yliopiston psykologian laitos (JOPYSK), Joensuu.

Häyrynen, Liisa. Luovan ammatin omakuva - arkkitehtien luovuuden arviointitulottuvuuksista ja kentästä. Lisensiaatintutkimus 1992.

Jyväskylän yliopiston suomen kielen laitos (JYSKL), Jyväskylä.

Karihalme, Oili. Muotoilun teoriakielen sanasto. Termiys ja määrittäminen. Lisensiaatintutkimus 1995.

Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos (JYTHL), Jyväskylä.

Kälviäinen, Mirja. Taidekäsityön hyvä tuote. Analyysi julkisammattillisesta arvottamisesta 1980-luvun Suomessa. Lisensiaatintutkimus 1995.

Käsi- ja taideteolliset suunnittelijat ARTENO ry (ARTENO), Kuopio.

TAIKO ry:n ja ARTENO ry: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.

Taideteollinen korkeakoulu (TTKK), Helsinki

Takala-Schreib, Vuokko. Suomi muotoilee omaleimaisuuttaan. Muotoilun diskurssia ja genealogiaa. Taiteen lisensiaatintyö 1995.

Taideteollisuusmuseo (TTM), Helsinki.

Lehtileikearkisto.

Taidekäsityötä käsitelleet artikkelit.

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, FM, Kuopio.

PÄTEVYYSTARKASTELUN ASIAANTUNTIJAKOMMENTAATTORIT

Markku Kosonen, sisustusarkkitehti, Helsinki.

Sirkka Könönen, tekstiilitaiteilija, Helsinki.

Päivi Tahkokallio, FM, Helsinki.

Satu Tamminen, keraamikko, teollinen muotoilija, Helsinki.

Oiva Toikka, lasिताiteilija, Nuutajärvi.

Ulla-Maija Vikman, tekstiilitaiteilija, Helsinki.

Laura Ylätalo, Suomen taideteollisuusyhdistyksen näyttelypäällikkö, Helsinki.

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.
- Avotakka 1980-1990. Helsinki: A-lehdet Oy.
- Barthes, Roland, 1994. Mytologioita. Helsinki: Gaudeamus.
- 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, Janne Sepänen. Helsinki: Literos Oy.
- Comment. American Craft April/May 1986.
- Csikszentmihalyi, Mihaly - Rochberg-Halton, Eugen, 1981. The meaning of things. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danielson, Sofia, 1991. Den goda smaken och samhällsnyttan. Om Handarbetets Vänner och den 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.
- Docherty, Thomas, 1993. Postmodernism: An introduction. Postmodernism. A Reader. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- 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: Natinal 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.
- Eagleton, Terry, 1990. *The Ideology of the Aesthetic.* Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell.
- Enbom, Carla, 1990. *Bertel Gardberg. 50 år konsthantverk. 50 vuotta taideteollisuutta. Hangon museon julkaisusarja 9. Hangå.*
- Eneroth, Bo, 1986. Hur mäter man "vackert"? Grundbok i kvalitativ metod. Stockholm: Akademilitteratur.
- Eneroth, Bo, 1990. Att handla på känn. Om intuition i professionell verksamhet. Natur och Kultur. Stockholm: Graphic Systems AB.
- Erkkilä, Helena - Vesanen, Marja, 1989. Miten taiteilijaksi tullaan? Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Hanki ja Jää.
- Eskola, Katarina, 1991. Kulttuurituotteiden vastaanotto taiteensosiologian näkökulmasta. Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukásista Fredric Jamesoniin. Toimittaneet 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. *Taide-teollisen 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: Teollisuustaiteen 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.
- Gronow, Jukka, 1995. Maun sosiologia. Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset. Toimittaja Keijo Rahkonen. Helsinki: Gaudeamus.
- 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 Teollisuustaiteen 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 rakennusaineiksi. 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 - Kähkönen, Hannu, 1985. Tuotesuunnittelun perusteita. Käsi- ja taide-teollisuus. 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. Tai dehalli 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: Suomen Taideteollisuusyhdistys.
- Kamunen, Veikko, 1981. Esipuhe. Käsin 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 julkaisuja 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 julkaisuja nro 15. Helsinki.
- Keisch, Christiane, 1987. Zur Qualitätsbestimmung von Kunsthandwerk. Bildende Kunst 35 6/ 1987. Berlin: Werband 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: Fiberarts. 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.
- Koskiaho, Brita, 1990. Ohi, läpi ja reunojen yli. Tutkimuksen teon peruskysymyksiä. Helsinki: Gaudeamus.
- Kosonen, Markku, 1979. Taidekäsityön tulevaisuuden näkymät. Kotiteollisuusseminaari 1978. Kotiteollisuuden tulevaisuus. Seinäjoella 13.-15.6.1978. Helsinki: Kotiteollisuuden keskusliitto.
- Kosonen, Markku, 1981. Puu käsityössä. Käsin tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaitteen Liitto Ornamo ry 1981.
- Kosonen, Markku, 1989. Markku Kosonen. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Kosunen, Sirkku, 1989. Sirkku Kosunen. Käsin Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset TAIKO ry.
- Koti-, käsi- ja taideteollisuusalan opetussuunnitelmatoimikunnan mietintö. Keskiasteen koulun uudistus 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, Teollisuustaitteen 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. Taide-teollisen korkeakoulun julkaisusarja 23. Helsinki.
- Lintonen, Kati, 1988. Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla. Taiteen keskuustoimikunnan julkaisuja nro 1. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- 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 taidekäsityöryitykset - taloudellinen merkitys, ongelmat ja kehittäminen. Jyväskylän yliopisto. Keski-Suomen taloudellinen tutkimus keskus. Koti-, käsi- ja taideteollisuustoimikunnan mietinnön liitteenä. Helsinki: Kauppa- ja teollisuusministeriö.
- Malkavaara, Jarmo, 1989. "Kauncus" ja "mahti". Taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän välisten suhteiden tarkastelua. Taiteen keskuustoimikunnan 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 taide* 6. Keuruu: Otava.
- Mays, John Bentley, 1986. Comment. *American Craft* December 1985/January 1986.
- Metaxis. Nuoret Kädet. 16.10. - 22.11.1987. Näyttelyluettelo. Helsinki: Taideteollisuusmuseo 1987.
- Mitchell, Ritva - Karttunen, Sari, 1991. Why and How to Define an Artist? Types of Definitions and Their Implikations 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.
- Morrow, Raymond, 1994. Critical Theory and Methodology. Contemporary Social Theory volume 3. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- 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 nyky-suuntauksia. 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, 1984. Ympäristö, taide ja kritiikki. Kritiikin uutiset 3/1984. Helsinki: Suomen Arvostelijoiden Liitto.
- Noro, Arto, 1995. Gerhard Schulzen elämisyhteiskunta. Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset. Toimittaja Keijó Rahkonen. Helsinki: Gaudeamus.
- Numminen, Jaakko, 1987. Taideteollisuuden tila. Huomisen haaste muuttuva muotoilu. Toimittaja Marjatta Häti-Korkeila. 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: Teollisuustaiteen 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 -käsitemallisuuden tutkimuksesta. Artelogi 1. Toimittajat Riitta Hakulinen ja Elsa Silpala. Hämeenlinna: Suomen käsitemallisuuden 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.
- Postmodernism. A Reader. Toimittaja Thomas Docherty. Kirjoittajat Jean-Francois Lyotard, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Gianni Vattimo, David Cook, Zygmunt Bauman, Ihab Hassan, Sally Banes, Douglas Crimp, Paul Crowther, Jean Baudrillard, Umberto Eco, Michael Nyman, Andreas Huyssen, Peter Bürger, Achille Bonito Oliva, Kenneth Frampton, Charles Jencks, Robert Venturi, Paolo Portoghesi, Richard Rorty, Ernesto Laclau, André Gorz, Meaghan Morris, Sabina Lovibond, Nancy Fraser, Linda Nicholson, Alice Jardine, Simon During, Nelly Richard, Rey Chow. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf 1993.
- 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. Käsin tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaiteen Liitto Ornamo.

- Priha, Päikki, 1981 (B). Suomalaisen tekstiilitaiteen vaiheita 1900-luvulla. TEXO 25. 1956-1981. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry ja Teollisuustaiteen 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 Teollisuustaiteen Liitto Ornamo.
- Relander, Martin, 1989. Yleisiä huomautuksia käsityöstä. Käsien Tehty II. Helsinki: Taidekäsityöläiset 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.
- Roos, J. P., 1995. Pierre Bourdieun pieni ja suuri kurjuus. Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset. Toimittaja Keijo Rahkonen. Helsinki: Gaudeamus.
- Sassi, Mirja, 1985. Modernismi murtuu. Jälkimoderni kulttuuriasenne muuttaa arkkitehtuuria, kuvataiteita ja muotoilua. Helsinki: Rakennuskirja Oy.
- 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. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukásista Fredric Jamesoniin. Toimittaneet Erkki Sevänen, Liisa Saari- luoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.
- Sevänen, Erkki, 1991. Nikol-koulukunnan teoria taiteesta sosiaalisena järjestelmänä. Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukásista Fredric Jamesoniin. Toimittaneet Erkki Sevänen, Liisa Saari- luoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.
- Siivonen, Timo, 1992. Avantgarde ja postmodernismi. Itsekritiikki ja ralikalisoituminen modernissa taideinstituutiassa. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 33. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Simonsuuri, Kirsti, 1994. Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Sotamaa, Yrjö, 1991. Esipuhe tai pikemminkin esikirjoitus. Ajatus ja sahaus. Esseitä Taideteollisen korkeakoulun professoreilta. Toimittanut Elina Melgin. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B4. Helsinki.
- Steffä, Tim, 1992. Howard Smith. Hämeenlinnan taidemuscon julkaisuja 7/1992. Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo.
- Suhonen, Pekka, 1981. Käsityö - kappale filosofiaa. Käsien 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 Ceramics 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. Käsien tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaitteen Liitto Ornamo.
- TEXO 25. 1956-1981. Helsinki: Tekstiilitaiteilijat TEXO ry ja Teollisuustaitteen 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 koulutuskampus.
- 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. Käsien 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. Käsien tehty - Hand made. Suomalaista taidekäsityötä 1981. Toimittajat Anne Tainio ja Veikko Kamunen. Helsinki: Taideteollisuusryhmä TKO ry, Tekstiilitaiteilijat TEXO ry, Teollisuustaitteen Liitto Ornamo ry.
- Yrityksen muotoilutieto 1990. Julkaisija Design Forum - Muotoilun tiedotuskeskus. Helsinki: Tietosanoma Oy.
- Ziemelis, Mite, 1984. Konsthantverk och konsthantverkare. En studie för statens kulturråd. Rapport från statens kulturråd 1983:4. Stockholm.
- Zeitgenössisches deutsches und finnisches Kunsthandwerk 4. Triennale 1987/88. Frankfurt am Main, Hannover, Helsinki: Museum für Kunsthandwerk, Kestner-Museum, Taideteollisuusmuseo 1987.

SUOMALAINEN TAIDEKÄSITYÖ 1970-LUVULTA 1990-LUVULLE

Uuden taidekäsitön esiin tulo alkaa 1970-luvulta ja siksi sieltä on otettu muutamia tapahtumia johdannoksi 80-luvulle. Tämä vuosittainen tapahtumakartoitus ei sisällä kaikkia mahdollisia taidekäsitöihin liittyneitä tapahtumia, vaan muutamia tämän tutkimuksen aineistoissa esiintyneitä tapahtumia kuvaamaan taidekäsitön kehitystä 1980-luvulla. Joitain jatkuvia näyttelyitä ja tapahtumia on mainittu vain ensimmäisen kerän. 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 taidekäsitön 1. maailmannäyttely, Toronto, Kanada. Suomi osallistui Ornamon vastatessa Suomen järjestelyistä.

* Osuuskunta Helsingin käsityöläiset, Artisaani perustettiin kokoamaan taidekäsitöläisten näyttely ja myyntitoimintaa.

1976

* Ornamon taidekäsitön teemavuosi: Taidekäsitöläisten liiketalouskurssi, taidekäsitön studiokiertoajelut, ikkunanäyttely Aleksanterinkadulla, pihatapahtuma Ateneumissa.

* 1. Pohjoismainen Tekstiilitriennaali.

1977

KÄSITYÖ – työnä, taitona, taiteena -julkaisu, Ornamo.

1978

* Kotiteollisuuden tulevaisuus -seminaari, Kotiteollisuuden keskusliitto, Seinäjoki. Markku Kosonen ja Tapio Periäinen luennoivat taideteollisuuden ja taidekäsitön suhteesta kotiteollisuuteen.

1979

* Taideteollisuusmuseon näyttelytoiminta käynnistyi Helsingissä uusissa, vakinaisissa tiloissa.

* Käden jälki esineessä -näyttely, Taideteollisuusmuseo, Helsinki. Valtion taideteollisuustoimikunnan 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 käsityöläisryhmät: Osuuskunta Helsingin Käsityöläiset, Osuuskunta Kankaantekijät, Pilkku, Pohjan Akka, 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.
- * Metallin elämä -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 jäsenjärjestykseksi.
- * Taidekäsityö julkisissa tiloissa, ruotsalais-suomalainen metalli- ja keramiikkataiteen symposium, Hansasaaren 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.
- * Taidekäsityöläinen 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 laatuseminaari, Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus, Kuvataideakatemia. Luennoitsijana mm. Tapio Periäinen, johtaja sisustusarkkitehti Markku Kosonen.
- * ”Espoolaista taidekäsityötä” -näyttely, Tapiolan näyttelytila, Espoo.
- * Toukokuu -85 -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.
- * Yhteispuhjoismainen 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 laaturukea.
- * ”Suomi haaveilee I” -taidekäsityönäyttely, TAIKO ry, Helsingin taidehalli. Osa näyttelystä jatkoi kiertonäyttelynä vielä vuonna 1987; Fredrikshavnin taidemuseo, Tanska, Aalborg, Jyväskylä, Mikke-li, 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, Taideteollisuusmuseum, 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, Taideteollisuusmuseum, 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, Kouvolan 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 taiteilijoiden ja käsityöläisten 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 ry: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 taide-toimikunnat. 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.
- * Raumakuuskajakarilounaistuulta 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, erikoisuunnittelija 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 Suomen kotiteollisuusmuseo, 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.
- * Configura-taidenäyttely, 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, raidemaalari Jukka Lappalainen.

1993

- * Taidekäsityön laatutuki muuttui taideteollisuuden laatutueksi.
- * Materia, TAIKO ry:n 10-vuotisjuhlanäyttely, Helsingin taidehalli.

TAIDEKÄSITYÖLÄISTEN JÄRJESTÖJÄ SUOMESSA

Järjestöjä, joihin tämän tutkimuksen aineistossa taidekäsityöläiset ilmoittavat kuuluvansa.

Valtakunnallisia alan järjestöjä:

Suomen Taideteollisuusyhdistys
Kotiteollisuuden keskusliitto

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 KÄTSÄ ry (kuului jäsenenä Pienteollisuuden keskusliittoon)
Käsi- ja taideteolliset suunnittelijat ARTENO ry

Paikallisia, tekijöiden mainitsemia ammattijärjestöjä:

Espoon taideteollisuusyhdistys ry
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 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 Aalosen 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. Taidekäsityötä oli esillä pysyvästi niissä julkisissa tiloissa, joihin sitä oli sijoitettu taideteoksiksi.

TAIDEKÄSITYÖN ESITTELYPAIKKOJA 1980-LUVULLA

Koottu tässä tutkimuksessa käytetyn aineiston pohjalta.

Helsinki:

Taideteollisuusmuseo, Finnish Design Center, Suomen Taideteollisuusyhdistyksen pien- ja keskisuurten taiteilijain taidekeskus (Suomenlinna), Amos Andersonin taidemuseo, Suomen Käsitöiden museo ja galleria, Galleria Artisaani, Galleria Bronda, Galleria 585, Kluuvin galleria, Studio-Galleria Julius, Galleria Atski, Galleria Sculptor, Galleria Taide-Art, Kellon galleria, Taidemaalariiliiton galleria, Artekin galleria, Taito galleria, Galleria Taidepiste, Galleria Daria 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: Porigal-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 esittelypaikkoina toimivat alan oppilaitokset, kaupungintalot, kirjastot, hotellit, yritysten tilat, jotka vastaavat julkiset tilat. Taidekäsityöläiset järjestivät aktiivisesti myös työhuone- ja studio- ja kesänäyttelyjä eri illoissa maaseutupaikoissa. Taidekäsityötä oli esillä pysyvästi niissä julkisissa tiloissa, joihin sitä oli sijoitettu taideteoksiksi.

Liite 3

noisgalleria,
ön Ystävät,
lleria, Ässä-
ari galleria,
etto, Galle-

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 hävitettävyyttä.
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.