

Arabian ja Kiinan kohtaamispisteessä

Kiinalaisen kulttuurin vaikutteet ja representaatiot Arabian tehtaan keramiikkatuotannossa

Tuulia Tanila

Maisterintutkielma

Kulttuuriperinnön maisteriohjelma

Taidehistoria

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Helmikuu 2022

Tiivistelmä

Tiedekunta: Humanistinen tiedekunta

Koulutusohjelma: Kulttuuriperinnön maisteriohjelma

Opintosuunta: Taidehistoria

Tekijä: Tuulia Tanila

Työn nimi: Arabian ja Kiinan kohtaamispisteessä – Kiinalaisen kulttuurin vaikutteet ja representaatiot Arabian tehtaan keramiikkatuotannossa

Työn laji: Maisterintutkielma

Kuukausi ja vuosi: Helmikuu 2022

Sivumäärä: 62 + 22

Avainsanat: Arabian keramiikkatehdas, Kiina, muotoilu, suomalainen keramiikka, kulttuurivaikutteet, representaatio

Ohjaaja tai ohjaajat: Ville Lukkarinen

Säilytyspaikka: Helsingin yliopisto

Muita tietoja: Kiitan Svenska litteratursällskapet i Finland:a tutkielmalle osoitetusta tuesta

Tiivistelmä:

Tutkielmassa tarkastellaan Kiinan asemaa suomalaisessa keramiikkatuotannossa keskittyen aineistona suomalaisen Arabian keramiikkatehtaan tuotantoon. Tarkastellen Arabian tuotannossa ilmeneviä kiinalaisen kulttuurin vaikutteita, niiden kehitystä ja taustalla vaikuttavia tekijöitä, tutkielma pyrkii havainnollistamaan, miten kiinalainen kulttuuri ja suomalainen keramiikka ovat kohdanneet Arabian tehtaan toiminnan aikana.

Tutkielmassa Arabian keramiikan kulttuurivaikutteita lähestytään representaation käsitteen kautta. Käsitteen monia merkitystasoja hyödyntäen Kiinaa käsitellään tutkielmassa niin kulttuurivaikutteiden lähteenä, valtiollisena toimijana kuin semioottisena mielikuvana, jonka pohjalla vaikuttavat erilaiset historialliset käsitykset kiinalaisesta kulttuurista. Kiinalaisen kulttuurin representaatioiden eri muotojen tarkastelu Arabian keramiikkatuotannossa on jäsennetty tutkielmassa temaattisten osioiden – kuva, kieli, muoto ja tekniikka – alle. Osioissa sovelletaan näkökulmia niin taidehistorian, alue- ja kulttuurintutkimuksen kuin semiotiikan aloilta pohjaten aihepiirien tutkimuskirjallisuuteen.

Arabian tuotannossa käytettyjen kuvitusten, nimitysten, muotojen sekä tekniikoiden analyysin pohjalta tutkielma osoittaa, että kiinalainen kulttuuri on tarjonnut tuotannolle vaikutteita monella representaation tasolla ollen näissä kokonaisvaltaisimmin vaikuttavassa asemassa tuotannossa 1930–60-lukujen välillä. Suhteessa Kiinan aseman kehityskulkuihin tutkielma nostaa tarkasteluun esimerkiksi Ruotsin aseman kulttuurivaikutteiden välittäjänä sekä myös japanilaisen keramiikan rinnakkaiset vaikutteet.

Representaatioiden eri ilmentymiä käsitellään tutkielmassa lähtökohtaisesti sidonnaisina oman aikakautensa kontekstiin. Tutkielmassa tuodaan esille myös erilaisia historian ja modernin suhteeseen liittyviä ristiriitoja keramiikkatuotannon kulttuurivaikutteiden sisällä tavoitteena ottaa näin huomioon, kuinka arjen esineisiin sisältyy moniulotteisia keskusteluja ja historioita.

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Aiheen esittely	1
1.2	Tutkimuskysymys ja aikaisempi tutkimus	1
1.3	Aineisto, metodit ja rajaus	3
1.4.	Keskeisiä käsitteitä	7
1.4.1	Representaatio.....	7
1.4.2	Maantieteellisistä termeistä	8
1.4.3.	Muut käsitteet	9
2	Keramiikan kiinalaisvaikutteiden ja Arabian tehtaan historiaa.....	11
2.1.	Katsaus Kiinan asemaan Euroopan keramiikkatuotannossa 1800-luvulle asti	11
2.2	Arabian keramiikkatehdas.....	13
3	Kuva – Kiinan representaatiot Arabian kuvituksissa	16
3.1	Arabian varhaistuotannon kiinalaisvaikutteiset kuvitukset ja chinoiserien perintö	16
3.2	Kiinan representaatiot Arabian kuvituksissa 1900-luvulta eteenpäin	23
4	Kieli – Kiinan ja Orientin representaatiot Arabian tuotenimissä	27
4.1	Tuotenimien Kiina ja 'Kiina'	28
4.2	Kiinan kielen representaatiot Arabian tuotannossa	33
5	Muoto – Kiinalaisen keramiikan muotoihin pohjaavat vaikutteet ja representaatiot.....	34
5.1	Arabian varhaistuotannon muotojen kiinalaisvaikutteet	35
5.2	Kiinan kulttuurihistorian vaikutteet ja kinesismi Arabian 1900-luvun tuotannossa	37
6	Tekniikka – Kiinan representaatiot Arabian keramiikanvalmistuksessa	42
7	Kiinaa vai Japania?.....	47
8	Johtopäätökset	51
	Lähteet.....	55

Kuvaliite

Muut liitteet

1 Johdanto

1.1 Aiheen esittely

Tutkielma käsittelee suomalaisen ja kiinalaisen kulttuurin kohtaamisia keramiikkateollisuuden ja -muotoilun alalla 1800-luvun lopusta nykypäivään. Käyttäen aineistona suomalaisen vuonna 1873 perustetun Arabian keramiikkatehtaan toiminnan aikaista tuotantoa tutkielma keskittyy tarkastelemaan Arabian tuotannossa ilmeneviä kiinalaisen kulttuurin vaikutteita, niiden kehitystä ja taustalla vaikuttavia tekijöitä. Tutkielman tavoitteena on paitsi havainnollistaa kiinalaisen kulttuurin ja suomalaisen keramiikkamuotoilun risteyskohtia myös tarkastella Kiinan aseman kehitystä suomalaisen keramiikkatuotannon sisällä. Tutkielmassa käsiteltäviä teemoja ovat niin Kiinan rooli Arabian keramiikkatuotannossa sen historian eri vaiheissa kuin myös keramiikkatuotannon rooli erilaisten kulttuuristen mielikuvien välittäjänä.

Tutkielman lähtökohtina toimivat paitsi Arabian tehtaan historian tarjoama konteksti myös Kiinan vaikuttava asema Euroopan keramiikkatuotannon historiassa ajalla ennen Arabian tehtaan syntyä. Näin ollen, vaikka tutkimus keskittyy nykyisen Suomen alueelle, suomalaisessa keramiikkatuotannossa ilmenevien yleiseurooppalaisten tyyllisten virtausten myötä tutkimuksessa sivutaan myös muun Euroopan alueen keramiikkatuotannon historiaa.

Svenska litteratursällskapet i Finland on tukenut tutkielmaa Holger Frykenstedtin säätiön stipendillä.

1.2 Tutkimuskysymys ja aikaisempi tutkimus

Tutkielman lähtökohtana on tutkimuskysymys: miten Kiinan asema on kehittynyt suomalaisessa keramiikkatuotannossa chinoiserien huippukauden jälkeen? Kiinaa tarkastellaan tutkielmassa paitsi vaikuttavana kulttuurisena osapuolena keramiikkatuotannon kautta materialisoituvassa kulttuurivaihdossa, myös erityisesti posliinituotannon ja sitä mukailevan keramiikkatuotannon mukanaan kantamana mielikuvana – eräänlaisena chinoiserien luoman imaginaarisen 'Kiinan' jatkumona. Tämän johdosta tutkielmassa keskeiseen asemaan nousee teoreettisena näkökulmana representaation käsite ja sen monimerkityksisyys. Tutkimuskysymystä lähestytään aineiston pohjalta tarkastellen, minkälaisia kiinalaisvaikutteita Arabian aikakauden keramiikkatuotannossa ilmenee, miten vaikutteet representoivat kiinalaista kulttuuria sekä mitä muutoksia näissä on havaittavissa eri aikoina. Lisäksi tutkielmassa pohditaan, mitä tekijöitä representaatioiden ja niissä tapahtuvien muutosten taustalle voidaan esittää.

Keramiikkatuotannon sisällä Kiinan ja muiden alueiden välistä kulttuurivaihtoa on kenties eniten tutkittu posliinituotannon kontekstissa. Paitsi Eurooppaan myös Suomen alueelle tuodusta kiinalaisesta posliinista löytyykin melko paljon tutkimusta. Esinetutkimuksen ohella on tutkittu, erityisesti Euroopan historian kontekstissa, miten kiinalainen posliini on vaikuttanut paikalliseen keramiikkatuotantoon sekä kulttuuriin laajemmin, esimerkiksi tarkastelemalla posliinin asemaa aatelistolta porvaristolle levinneenä status- ja trendiesineenä.¹ Kuitenkaan näkökulmana sitä, missä määrin Kiinan posliinituotannon voidaan nähdä toimineen esikuvallisessa asemassa juuri suomalaiselle keramiikkatuotannolle sekä miten tämän myötä kiinalaisen kulttuurin voidaan nähdä vaikuttaneen suomalaiseen kulttuuriin, ei ole tämän tutkielman tietojen valossa laajemmin tutkittu.

Kiinalaisen ja suomalaisen keramiikkatuotannon yhteyttä on suomalaisella tutkimuskentällä eniten tarkastellut tutkija Heikki Hyvönen, joka on kirjoittanut niin posliinin kuin suomalaisen keramiikkatuotannon historiasta. Kirjassaan *Kiinalaista posliinia Suomessa* (1987) Hyvönen nostaa lyhyesti esille Arabian ja kiinalaisen Song-dynastian ajan muotoilun yhteneväisyyksiä, mikä on toiminut kohdallani yhtenä inspiraationa tämän aiheen syvempään tutkimukseen.²

Arabian tehtaan ja suomalaisen keramiikan muotoiluhistoriasta itsessään löytyy paljon kirjallisuutta erityisesti esimerkiksi Marianne Aavin ja Marjut Kumelan tutkimusten pohjalta muttei laajemmin edellä esitetystä näkökulmasta. Kiinalaisen kulttuurin ja suomalaisen keramiikkatuotannon kohtaamisia Arabian tuotannon kontekstissa käsitellään esimerkiksi teoksissa *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus* (2009) sekä *Arabian lumoava posliini* (2010), joissa mainitaan kiinalaisen kuvaston tai kiinalaisten esineiden inspiroiva asema tiettyjen aikakausien trendeihin kytkettyinä. Tuotantohistoriaa koostavissa teoksissa vähemmälle tarkastelulle jäävät kuitenkin edellä mainittujen piirteiden taustat ja ilmentymismuodot laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa. Kiinalaiseen kulttuuriin viittaavia piirteitä ja niiden taustoja käsitellään hieman laajemmin enemmän yksittäisiin esinetyyppeihin tai yksittäisiin suunnittelijoihin perehtyvissä teoksissa.³ Suhteessa edellisiin tämä tutkielma lähestyy Arabian tuotantoa sitä koostavien teosten tapaan laajan otannon kautta, mutta pyrkii myös tuomaan yksityiskohtaisemmin esille esineissä ilmeneviä kulttuurivaikutteita ja niiden taustoja, kuten tiettyyn esinetyyppiin tai tietyn suunnittelijan tuotantoon keskittyvät tutkimukset. Näin tutkielma pyrkii luomaan kokonaiskuvaa Suomen ja Kiinan keramiikkatuotannossa tapahtuneen kulttuurivaihdon pitkän aikavälin kehityslinjoista.

¹ ks. esimerkiksi Alayrac-Fielding 2012 ja Kerr 2004.

² Hyvönen & Derome 1987, 262–263.

³ ks. esimerkiksi Westerholm 2006 ja Kalha 1998.

Tutkielman aihevalintaa ohjanneista tekijöistä on lisäksi mainittava oma kandidaatintutkielmani (*Autenttisuus ja jäljittely chinoiserien ajan posliinituotannossa. Esimerkkinä Sinebrychoffin posliinikokoelma*, 2020), jossa tutkin Sinebrychoffin kokoelman *chinoiserie*-vaikutteisten posliiniesineiden kautta Euroopan ja Kiinan posliinituotannoissa 1700- ja 1800-luvuilla tapahtuneen kulttuurivaihdon piirteitä. Eurooppalaiseen orientalistiseen Kiina-mielikuvaan pohjaava chinoiserie on ollut laajasti tutkimuksen kohteena erityisesti dekoratiivisen taiteen kontekstissa, ja sitä on tarkasteltu muun muassa niin kulttuurisena, kaupallisena kuin poliittisenakin ilmiönä.⁴ Vaikka taiteessa chinoiserie on trendinä kenties ohimennyt ilmiö, sen jättämät mielikuvat ovat vaikuttaneet ja kenties vaikuttavat ja elävät edelleen eurooppalaisessa ymmärryksessä niin Aasiasta kuin posliinista. Kandidaatintutkielmaani tehdessä havaitsin, että vähemmän on tutkittu sitä, miten chinoiserien kokonaisvaltainen vaikutus erityisesti posliinituotantoon on heijastunut sen hiipumista seuranneina vuosisatoina muun muassa kertaustyylien muodossa sekä sitä, miten chinoiserien muokkaama mielikuva ja käsitys Kiinasta ja Itä-Aasiasta laajemmin on näin kenties rakenteellisesti pysynyt yllä.

1.3 Aineisto, metodit ja raja

Tutkielma keskittyy nykyisen Suomen alueen keramiikkatuotantoon rajaten tarkastelun aineistollisesti Arabian tehtaan tuottamaan kiinalaisvaikutteiseksi tulkittavaan keramiikkaan ja siihen kytkeytyvään arkistomateriaaliin sekä ajallisesti Arabian tehtaan toimintaan vuodesta 1873 eteenpäin. Aineistosta merkittävä osa on saatu Designmuseon hallinnoimasta Arabian kokoelmasta ja arkistosta, minkä lisäksi kuvallista aineistoa on kerätty Suomen muiden museoiden kokoelmiin kuuluvista Arabian esineistä, yksityiskokoelmista sekä Suomessa toimivien huutokauppojen esineluetteloista. Tutkielmassa vertailukohtana toimiville kiinalaisille keramiikkaesineille kuva-aineistoa on kerätty myös Suomen ulkopuolisista museoista.⁵

Arabian tehtaan tuotanto ja historia valikoituivat itsessään pääaineistoksi, sillä tehtaan synty asettuu kiinnostavaan murrosvaiheeseen chinoiserien ja sen hiipumista seuranneen ajan tarkastelussa. Tehtaan tuotanto herää kukoistukseensa hiipuvan chinoiserien pohjilta jatkaen kasvuaan läpi modernismin kehityksen ja saavuttaen aseman Suomen ja hetkellisesti myös koko Euroopan suurimpana keramiikkatehtaan.⁶ Erityisesti tehtaan käyttökeramiikassa tapahtuvan taiteellisen

⁴ ks. esimerkiksi Parissien 2004, Porter 2002 ja Sloboda 2017.

⁵ Tutkielman tekoprosessiin on vaikuttanut COVID-19 -viruspandemian rajaamat olosuhteet tuoden haasteita lähde-, arkisto- ja kuva-aineiston saavutettavuudelle.

⁶ Kovanen 2009, 23

kehityksen voi tämän myötä nähdä samalla refleктоivan suomalaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa laajemmin tapahtuneita kehityslinjoja. Arabian tehtaan tuotanto valikoitui tutkielman aineistoksi myös oman tutkijapositioni myötä aineiston saavutettavuuden vuoksi.

Lähestyen aineistoa kronologisesti ja keskittyen siinä esiintyviin kiinalaista kulttuuria koskettaviin piirteisiin tutkielman kautta on pyritty hahmottamaan, miten Kiinan asema kulttuurisena vaikuttajana sekä mielikuvana representoituu Arabian keramiikkatuotannossa. Pääasiallisina tutkimusmetodeina ovat toimineet empiiriseen esinetutkimukseen pohjaavat havainnot sekä vertaileva tutkimus suomalais- ja kiinalaisvalmisteisten esineiden välillä tutkimuskirjallisuuden tarjoamien näkökulmien tukemana. Kulttuurivaikutteiden määrittelyssä on toisaalta haasteena niiden tulkinnanvaraisuus, minkä johdosta tutkielmassa on keskitytty aineiston selkeimpiin esimerkkeihin, joista moni on tuotu esille myös muussa tutkimuksessa. Näiden ja omien tulkintojeni arvioinnin pohjana olen lisäksi hyödyntänyt niin Aasian tutkimuksen kuin kiinan kielen ja Kiinan kulttuurin opintojani.

Arabian keramiikkatuotannosta kiinalaisiksi tulkittavia vaikutteita löytyy kokonaisuutena rajatusti, mutta vaikutteita sisältävät esineet ulottuvat paitsi niin käyttö- kuin taide-esineisiin myös suurelta osin ei suoranaisesti posliiniksi luokiteltavaan keramiikkaan, minkä johdosta olen päättänyt pitämään tutkielman aineiston rajauksen näiden osalta avoimena. Tutkielman keskiössä ovat pääosin kuitenkin ruoka- ja koristeastiat, minkä johdosta aineistosta on esimerkiksi rajattu pois taide-esineinä tuotetut keraamiset figuriinit. Lisäksi aineistosta on rajattu pois koristetiilet ja kaakelit niiden käytön hieman erilaisen luonteen vuoksi. Edellä nousee toisaalta esille paitsi käyttötarkoitukseen liittyvien luokittelujen haaste myös kysymys taide- ja käyttöesineen rajapinnasta. Rajausten haastetta lisää se, että kiinalaisvaikutteita on havaittavissa kokonaisuuksina käsiteltävien esineiden sijaan monimuotoisemmin niin Arabian tuotantoon kytkeytyvissä kuvituksissa, nimityksissä, muodoissa kuin tekniikoissa. Jälkimmäisen havainnon pohjalta olen päättänyt tutkielmassa lähestymään aineistoa jaotellen sen neljän käsitteen – kuva, kieli, muoto ja tekniikka – kautta temaattisiin osioihin.

Kuva-osiossa keskiössä ovat Arabian keramiikkatuotannon koristelussa käytetyt kuvitukset, joiden voidaan nähdä saaneen vaikutteita kiinalaisesta kulttuurista joko aiheen tai tyylin puolesta. Lähtien alkutuotannossa käytettyjen kuparipainolaattojen kuvituksista kohti myöhemmin tuotannossa ilmeneviä kuva-aiheita osiossa havainnoidaan, minkälaisia visuaalisia elementtejä kiinalaiseen kulttuuriin on eri aikoina liitetty. Arabian tuotannossa käyttämät kuvitukset ovat pääosin muotoutuneet Kiinan kulttuurin ulkopuolella, minkä myötä tarkastelussa kiinnitetään erityistä huomiota chinoiserien vaikutukseen Arabian tuotannossa sekä sen mahdollisiin jatkumoihin kertaustyylien ja uustuotannon kautta. Hyödyntäen kuvitusten tarkastelussa ikonografisen analyysin

piirteitä osiossa pohditaan kuvitusten suhdetta niiden taustalla mahdollisesti vaikuttaneisiin kiinalaisiin mallikuviin sekä näiden alkuperäisiin merkityksiin.

Kieli-osiossa keskiöön nousevat Arabian tuotannossa käytetyt tuotenimet, jotka sisältävät viitteitä Kiinan tai sitä ympäröivien alueiden kulttuureihin. Laajennetulla näkökulmalla tutkielma pyrkii huomioimaan niin chinoiserien aikakauteen kuin orientalismiin laajemmin kytkeytyvän itäisen Aasian alueen kulttuurien yleistämisen. Osion pyrkimyksenä on syventää näkökulmaa edellisessä Kuva-osiossa käsiteltyihin kuvituksiin pohtimalla niiden nimivalinnoista heijastuvan orientalistisen maailmankuvan rakenteita. Semioottisen analyysin piirteitä mukaillen osiossa pohditaan paitsi Arabian tuotenimistä avautuvien merkitysten ja niiden alaisten visuaalisten representaatioiden suhdetta, myös sanaan 'Kiina' itsessään sisältyviä moninaisia merkityksiä eurooppalaisen keramiikkatuotannon historian sisällä ja näiden mahdollisia heijastumia Arabian tuotannossa.

Muoto-osiossa tutkielma keskittyy tarkastelemaan Arabian tuotantoon valikoituneissa muodoissa ilmeneviä yhteyksiä Kiinan keramiikkamuotoiluun. Käsittäen muodon niin materiaalisena kuin kokemuksellisenä visuaalisuutena osiossa pohditaan 'kiinalaisen' muotokielen rakentumista ja roolia vaikutteena eri aikoina. Analysoidessa chinoiserien jatkumoa ja kehityskulkuja osiossa nostetaan esille Fang Hain väitöskirjatutkimustaan varten kehittämä käsite ”chinesism”, jolla hän viittaa modernin huonekalumuotoilun kiinalaisvaikutteisiin piirteisiin nimenomaan muodon ja funktion konteksteissa.⁷ Osiossa arvioidaan, voiko käsitteen laajentaa sovellettavaksi myös modernin keramiikkamuotoilun tutkimukseen.

Tekniikka-osiossa tarkastellaan erilaisia kiinalaisessa keramiikkamuotoilussa hyödynnettyjä tekniikoita, jotka ovat kulttuurivaihdon kautta levinneet Eurooppaan ja sulautuneet myös osaksi suomalaista muotoilua. Erityisesti modernissa muotoilussa kuvakoristeiden ohelle nousee kasvavissa määrin tekniikoiden kautta saatu muotoilullinen koristekieli, minkä myötä osio myös syventää edellisen osion keramiikkatuotannon muotoihin keskittyvää näkökulmaa. Osiossa pohditaan, miten tekniikan välittämät välilliset representaatiot asemoituvat kulttuurivaikutteina verrattuna kuvituksien suurempaan ilmaisuun sekä missä määrin historiallinen ja moderni muotoilu kohtaavat ja eroavat kulttuurivaikutteiden kentällä.

Vaikka tutkielman painopisteitä ovat arjen esineiden kantama ja välittämä kulttuurinen representaatio sekä näitä tukevat semanttiset mielikuvat, on muotoilun välittämiä merkityksiä tutkiessa toisaalta otettava huomioon myös suunnittelijoiden rooli esineiden toteuttajina. Tutkielman aineiston esineet

⁷ Fang 2004, 1-2.

edustavat kuitenkin useamman Arabian suunnittelijan tuotantoa, ja esille nousevista suunnittelijoista ja heidän tuotannostaan löytyy laajasti aiempaa tutkimusta. Tämän johdosta tutkielmassa suunnittelijoiden roolin tarkastelu on rajattu heidän suhteeseensa esimerkkeinä käytetyissä esineissä ilmeneviin kulttuurivaikutteisiin sekä heidän toimijuuteensa kulttuurisen oppimisen prosessissa, jossa esineiden välittämä subjektiivinen representaatio mahdollisesti laajenee kollektiiviseksi.

Yleisesti ottaen kulttuurivaihdon tutkimisen haasteita ovat paitsi niiden suorat myös epäsuorat ilmentymät ja näiden rakentuminen monen tekijän summana. Keskiössä olevien taiteen ja kulttuurin näkökulmien ohella tutkielmassa huomioidaan tästä syystä myös erilaisia yhteiskunnallisia ja poliittisia tekijöitä, joiden voidaan nähdä vaikuttaneen Kiinan ja Suomen välisen kulttuurivaihdon kehitykseen. Tarkastellen muotoilua sitä ympäröivän yhteiskunnan reflektiona tutkielma analysoi esille nousevia kehityslinjoja rinnakkain muun muassa Suomen ulkomaansuhteiden, Suomessa tapahtuneen tieteellisen Kiina-tutkimuksen sekä yleisen aate- ja tyylihistoriallisen kehityksen kanssa. Lisäksi tutkielma huomioi Itä-Aasian sisäisen kulttuurivaihdon tarkastellen sitä, miten erityisesti japanilaisen kulttuurin vaikutteiden voidaan nähdä olleet kytköksissä ja eläneen rinnakkain kiinalaisvaikutteiden kanssa Arabian tuotannossa. Tutkielma punnitsee kulttuurien välillä risteävien vaikutteiden poliittisia merkityksiä paitsi post-kolonialististen teorioiden näkökulmista myös hyödyntäen tutkija Joseph Nye Jr.:n kehittämää käsitettä *soft power* eli 'pehmeä valta' pohtien sen ilmentymistä muotoilun alalla erityisesti nykypäivänä.⁸ Arabian keramiikkatuotantoon kytkeytyvät kaupalliset motiivit sekä massatuotanto ovat myös tekijöitä, joiden vaikutusta ei voi jättää huomioimatta.

Tutkielma on osittain liitettävissä viime aikoina esillä olleeseen keskusteluun nykyperspektiivistä rasisisina koettujen menneisyyden jälkien muokkaamisesta.⁹ Vaikka kulttuurituotteissa ilmenevät eri aikakausien ajattelumallit sekä niiden myöhemmät ristiriidat ovat tutkielmassa esillä, tutkielma ei pyri ottamaan kantaa esimerkiksi keskusteluun siitä, tulisiko tietyt esineet tai kuvitukset 'sensuroida'. Aineistossa esiintyvien representaatioiden syntyyn johtaneita tekijöitä tarkastellaan omassa ajallisessa kontekstissaan pyrkimyksenä ymmärtää visuaalisten representaatioiden ja niiden jatkumoiden suhdetta kulttuuriseen oppimiseen sekä näihin kytkeytyviä muuttuvia kulttuurisia rakenteita.

⁸ ks. Nye 2004.

⁹ ks. esimerkiksi Airola 2021 ja Juusola 2020.

1.4. Keskeisiä käsitteitä

1.4.1 Representaatio

Käsite *representaatio*, 'edustuma', toimii tutkielmassa monitieteisenä työkaluna kiinalaisen kulttuurin ja suomalaisen muotoilun kohtaamispisteiden tarkastelussa. Tutkielmassa muotoilua lähestytään paitsi lukuisten visuaalisten ja kielellisten representaatioiden kantajana myös representaationa itsessään. Teoreettisena viitekehyksenä käsitteelle tutkielmassa sovelletaan taiteen ja kulttuurin tutkimuksen, filosofian, kielitieteen ja semiotiikan alojen kirjallisuutta. Muotoilun ja designin alan aikaisemmassa tutkimuksessa esimerkiksi Susann Vihma on tarkastellut designtuotteita representaatioina estetiikan ja semiotiikan näkökulmista.¹⁰ Siinä, missä Vihma tarkastelee muotoilun representaationaalisuutta esineistä tulkittavien merkitysten kautta yleisellä tasolla, tässä tutkielmassa keskitytään esineiden representoimiin merkityksiin kulttuurivaihdon kontekstissa. Hyödyntäen edustamisen visuaalisen, semanttisen ja poliittisen tason merkitysmalleja tutkielmassa tarkastellaan Kiinan representaatioita kiinalaista kulttuuria edustaviksi koettujen fyysisten objektien, semioottisten mielikuvien sekä valtiollisen toimijan kautta.¹¹

Etymologialtaan sana representaatio juontaa latinan kielen sanasta *repraesentatio*, joka tarkoittaa kuvailua. Monella tieteenalalla hieman eri konteksteissa esiintyvän käsitteen nykymerkitykseksi on yleistynyt jonkin asian edustaminen, ja sitä voidaan käsitellä niin edustamisen tai kuvaamisen aktin kuin myös edustetun tai kuvatun objektin näkökulmasta. Taiteen tutkimuksessa representaatio on käsitetty useimmiten jonkin asian kuvauksena keskittyen kuvatun kohteen ja kuvauksen suhteeseen. Käsite liitetään taidefilosofiseen keskusteluun siitä, kuinka todellisuuden ja siitä luodun representaation välillä jälkimmäisestä ikään kuin tulee todellisuutta itsessään, vaikkei tieteellisesti tarkasteltuna voi sitä koskaan tavoittaa.¹² Tästä yhtenä varhaisena esimerkkinä toimii Platonin kirjoitusten *mimesis*-käsite. Representaation pohjimmiltaan illusorista luonnetta on myöhemmin käsitellyt esimerkiksi taidehistorioitsija Ernst Gombrich kirjassaan *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1961), jossa hän pohtii visuaalisten representaatioiden rakentumista ja sitä kautta myös niiden kokemisen mekanismeja. Gombrichin mukaan representaatiot ovat todellisuuden havainnoista tehtyjä subjektiivisia mutta jossain määrin ohjattuja tulkintoja pohjanaan ympäristön tarjoamat merkitysmallit. Käsite ”*guided projection*” viittaa tähän prosessiin,

¹⁰ Vihma 1995, 21-30.

¹¹ Knuuttila & Lehtinen 2010, 10–13, 25 ja 30–31.

¹² Kielitiede: representaatio. Tieteen termipankki -verkkosivusto; Filosofia: representaatio. Tieteen termipankki -verkkosivusto; Knuuttila & Lehtinen 2010, 10–13.

jossa kuvaan projektoidaan uusia mutta kuitenkin aina ennestään opittuja merkitysulottuvuuksia.¹³ Gombrichin teorioita tarkastellaan tutkielmassa pohdittaessa niin sanotusti todellisen ja mielikuvallisen Kiinan välisiä eroja Arabian keramiikassa esiintyvissä kulttuurisissa representaatioissa.

Toisaalta semiotiikan näkökulmasta representaatio voidaan käsittää merkiksi. Charles S. Peirce jakaa representaation materiaalisella, kausaalisella ja idean tasolla ilmentyvään kokonaisuuteen, joista juontuvat myös hänen käsitteensä ikoni, indeksi ja symboli.¹⁴ Semiotiikassa merkit ovat suhteessa ympäristön niille tuottamien ja niihin liittämien merkityksien kanssa, minkä myötä ne myös ovat riippuvaisia sosio-kulttuurisesta kontekstistaan. Esimerkiksi keramiikka kulttuurituotteena on itsessään nähtävissä kulttuurisidonnaisena merkinä, kuten myös siihen mahdollisesti liitetty Kiinan projektio. Semiotiikan tarjoamaa tieteidenvälistä lähestymistapaa representaation käsitteeseen hyödynnetään tutkielmassa tarkasteltaessa muotoilun tasoja, jotka eivät ole suoraan sidottu kuvalliseen ilmaisuun. Tähän lukeutuvat sanat ja abstraktit käsitteet, joiden representaationaalisuutta filosofi Louis Marin lähestyy kuvan ja kielen välisenä vuorovaikutteisena suhteena. Teoksessaan *On Representation* (2001), joka koostuu Marinin vuonna 1971-1992 kirjoittamista esseistä, hän pohtii kuvien ja mielikuvien sidoksisuutta kielelliseen kommunikaatioon tarkastellen merkitysten taustalla olevia rakenteita.¹⁵ Marinin ajatuksia sovelletaan tutkielmassa erityisesti tarkasteltaessa Arabian tuotteiden nimityksiä.

1.4.2 Maantieteellisistä termeistä

Suomeen ja Kiinaan viitataan tutkielmassa lähtökohtaisesti nykyajan perspektiivistä käsin valtioiden rajaamina alueina, ellei erikseen toisin mainita. Esimerkiksi Kiinan keramiikkatuotannon historiaa tarkasteltaessa tutkielmassa liikutaan myös keisarikauden Kiinan dynastioiden aikakausilla, jolloin alue ei ole vastannut nykyisen Kiinan valtion rajoja.¹⁶ Jo tutkielmassa tarkastellun Arabian tehtaan toiminnan aikana niin Suomen kuin Kiinan valtioissa on tapahtunut alueellisia ja poliittisia muutoksia, jotka pyritään huomioimaan suhteessa niiden vaikutukseen tarkasteltavan aiheen kannalta. Arabian tuotannon alkuvaiheessa nykyinen Suomi valtiona ei ole esimerkiksi ollut vielä olemassa, vaan Suomi toimi Venäjän keisarikunnan autonomisena alueena vuoteen 1917 asti. Kiina taas eli myöhäistä Qing-

¹³ Gombrich 2002, passim., erityisesti 53, 70–73, 170 ja 250.

¹⁴ Pierce 1986; Knuuttila & Lehtinen 2010, 22 ja 26–27.

¹⁵ Marin & Porter 2001, passim., erityisesti 23 ja 29.

¹⁶ Keisarikauden Kiina alueena rajautui pääosin nykyisen alueen itäiseen puoliskoon tai Jangtse (kiin. 长江, Chángjiāng)-joen ympäristöön laajentuen lähelle nykyisen valtion rajoja Qing-dynastiaan (1644–1912) tullessa. Poikkeuksena toimii Yuan-dynastia (1271–1368), jolloin alue kattoi nykyisen valtion rajat läntisintä osaa lukuun ottamatta. Lähtökohtaisesti nyky-Kiina on monikulttuurinen alue. Clements 2019, 10, 20–21 76, 105, 126, 155, 176, 185, 213 ja 258.

dynastian (1644–1912) aikakautta, jonka päätteeksi keisarivalta vaihtui vuonna 1912 Kiinan tasavallan syntyyn. Nykyinen kommunistipuolueen johtama Kiinan kansantasavalta syntyi vuonna 1949.¹⁷

Maantieteellisesti Suomi sijoittuu Euroopan mantereelle sekä Kiina Aasian mantereelle, joista erityisesti jälkimmäinen luo laajuutensa vuoksi hieman problemaattisen maantieteellisen käsitteen, kun se yhdistetään keskusteluun alueen kulttuureista. Käsiteltäessä Aasiaa tutkielmassa keskitytään pitkälti Itä-Aasiaan sekä jossain määrin myös Kaakkois- ja Etelä-Aasian alueelle ja pyritään käyttämään tilanteissa edellä mainittuja tarkentavia maantieteellisiä nimityksiä.

Osaksi edellistä problematiikkaa linkittyy myös eräänlainen yleistetyn aasialaisuuden ajatusmalli, joka tulee vastaan erityisesti eurooppalaisesta näkökulmasta kirjoitetuissa historiateoksissa. Yleistetyllä aasialaisuudella viitataan tilanteisiin, joissa useampi Aasian kulttuuri on yhdistetty yksinkertaistavasti yhdeksi kokonaisuudeksi. Tätä ajattelua kuvastaa esimerkiksi Itä-, Kaakkois- ja Etelä-Aasian alueisiin viitannut vanha käsite 'Kaukoita', jossa kiteytyy Edward Saidin teoksessaan *Orientalism* (1978) esille nostama, erilaisissa kulttuurisissa ajattelumalleissa vaikuttava dikotominen rakenne Idän eli *Orientin* ja Lännän eli *Oksidentin* välillä. Saidin käyttämää 'Kaukoidän' vaihtoehtoista nimitystä *Orientti* käytän tutkielmassa viittaamaan Itä-, Kaakkois- ja Etelä-Aasian alueista Euroopan näkökulmasta rakentuneeseen eksotisoivaan ja toiseuttavaan mielikuvaan, joka erityisesti historiassa on ollut vahvasti läsnä myös tavoissa representoida kiinalaista kulttuuria.¹⁸

1.4.3. Muut käsitteet

Keramiikka on yleisnimitys erilaisista savipohjaisista massoista valmistetuille esineille. Käsitteen alle sijoittuvat Arabian tuotannossa esiintyvät posliini, fajanssi ja kivitavara, jotka eroavat toisistaan rakenteeltaan ja valmistusmenetelmiltään. Posliinille luonteenomainen kevyt ja lasimainen koostumus sekä hohtava valkoinen väri pohjaavat sen korkeaan, noin 1300 asteen polttolämpötilaan sekä seosmassaan lisättyyn erityiseen savimateriaaliin. Kiinassa posliinimassaan käytettiin kaolinsavea, joka eurooppalaisessa posliinivalmistuksessa korvattiin vastaaventyyppisillä

¹⁷ Clements 2019, 10, 212–256 ja 258; Clunas 2009, 18–19.

¹⁸ Vastaavasti myös Eurooppa yhtenäisenä kulttuurialueena on haastettavissa oleva konstruktio. Yleistetyn Euroopan historian kulttuuriset konventiot ja ajattelumallit luovat pohjan 'länsimaalaisena kulttuurina' tunnetulle nimitykselle, jonka voidaan nähdä juontuvan edellä mainitusta dikotomisesta mallista. *Orientin* vastapari *Oksidentti* on yhtä lailla alue, jota ei voi selkeästi rajata, ja mielikuva, joka ei täysin vastaa todellisuutta. *Oksidentin* yleistävyys on läsnä chinoiseriasta tehdyssä tutkimuksessa sikäli, että esimerkiksi kuvitusten taustalle on välillä haastavaa esittää toimijaksi yhtä tiettyä valtiota, sillä kuvat ja tekijät ovat kiertäneet ja muuttuneet. Said 1995, passim., erityisesti 13–23.

paikallisilla savimateriaaleilla.¹⁹ Fajanssi on posliinia mukailevaa, mutta rakenteeltaan vankempaa keramiikkaa, jonka posliinimainen ulkomuoto pohjaa tinaoksidilasitteen kautta saatuun vaaleaan pintaan.²⁰ Kivitavara taas on yleisnimitys materiaaleiltaan vaihtelevalle savikeramiikalle, joiden massa tiivistyy 1200-1400 asteen polttolämpötilan kautta.²¹ Yleiskielessä käsitettä posliini on käytetty ajoittain laajemmassa merkityksessä viittaamaan varsinaisen posliinin lisäksi muuhun sitä muistuttavaan tai mukailevaan keramiikkaan, kuten esimerkiksi edellä mainittuun fajanssiin tai kivitavaraan. Arabiasta esimerkiksi puhuttiin posliinitehtaana, vaikka alkuaikana se tuotti varsinaista posliinia verrattain vähän keskittyen fajanssituotantoon, joka kuitenkin myös kulki posliinin nimellä.²² Tästä juontuvia sekaannuksia välttämällä tutkielmassa keramiikkamuodoista käytetään tarvittaessa edellä lueteltuja, saviseosten koostumuksiin ja valmistusmenetelmiin perustuvia käsitteitä.

Chinoiserie viittaa pääsääntöisesti 1600-luvun lopulta 1800-luvun alkupuoliskolle asti Euroopan alueella suosiossa olleeseen muoti-ilmioon, jonka myötä syntyneessä visuaalisessa ja materiaalisessa kulttuurissa toistui eurooppalaisesta perspektiivistä luotu mielikuva aikakauden Kiinasta.²³ Kuten tutkija Stacey Sloboda esittää, chinoiserien ajan tuotannon voisi nähdä edustavan eri kulttuurien tuottamia uudelleentulkintoja, joiden lähtökohtana on ollut kiinalainen kulttuuri ja sen imitointi. Tyyllillisesti chinoiserie vaikutti erityisesti dekoratiivisessa taiteessa sekä keramiikkatuotannossa, jossa kulttuurikontekstistaan irrotettu visuaalinen kieli häivytti eksoottiseksi ornamentiikaksi ja Euroopan sisäiset kuvaperinteet yhdistyivät kiinalaiseen perinteeseen luoden hybridisiä kokonaisuuksia.²⁴ Chinoiserien keskiössä on paratiisinomainen *Cathay*²⁵, joka toisaalta voidaan nähdä eräänlaisena Kiinan kulttuurin toiseuttamisen kulminoitumana taustanaan poliittisia, taloudellisia ja sosio-kulttuurisia tekijöitä.²⁶ *Cathay* rakentui chinoiserien tyyppikuvista, joiden tekijöistä tunnetuimpia on esimerkiksi ranskalainen Jean Pillement (1728–1808). Eurooppalaisten eksotisoivan ja orientalistisen näkökulman ohella myös kiinalainen tuotanto itsessään on ollut mukana luomassa chinoiserien välittämää mielikuvaa.²⁷

¹⁹ He 1996, 335 ja 338; Jacobson 1999, 25; Tarna 2012, 8; Tarna 2005b, 252.

²⁰ Fajanssikeramiikka tunnettiin alkujaan islamin kulttuurialueelle pohjaavana majolika-keramiikkana. Posliinia edullisempaa fajanssia hyödynnettiin erityisesti chinoiserien aikana jäljittelemään posliiniesineitä, minkä myötä fajanssikeramiikassa ilmenee paljon samoja kulttuurivaikutteita. Tarna 2012, 28; Tarna 2005a, 138.

²¹ Kalha 1998, 34.

²² Kovanen 2009, 17; Kumela 2009 45.

²³ Chinoiserien estetiikan pohjalla voidaan nähdä toimineen Kiinan Ming (1368–1644)- ja Qing (1644–1912)-dynastioiden aikaiset visuaaliset rakenteet. Jacobson 1999, 17–20 ja 26–27; Clements 2019, 10.

²⁴ Sloboda 2017, 9, 12 ja 18–19.

²⁵ Keskiajan Euroopassa Kiinan alueesta käytetty nimitys. Esimerkiksi Marco Polo käytti kirjoituksissaan nimitystä *Cathay* viitattaessaan Kiinan alueeseen. Jacobson 1999, 9–27; Niskanen 2005.

²⁶ Steven Parissien esimerkiksi nostaa esille näkökulman, kuinka chinoiserie-kuvitusten välittämä kuva Aasiasta luo näkemystä ei-uhkaavasta ja näin valta-asemien suhteen hallittavasta 'Idästä'. Parissien 2004, 350–352; Sloboda 2017, 2.

²⁷ Sloboda 2017, 6-7 ja 12.

Suomessa chinoiserie porvariston ja aateliston keskuudessa vallinneena muoti-ilmiönä ilmeni muuta Eurooppaa hieman myöhemmin ja pienemmällä mittakaavalla huippukautenaan 1700-luvun jälkipuolisko.²⁸ Chinoiserie-muodille esikuvana Suomessa on todennäköisesti toiminut Ruotsin aateliston tarjoama malli. Laajemmasta näkökulmasta tarkasteltuna historiallinen yhteys Ruotsiin voidaan nimetä yhdeksi merkittäväksi taustatekijäksi paitsi Suomen chinoiserien myös suomalaisen Kiina-tuntemuksen pohjan kannalta. Esimerkiksi vuosien 1731–1813 aikana toimineen Ruotsin Itä-Intian kauppaseuran myötä Kiina maantieteellisenä alueena tuli suomalaisille tutummaksi ja Suomeen kulkeutui myös Kiinan alueella tuotettuja posliiniesineitä.²⁹ Ruotsalaiset olivat aktiivisessa roolissa myös myöhemmin 1900-luvulla Kiinaan suuntautuneissa arkeologisissa kaivauksissa, joiden myötä kiinalaista historiallista esineistöä päätyi Eurooppaan.³⁰

Japonismi viittaa hieman chinoiserieta vastaavaan ilmiöön, jonka myötä japanilainen kulttuuri ja estetiikka nousivat Euroopassa inspiraatioksi 1850-luvun lopusta 1900-luvun alkupuoliskolle. Japonismi vaikutti erityisesti kuvataiteen ja dekoratiivisen taiteen aloilla ja löysi tiensä myös Arabian keramiikkaan.³¹ Keramiikkatuotannossa japonismin nousuun liittyy Arts & Crafts -liikkeen korostama taiteilijan toimijuus käsityöläisenä ja ajatus muotoiluprosessin eräänlaisesta alkuvoimaisuudesta, jota tuki 1900-luvun alun modernististen virtausten kiinnostus puhtaisiin muotoihin ja hillittyyn koristekieleen. Suomalaiseen keramiikkaan japonismin vaikutteita ovat välittäneet erityisesti erilaiset näyttelyt, joiden tarjonnassa Ruotsi nousee jälleen esille merkittävänä. Lisäksi vaikutteita ovat tuoneet Suomeen muun muassa Keski-Euroopassa opiskelleet taiteilijat. Esimerkiksi monia Arabian varhaisia taiteilija-keramiikkoja opettanut Alfred William Finch oli Arts & Crafts -liikkeen seuraaja.³²

2 Keramiikan kiinalaisvaikutteiden ja Arabian tehtaan historiaa

2.1. Katsaus Kiinan asemaan Euroopan keramiikkatuotannossa 1800-luvulle asti

Euroopan keramiikkatuotannossa Kiinan kulttuurin varhaisin vaikutus linkittyy pitkälti alkuperältään kiinalaiseksi miellettyyn posliiniin, joka kulttuurituotteena on muiden kulttuurien tuotannon myötä

²⁸ Jouni Kuurne esittää Suomen chinoiserien yhdeksi aikarajaukseksi vuosien 1720-1810 välin. Kuurne 2001, 49, 52.

²⁹ Hyvönen & Derome 1987, 133–164; Törmä 2020, 3–5.

³⁰ Törmä 2020, 5.

³¹ Japonismin nousun taustalla vaikutti Yhdysvaltojen ja Japanin vuonna 1854 solmima kauppasopimus, jonka edellyttämänä Japanin luopui eristäytymispolitiikastaan. Wichmann 1981, 8; Jacobson 1999, 201–209.

³² Aav 2003, 39 ja 41; Tarna 2006a, 194; Vähäsalo 2003, 126.

kokenut laajan paitsi muodollisen myös semanttisen muutoksen vuosisatojen aikana.³³ Kiinalaisen posliinin valmistuksen alkamisajankohdaksi on esitetty useampia eri vaihtoehtoja riippuen posliiniksi luokitellun keramiikan määritelmästä. Yhtenä vallitsevana näkökulmana posliininvalmistuksen on esitetty alkaneen myöhäisen itäisen Han-dynastian kaudella (23–220 jaa.). Varhaisista posliinin muodoista tunnetuimpia on *yue* (越, *yuè*)-pajan nimeä kantava posliini sekä myöhemmin Tang-dynastian (618–907) aikana kehitetyt *xing* (邢, *xíng*)- ja *ding* (定)-posliinit.³⁴

Eurooppaan tietoisuus posliinista kulkeutui viimeistään 1300-luvulla Yuan-dynastian aikaisen kansainvälisen kaupankäynnin myötä.³⁵ Euroopassa posliini oli alkuaan kuriositeetti, jonka esteettisiä piirteitä ihailtiin ja arvostettiin, minkä myötä posliiniastioita kohdeltiin aluksi enemmän koristesesineinä. Myöhemmin tuonnin kasvaessa posliini valtasi materiaalina alaa erityisesti hopea-astioiden korvikkeena myös käyttöesineen tasolla. Posliinia yritettiin myös valmistaa itse. Euroopan alueelta löytyy lukuisia posliinia mukailevia keramiikkamuotoja, joista laajimmin markkinoille levisi posliinia ulkonäöllisesti mukaileva fajanssi. Varsinainen posliinivalmistus alkoi Euroopassa vasta 1700-luvulla ja vauhdittui 1800-luvulla teen, kahvin ja kaakaon tuonnin pohjalta kehittyneen kahvilakulttuurin ja sen mukanaan tuoman astioiden kysynnän myötä.³⁶

Kun posliinin tuotanto yleistyi, aiemmin harvinaisuutena koettu esine tuli saavutettavammaksi ja sen tarjonta myös varioitui. Kulttuurivaikutteiden risteämien synnyttämien uusien posliinin muotojen ohella posliinin voidaan nähdä eriytyneen enemmän kulttuurivapaaksi käsitteeksi. Vaikka eurooppalainen posliinituotanto nousi Itä-Aasian tuotannon rinnalle, Kiinan vaikuttava asema keramiikkatuotannossa ei kuitenkaan täysin kadonnut. Tästä esimerkkinä toimii chinoiserien mukanaan tuomat tyyliimielymykset kyseistä kulttuuria imitoiviin piirteisiin, minkä vaikutukset niin Euroopan kuin Kiinan keramiikkatuotannossa voidaan nähdä vielä pitkälle 1800-luvulle.³⁷

Esineen roolissa posliinin itsessään voisi nähdä toimineen kulttuurivaihdon materiaalina, joka yhdessä sitä mukailevan keramiikan kanssa on tarjonnut pohjaa niin Euroopan kuin Itä-Aasian kulttuurien käsityksille ja mielikuville toisistaan. Keräilytynä kuriositeettina se on tarjonnut Euroopassa kuvaa kaukaisista kulttuureista eksotisoivasta näkökulmasta niin esineen kuin niiden sisältämien kuvitusten kautta. Kauppiaiden mukana Euroopasta Kiinaan tuotujen

³³ Hyvönen & Derome 1987, 38–39, 167–265; Sloboda 2017, 7.

³⁴ Clements 2019, 10; He 1996, 39, 45–46, 52–53, 342–345 ja 338; Hyvönen 1986, 15 ja 25–26.

³⁵ Crill 2004, 218; Hyvönen & Derome 1986, 32–36; Jacobson 1999, 11–13.

³⁶ Jacobson 1999, 38, 48–49; Tamminen 2005, 210; Tarna 2012, 8, 14, 20–25, 28, 31–32 ja 36–87; Tarna 2005a, 139; Tarna 2005b, 252.

³⁷ Jacobson 1999; Sloboda 2017, 18–19.

kustomointitoiveiden voidaan nähdä vastaavasti antaneen kuvaa Euroopan alueen kulttuureista. Toisaalta chinoiserien ajan tuotannossa kiinalaista tuotantoa mukailevat esineet muovautuivat kulttuurisiksi hybrideiksi, minkä myötä niiden alkuperä hiljalleen häivytti ja oletuksia kulttuurisesta kontekstista tehtiin ei-autenttisista lähteistä. Chinoiserien keramiikan 'Kiina' asemoituu jo pitkälti omaksi kulttuurikseen.³⁸

2.2 Arabian keramiikkatehdas

Arabian keramiikkatehdas perustettiin vuonna 1873 tytäryhtiönä ruotsalaiselle fajanssia ja kivitavaraa sekä myöhemmin myös posliinia tuottaneelle Rörstrandin tehtaalle, joka itsessään oli ollut toiminnassa vuodesta 1726 eteenpäin. Nimi 'Arabia' juontaa juurensa tehtaan tontilla aiemmin sijainneesta Arabian huvilasta, jonka nimi puolestaan linkittyy kaupunginosan historiaan Kaanaanmaana tunnettuna alueena. Tytäryhtiön sijoittamisella Suomeen, joka tuohon aikaan lukeutui Venäjän autonomiseksi alueeksi, Rörstrand tavoitteli erityisesti Venäjän markkinoita.³⁹ Toisaalta keramiikkatehtaan perustamiseen voidaan nähdä vaikuttaneen myös Euroopassa noussut kahvilakulttuuri. Tapio Yli-Viikari esimerkiksi nostaa esille, että Suomen ensimmäinen kahvila perustettiin samana vuonna Arabian tehtaiden kanssa.⁴⁰

Ennen Arabian tehtaan perustamista suomalainen keramiikkatuotanto oli keskittynyt pitkälti eri alueiden paikallisten käsityöläisten toimintaan. Suurempia tehtaita ilmaantui kentälle suomalaisen keramiikkatuotannon teollistuessa 1700-luvun aikana. Ensimmäisistä tehtaista Heikki Hyvönen nostaa esille Helsingin Herttoniemen kartanoon vuonna 1762 kapteeni Bengt von Spången toimesta perustetun tehtaan sekä nykyisen Espoon alueelle vuonna 1798 eversti Adolf Schenbomin toimesta perustetun Albergan tehtaan. Näistä jälkimmäisestä on tehty enemmän tutkimusta ja tehtaan tiedetään lopettaneen toimintansa viimeistään 1860-luvun alussa. Hieman myöhemmin perustettuja Arabian edeltäjiä ja varhaisia kotimaisia kilpailijoita olivat esimerkiksi vuosina 1814–1866 Nauvossa toiminut fajanssitehdas Fortuna, vuosina 1841–1894 toiminut Suotniemen tehdas, 1842–1915 Helsingissä toiminut Andsténin tehdas sekä vuonna 1842 perustettu Turun fajanssitehdas, joka siirtyi Turun kaakelitehtaan omistukseen vuonna 1882. Edellisistä Suotniemen tehdas tunnettiin ensimmäisenä suomalaisena tehtaana, joka valmisti aitoa fajanssia.⁴¹ Kotimaisista tehtaista nousi lisäksi tunnetuksi vuonna 1897 Porvooseen perustettu Iris-tehdas, joka vuoteen 1902 jatkuneen toimintansa aikana

³⁸ Sloboda 2017, 12 ja 18-19.

³⁹ Bonsdorff & Winterhalter 2015, 25 ja 30; Kovanen 2009, 16; Kumela 1987, 6.

⁴⁰ Yli-Viikari 2010, 13.

⁴¹ Hyvönen 1983, 141–146, 150–155, 163–188 ja 206.

nousi huomioon erityisesti taideteollisella tuotannollaan, kuten Arabia muutama vuosikymmen myöhemmin.⁴²

Arabian tehtaan 1874 alkanut tuotanto erosi edeltäjistään ja aikalaisistaan erityisesti laajuudellaan ja monipuolisuudellaan.⁴³ Arabian varhaisin tuotanto keskittyi pitkälti koristelemattomaan fajanssiin, mutta 1800-luvun loppua kohden tuotanto kattoi niin fajanssi- kuin posliiniesineitä monissa eri muodoissa ja monin eri kuva-aihein koristeltuna. Yleiseurooppalaisia trendejä seuraten myös Arabian tuotannossa koristelussa hyödynnettiin käsin maalauksen ohella kuparipainolaattoja, joiden samat painokuvat kiersivät Euroopan muidenkin tehtaiden tuotannossa.⁴⁴ Arabia nousi kotimaan markkinoilla melko varhain vahvaan asemaan, ja sen suurimmaksi kilpailijaksi muodostuikin ulkomainen, erityisesti saksalainen tuontitavara.⁴⁵

Vuonna 1916 Arabia itsenäistyi Rörstrandista omaksi yhtiökseen. Seuranneiden 1920–30-lukujen aikana tehdas nousi kotimaassa keramiikkatuotannon suurtuottajaksi ja saavutti hetkeksi myös aseman Euroopan suurimpana posliinitehtaana.⁴⁶ Suunnittelun tasolla Arabian tuotannon voidaan kuitenkin nähdä alkaneen itsenäistyä jo 1890-luvulta eteenpäin, jolloin Rörstrandin kautta välittyneet englantilaisen keramiikkatuotannon vaikutteet karsiutuivat antaen tilaa Euroopassa aikakaudella vallinneille uusille vaikutteille. Yhtenä näistä voidaan mainita 1930-luvun alussa muotoilun alalla esille noussut funktionalismi, joka ilmeni Arabian tuotannossa aiempaa yksinkertaisemmassa muotokielessä ja suunnittelun painottuneisuudessa materiaalilähtöisyyteen. Arabian tuotannon taiteellisen suunnan kehittämissä tärkeässä osassa olivat tehtaan taiteilijat, joiden itsenäinen asema kasvoi 1900-luvun kuluessa.⁴⁷

Itsenäistynyttä suunnittelua sekä Arabiassa työskennelleiden taiteilijoiden asemaa korosti erityisesti vuonna 1932 Arabian taiteelliseksi johtajaksi valitun Kurt Ekholmin vaikutuksesta tehtaalta perustettu taideosasto eli ARA. Taideosastossa toimivat sen varhaisina vuosina Ekholmin lisäksi muun muassa suunnittelijat Friedl Kjellberg (vuodesta 1934 eteenpäin Holzer-Kjellberg) ja Toini Muona sekä 1940-luvulta eteenpäin Aune Siimes, Kyllikki Salmenhaara ja Kaj Franck.⁴⁸ Kansainvälisyys kiteytyi taideosaston toimintaan alusta alkaen paitsi jäsenistön kautta myös

⁴² Hyvönen 1983, 214–215.

⁴³ Bonsdorff & Winterhalter 2015, 30; Hyvönen 1983, 206–212 ja 214–217.

⁴⁴ Euroopan posliinintuottajamaista erityisesti Saksa, Ranska, Englanti ja Ruotsi ovat tarjonneet vaikutteita Suomen keramiikkatuotannon kuva- ja esinemalleille. Hyvönen & Derome 1987, erityisesti 114–265; Kovanen 2009, 16.

⁴⁵ Hyvönen 1983, 206; Kumela 2009, 48.

⁴⁶ Kovanen 2009, 20; Kumela 1987, 8.

⁴⁷ Aav 2009, 170 ja 179–180; Fosström 2012, 17; Hyvönen 1983, 219–222.

⁴⁸ Aav 2009, 162–209; Friedl Holzer-Kjellbergin haastattelu, kevät 1986, ATa, DMA; Kovanen 2009, 22–27; Vakkari 2009a, 248, 251, 264, 273, 283–284 ja 286.

esimerkiksi taiteilijoiden tekemien opintomatkojen sekä kansainvälisiin kilpailuihin osallistumisen kautta. Jälkimmäisistä erityisesti vuoden 1937 Pariisin maailmannäyttelyssä tehty läpimurto sekä Milanon triennaaleissa vuosina 1951, 1954 ja 1957 saavutettu näkyvä menestys toivat ARA-osaston taiteilijoille laajaa kansainvälistä mainetta nostaen myös Arabian tuotannon suomalaisen keramiikkamuotoilun valokeilaan. Arabian saavuttamaa asemaa suomalaisen muotoilun edustajana havainnollistaa esimerkiksi se, että Arabian keramiikkaa käytettiin valtiollisina lahjoina ja monet valtiovieraat kävivät myös tutustumassa tehtaan tiloihin. Vaikka taiteilijoiden näkemyksiä hyödynnettiin Arabian käyttökeramiikankin suunnittelussa, taidekeramiikan ja käyttökeramiikan tuotannot toimivat kuitenkin pitkälti erillään pohjaten jo Ekholmin aikana vallinneeseen näkemykseen taiteen ja tuotesuunnittelun eriävyyksistä.⁴⁹

Tehtaan nousujohteinen kehitys hidastui 1970-luvulle tultaessa, kun se kohtasi talousvaikeuksia muun muassa halpakeramiikkatuotannon viedessä markkinatilaa. Seurauksena Arabian tuotantovalikoimaa ja henkilöstöä karsittiin ja tehdas toteutti useampia yhteistyö- ja yhdistymiskuvioita eri yhtiöiden kanssa. Arabian entisen emoyhtiön Rörstrandin kanssa vuosina 1975-77 tehdyn markkinointiyhteistyön jälkeen tehdas yhdistyi vuonna 1979 osaksi Wärtsilän kulutustavararyhmää yhdessä Nuutajärven lasitehtaan sekä Järvenpään emalitehtaan kanssa. Vuonna 1984 yhtymään ostettiin mukaan myös Rörstrand sekä toinen ruotsalainen keramiikkayhtiö Hackefors Järvenpään Emalin ja Nuutajärven Lasin tilalle. Vuonna 1990 Hackman Ab Oy osti Arabian tehtaat yhdessä Nuutajärven ja Iittalan lasitehtaiden kanssa. Tehtaan ja sen tuotemerkin omistuksessa tapahtui muutoksia vielä 2000-luvun alussa, kunnes vuonna 2007 se päättyi nykyisen omistajan Fiskars Oyj Abp:n omistukseen.⁵⁰

Arabia on edelleen yksi kansainvälisesti tunnettuja suomalaisia brändejä. Muutosten keskellä toiminnassa pysynyt Arabian taideosasto itsenäistyi vuonna 2003. Sen nykyinen toiminta pohjaa 1990-luvulla alkaneeseen yhteistyöhön freelance-suunnittelijoiden kanssa. Arabianrannassa sijainneen Arabian tehtaan toiminta lakkautettiin vuonna 2016 ja siirrettiin kokonaan Itä-Aasiassa sijaitseviin tehtaisiin. Tehtaan tiloissa toimii nykyään muun muassa vuonna 1948 aloittanut ja vuonna 1989 yleisölle avattu tehtaan ja sen tuotannon historiaa esittelevä museo.⁵¹

⁴⁹ Aav 2009, 162 ja 190; Aav 2003, 39; Kalha 1998, 26; Kovanen 2009, 22, 30 ja 32; Rissanen 1987, 30; Vihma & Yli-Viikari 2009, 150.

⁵⁰ Aav 2009, 197 ja 202; Forsström 2012, 29–32; Kovanen 2009, 36; Kumela 2009, 16; Arabian tarina. Arabian tehtaan verkkosivut.

⁵¹ Kovanen 2009, 36–38; Arabian tarina. Arabian tehtaan verkkosivut.

3 Kuva – Kiinan representaatiot Arabian kuvituksissa

Kiinalaista estetiikkaa ihailleen chinoiserien aikakaudesta tehdyssä tutkimuksessa eurooppalaisten on esitetty nähneen ”kiinalaisuuden” kiteytyvän sille tunnusomaiseksi määritellyssä ornamentiikassa.⁵² Edellinen huomio nostaa keramiikan kuvitukset ja niiden eri elementeistä koostuvat rakenteet erityisen kiinnostaviksi pohdittaessa Kiinan kuvallisia representaatioita. Erilaisten koristelutekniikoiden kautta keramiikkaan painetut kuvat ovat paitsi olleet tiettyjen aikakausien tyyllinen konventio myös tarjonneet keraamikko-taiteilijoille lisäkanavan esteettiseen ilmaisuun. Tässä luvussa tarkastellaan kuvan käsitteen kautta, millä eri tavoin kiinalainen kulttuuri on ilmennyt Arabian keramiikkaa koristavissa kuvituksissa.

Käsitteenä *kuva* kattaa suomen kielessä sisäänsä niin todelliset, materiaaliset kuvaobjektit kuin mielikuvat. Englanninkielisessä tutkimuskirjallisuudessa kuvan käsite sitä vastoin jakautuu kahden käsitteen – *picture* ja *image* – välille. Näistä ensimmäinen on lähimmäksi rinnastettavissa kuvaan objektina, kun taas *image* käsittää laajemmin niin todelliset kuin mentaaliset kuvat – näin ollen myös edellä mainitut kuvaobjektit (*picture*).⁵³ Näiltä pohjilta ilmenevä kuvan käsitteen moniulotteisuus tarjoaa mahdollisuuden tarkastella Arabian keramiikassa ilmeneviä viitteitä Kiinaan monipuolisemmalta taholta kuin vain pintaa koristavina kuvituksina. Kuvitusten kautta tässä luvussa syvennytäänkin myös kysymyksiin, minkälaisia mielikuvia kiinalaisesta kulttuurista kuvitukset välittävät, sekä miten kuvitukset suhteutuvat paitsi niiden mahdollisten mallikuvien alkuperäisiin merkityksiin myös suomalaisten kantamiin käsityksiin kiinalaisesta kulttuurista.

3.1 Arabian varhaistuotannon kiinalaisvaikutteiset kuvitukset ja chinoiserien perintö

Arabian tehtaan alkuvaiheen tuotanto oli pitkälti kuvittamatonta, mutta osaan tuotannosta lisättiin kuva-aiheita käsin maalaamalla. Kuvitetusta keramiikasta vastasivat tehtaalte palkatut maalarit, joista ensimmäisiin lukeutui Rörstrandista Arabialle vuonna 1896 palkattu Thure Öberg. Erityisesti Öbergin sinivalkokuvituksissa on nähty inspiraatiota 1800-luvun lopulla laajasti jäljitellystä Kööpenhaminan Kuninkaallisen posliinitehtaan tuotannosta, joka otti vaikutteita kiinalaisesta sinivalkoposliinista. Öbergin varhaisimmissa 1890-luvun sinivalkokuvituksissa kiinalaisvaikutteet ilmaantuvat kuitenkin enemmän teknisellä tasolla ja kuva-aiheet heijastelevat lähemmin

⁵² Jacobson 1999, 35.

⁵³ Kuusamo et al. 2016, 78; Mitchell 1994, 4.

eurooppalaista tai persialaistakin posliinikoristelun ornamentiikkaa.⁵⁴ Selkeämmin kiinalaisen ja japanilaisen posliinin kuva-aiheiden mukaelmia ilmenee Öbergin tuotannossa 1900-luvun puolella.

Käsin maalaamisen ohkeen Arabian tuotannossa otettiin pian tuotannon alkamisen jälkeen käyttöön kuparipainomenetelmä, joka laajensi kuvitusten kirjoa. Kuparipainomenetelmä on varhaisin muoto keramiikkatuotantoon sovelletuista siirtokuvatekniikoista. Sitä alettiin hyödyntää Englannin teollisessa keramiikkatuotannossa 1700-luvulta lähtien, mistä se levisi myöhemmin laajemmin muualle Eurooppaan. Painotuotannossa hyödynnettyjen grafiikanvedosten menetelmää seuraten halutut kuvat ensin kaiverrettiin kuparilevyille, joihin levitetyn keraamisen värin kautta kuvat prässättiin paperiin ja siitä keramiikan pintaan. Kuparipainomenetelmän myötä keramiikan kuvittamisesta tuli nopeampaa, ja siten myös samalla kuva-aiheella sarjatuotettu keramiikka yleistyi markkinoilla. Arabian tehtaalla kuparipainomenetelmää hyödynnettiin 1900-puoliväliin asti, jolloin sen käyttö hiljalleen väheni vaihtoehtoisten siirtokuvamenetelmien yleistyessä. Näistä silkkipaino nousi 1960-luvulla kuvien pääpainomenetelmäksi.⁵⁵

Arabian tuotannossa käytetyt kuparipainolaatat olivat samoja kuin Rörstrandilla, jonne ne vuorostaan oli alun perin tilattu Englannista. Tilaamisen ohella tehtaat myös tuottivat omia painolaattoja. Esimerkiksi Arabiankin tehtaalla mainitaan toimineen omia kaivertajia painokuville ainakin 1890-luvun aikana.⁵⁶ Painokuvista monet kiersivät Euroopan tehtaasta toiseen, minkä johdosta Arabian kuparipainokuvitetussa keramiikassa on yhtymäkohtia muun Euroopan 1800- ja 1900-lukujen keramiikkatuotantoon. Yksi yhteinen piirre on kuvitusten kompositio, jossa tyypillisesti lautasen pohjaan asetettua keskuskuvaa kehystää ornamentoitu reunanauha. Kiinalaisvaikutteiden suhteen tämä koristelupinnan kenttiin jakava kompositio on mielenkiintoinen, sillä sen pohjana on toiminut Kiinan Wanli-keisarin hallintokauden (1572–1620) aikana Euroopan markkinoille suunnatun vientiposliinin tarjoama visuaalinen malli ja kuvasto, joiden voidaan nähdä jääneen elämään Euroopan keramiikkatuotantoon.⁵⁷ On huomattava, että tehtaiden välillä tapahtuneen painolaattalevyjen vaihdon tai suosittujen kuvitusten kopioinnin johdosta paitsi samat kuva-aiheet toistuivat eri tehtaiden tuotannossa myös chinoiserien tyypikuvat levisivät keramiikkatehtaiden tuotantoon yhä laajemmalla alueella ja aikahaarukalla.⁵⁸

⁵⁴ Hyvönen & Derome 1987, 262; Kovanen 2009, 18; Kumela 2009, 50; Leppänen 2009, 86 ja 104; Vakkari 2009a, 301. Thure Öbergin tuotantoa laajemmin on tutkinut esimerkiksi Tiina Ottela väitöskirjassaan *Thure Öberg: Arabian ensimmäisen taiteilijan tuotanto vuosilta 1896-1935* (1992).

⁵⁵ Leppänen 2009, 83–86 ja 118; Scott 2002, 17–24; Tarna 2006a, 189.

⁵⁶ Kumela 2009 45 ja 48; Leppänen 2009, 83 ja 86–89.

⁵⁷ Tunnetaan Euroopassa myös kraak-posliinina. Nimi juontuu hollantilaisten kauppalaivojen nimityksestä. Tarna 2005a, 141; Clements 2019, 202; Hyvönen & Derome 1987, 214, 246 ja 297; He 1996, 212 ja 337.

⁵⁸ Kumela 2009 42, 45 ja 48; Leppänen 2009, 83; Tarna 2006b, 201.

Yksi varhaisimmista Arabiassa käyttöön otetuista painokuvista, *Fasaani* (1876–1951) (kuva 1), pohjaa alkujaan englantilaiseen *Asiatic Phaesants* -kuvitukseen, joka oli varsin suosittu ympäri Eurooppaa.⁵⁹ Kuvituksen keskellä olevaa kukka-aihetta kiertää sen molemmin puolin sijoitetut kaksi lintua. Keskuskuvaa kokonaisuutena kehystävät erilaiset keskellä olevan kukka-aiheen variaatiot yhdessä ornamentoidun reunanauhan kanssa. *Fasaanin* voidaan nähdä saaneen vaikutteita erityisesti kiinalaisessa vientiposliinissa esiintyneistä lintu- ja kukka-aiheista.⁶⁰ Kiinan kulttuurisessa kontekstissa kuvitusten lajivalinnat ja niiden yhdistelmät viestittävät erilaisia symbolisia merkityksiä. Esimerkiksi fasaani kantaa symbolista merkitystä hyvästä onnesta ja rikkaudesta yhdistettynä pioninkukkaan tai magnoliaan, jotka molemmat esiintyvät myös Arabian kuvituksessa.⁶¹ *Fasaanissa* ja muissa Arabian kuvituksissa eläin- ja kasviyhdistelmät kuitenkin asemoituvat symbolisten representaatioiden sijaan todennäköisemmin dekoratiivisiksi elementeiksi ottaen huomioon kuvitusten yleisön ja ikonografisen taustan, sillä chinoiserien aikana monisuodatteisten vaikutteiden myötä mahdollinen lähtökohtainen symboliikka häivytti jo enemmän eksoottiseksi ornamentiikaksi.⁶²

Kiinalaisesta keramiikasta suoraan poimittujen tai sovellettujen ornamenttien lisäksi keramiikan pintoja täytettiin myös maisema-aiheilla. Euroopan posliinituotannon kuvituksissa on käytetty Kiinasta chinoiserien orientalistisen linssin läpi luotujen maisemallisten representaatioiden ohella myös Euroopan eri alueiden maisemien representaatioita. Molemmat kuva-aiheet tukeutuvat kuitenkin ilmaisussaan pitkälti kiinalaisesta posliinista suodattuneeseen visuaaliseen malliin.⁶³ Arabian varhaistuotannossa käytetyistä painokuvista löytyy molempien tapaisia maisema-aiheita, mutta tutkielmassa tarkasteltujen kiinalaisvaikutteiden myötä keskiössä on ensimmäinen, orientalistinen maisematyyppi. Sen edustamista kuvituksista varhaisimpina esimerkkeinä voidaan esittää Arabian tuotannossa vuosina 1878–1910 käytetty *Lejon* sekä vuosina 1876–1906 käytetty *Japan* (kuva 2), joissa ilmenee Orienttiin liitetyn pagodiarkkitehtuurin representaatioita.⁶⁴

⁵⁹ Arabia Bordserver 1914–1966, ATa, DMA; Arabia dinnerware in 1980–2001, ATa, DMA; Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMA; Hyvönen 1983, 222; Leppänen 2010, 289; Leppänen 2009, 87–89; Rissanen 1987, 21; Tarna 2006a, 190.

⁶⁰ Clements 2019, 161 ja 180; Sloboda 2017, 18–32.

⁶¹ Fasaani kuvattuna kukkien ympäröimänä voidaan ymmärtää kiinalaisessa kulttuurissa symbolisena homofonina viittaamaan myös sanontaan *jin shang tian hua* (锦上添花, jīn shàng tiān huā), joka kirjaimellisesti kääntyy lauseeksi ’lisätä brokadiin kukkia’ ilmaisen jonkin asian tekemistä entistäkin paremmaksi. Sanonnan brokadia tarkoittava merkki ”锦” (jīn) esiintyy sanassa fasaani (锦鸡, jīnjī) toimien sen viitteenä. Arabian Fasaanin lintuaihe toisaalta tuo sen pään ja pyrstön sulkien kautta mieleen myös fasaanin kuvallisista representaatioista osin pohjansa saaneen feeniks-linnun, jolla on symbolisesti onnen lisäksi useita muitakin merkityksiä. Ks. esimerkiksi Valjakka et al. 2012, 26–27, 113–114.

⁶² Jacobson 1999, 35. Osaa Arabian tuotannon kukkakuvituksista on tarkasteltu Itä-Aasian vaikutteiden näkökulmasta, mutta tutkimuksissa on löydetty yhteyksiä kukkien symbolisen käytön sijaan enemmän kuvien sommittelussa ja maalaustekniikoissa. Ks. esimerkiksi Leppänen 2009, 86 ja 104 ja Kumela 2006, 167–168.

⁶³ Clements 2019, 202; He 1996, 212 ja 337; Hyvönen & Derome 1987, 214, 246 ja 297; Tarna 2005a, 141.

⁶⁴ Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMA; Kumela 2006, 167; Tarna 2006a, 190; Tarna 2006b, 201.

Kiinalaisesta kulttuurista otetuista vaikutteista on kuitenkin havaittavissa monipuolisemmin viitteitä kuvituksissa *Singapore*, *Willow*, *Canton* ja *Tonkin*, joita tarkastellaan seuraavaksi tarkemmin.

Singapore (kuva 3) otettiin Arabiassa tuotantoon vuonna 1893 ja oli käytössä aina vuoteen 1974 asti.⁶⁵ Painokuvassa keskivaiheille sijoitettu hahmo vaikuttaa tasapainottelevan toisella kädellään tankoa, jossa on kaksi lintua sijoitettuna tangon vastakkaisiin päihin. Hahmolla on yllään koristeellinen päällyskaapu, jonka alta erottuvat pussittavat housut, ja päässään hahmolla on lieriömallinen reunakoristeltu hattu. Hahmoaiheen vieressä nousee tornimainen rakennelma ja siihen liittyvä koristeellinen aita. Edellisiä ympäröi alhaalla suuri kukka-aihe sekä ylempänä vaihtelevaa kasvillisuutta. Hahmon vasemmalla puolella ylhäällä vaikuttaa olevan erillinen saari. Kuvitukseen sisältyy astian reunaa kiertävä koristekuvio, joka koostuu kukka-aiheista ja ornementoidusta reunanauhasta.

Kuvituksen osat voidaan yhdistää chinoiserien ajan viitteellisiin Orienttia kuvaaviin tyyppikuviin, joissa eri elementtejä yhdistämällä on rakennettu viitteellinen kokonaisuus. Esimerkiksi tornimaisen rakennelman voidaan nähdä mukailevan edellä mainittujen *Lejon-* ja *Japan-*kuvitusten tapaan Orienttiin liitettyjä pagodeja, kasviaiheiden vastaavasti eksoottiseksi koettua kasvillisuutta ja hahmon vaatetuksen monen tulkinnan läpi suodattunutta Orientin kulttuureille miellettyä pukeutumistyyliä.⁶⁶ Tulkintojen välillä tapahtuneita muutoksia ilmenee jo vertailtaessa esimerkiksi Arabian ja Rörstrandin versioita kuvituksesta, joista ensimmäisessä reunanauhan kukkakoristeluiden maalauksellisuus on muuttunut jäykemmäksi ja esimerkiksi hahmon pukuun on lisätty ornamentiikkaa, jota ei esiinny Rörstrandin versiossa (kuva 4).

Kuvituksessa esiintyvä hahmo lintuja kannattelevine tankoineen on erityisen kiinnostava tekijä myös sikäli, että kaikessa orientalistisessa viitteellisyydessään hahmon toisaalta voisi yhdistää Kiinan historiassa koulutettuja merimetsoja hyödyntävän perinteisen kalastusmuodon (kiin. 鸕鹚捕鱼, *lúci bǔyú*) harjoittajaan.⁶⁷ Kiinalaisia metsokalastajia eurooppalaisesta näkökulmasta kuvattuina löytyy esimerkiksi 1790-luvulla Kiinaan matkustaneen brittiläisen taidemaalari William Alexanderin matkallaan tekemistä vesiväritöistä (kuva 5), joita myöhemmin sovellettiin myös dekoratiivisissa taiteissa autenttisempaa Kiina-kuvaa tavoiteltaessa.⁶⁸

⁶⁵ Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMa; Leppänen 2009, 93.

⁶⁶ Tarna 2006b, 201.

⁶⁷ Kalastusmuodolla on pitkät juuret myös Japanissa, jossa metsokalastus (jap. 鵜飼, ukai) on Kiinan tavoin nykyään turistinähtävyys. Metsokalastusta on käytetty historiassa kalastusmuotona myös joissain Euroopan maissa. Beike 2012; Manzi & Coomes, 2002; 1300 年以上の歴史と伝統. Gifu Nagara River Ukai -verkkosivut.

⁶⁸ Jacobson 1999, 179–181 ja 190; Sloboda 2017, 201–204; Staunton 1797, 388–399.

Toisaalta sen, mikä Alexanderin töiden välittämässä Kiina-kuvassa on ollut 'autenttista', voidaan myös tulkita rakentuvan ennakko-oletuksia vastaavien mielikuvien representaatioista. Kuten Gombrich toteaa, kuvalliset representaatiot toimivat vain, mikäli kuvan tulkitsija löytää siitä kyseisen representoidun merkityksen.⁶⁹ Tästä näkökulmasta Arabian *Singaporessa* esiintyvälle hahmolle suorana tai epäsuorana esikuvana ovat todennäköisesti toimineet chinoiserie-kuvituksistaan tunnetun Jean Pillementin kuvitukset. Pillementin ajanjaksolle 1760–1785 ajoitetusta kuvituskokoelmasta (kuva 6) esimerkiksi löytyy kuva tankoa kannattelevasta, lintujen ympäröimästä hattupäisestä hahmosta. Pillement itse ei käynyt elinaikanaan Kiinassa, minkä myötä hänen kuvitustensa taustalla ovat todennäköisesti vaikuttaneet Eurooppaan tuotujen posliinien kuvitukset taiteilijan omalla mielikuvituksella höystettyinä.⁷⁰ Arabian *Singaporen* hahmolle yhteneväisyyksiä löytyy lisäksi esimerkiksi Pillementin myöhemmin 1790-luvulla tekemän kuvituksen (kuva 7) nuoralla tasapainottelevasta hahmosta, jonka voisi osittain nähdä aiemmaksi ajoitetun tyyppihahmon jatkumona. Sovellusten ja muokkausten myötä kuva-aiheet muuntautuivat yhä viitteellisemmiksi ja karrikoidummiksi, minkä myötä 1800-luvun loppupuolella tuotetussa *Singapore*-sarjassa esiintyvän hahmon voidaan sanoa olevan jo kaukana mahdollisesta alkuperäisestä kontekstistaan kalastajana.

Singaporen kanssa samoja kuvallisia elementtejä jakaa *Willow* (kuva 8), joka otettiin Arabiassa astiastokoristeeksi vuonna 1893. Arabiaan painokuva saatiin Rörstrandista, jossa se oli otettu tuotannossa käyttöön jo vuonna 1828.⁷¹ Kuvituksessa keskusaiheena on maisema, jossa alavasehman reunan täyttää puutarhan ympäröimä kolmen pagodin alue, joka rajautuu alhaalla aitaan. Pagodien oikealla puolella on silta, jota ylittää kolme hahmoa, jotka muistuttavat vaatetukseltaan *Singaporen* hahmoa. Sillan alainen joki jatkuu yläreunaa kohti päättyen puita kasvavaan saarekkeeseen. Saarekkeen edestä löytyy kuvituksen neljäs hahmo: kalastaja veneessä. Kuvituksen yläreunaan keskelle on sijoitettu kaksi lintua, jotka liittyvät kuvituksen taustalle kehitettyyn romanttiseen tarinaan.⁷² Kokonaisuutena keskuskuvaa reunustaa kaksiosainen, leveä, ornamentoitu reunusnauha.

Kuvitusten sommittelussa niin *Singapore* kuin *Willow* ilmentävät pyrkimystä tavoitella kiinalaisessa maalausperinteessä käytettyä kerrosteisen perspektiivin efektiä keskeisperspektiivin sijaan. Siinä, missä *Singapore* on enemmän irtonaisista osista kehitetty representaatio, *Willow* pohjaa suuremmin kiinalaisen posliinimaalauksen inspiraatioon. Kuvituksen taustalla on englantilaisen keraamikon Thomas Mintonin kaivertama versio keramiikkatuottaja Josiah Spodelle, joka etsi tehtaansa

⁶⁹ Gombrich 2002, 165; Sloboda 2017, 204.

⁷⁰ Parissien 2004, 358.

⁷¹ Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMa; Copeland 1980, 8–11; Leppänen 2010, 289; Leppänen 2009, 85–86.

⁷² Tarina kertoo 'vanhasta mandariinista' ja hänen tyttärestään, joka pakenee kihlausta toiselle miehelle rakastettunsa kanssa, minkä myötä pari tulee surmatuksi. Tarinan lopussa heltyneet jumalat muuttavat rakastavaiset kyyhkyiksi. Kumela 2009, 22; Leppänen 2010, 289.

tuotantoon kuva-aiheita kiinalaisessa posliinissa käytetyistä maisema-aiheista.⁷³ Mikäli kuvitusta vertaa esimerkiksi Sinebrychoffiin kokoelmiin kuuluvan Qianlong-kauden (1736–1795) vadin kuvitukseen (kuva 9), yhtäläisyyksien ohella on havaittavissa, että *Willow*-kuvituksen tyyllinen imitaatio on kuitenkin kulttuurisesti opittujen kuvituskonventioiden ohjaamaa. Lopputulos havainnollistaakin kiinnostavasti eurooppalaista tulkintaa kiinalaisesta kuvallisesta representaatiosta. *Willow* oli *Fasaanin* ohella yksi suosituimpia Euroopan keramiikkatuotannossa laajemmin käytössä olleista englantilaistaustaisista painokuvista, minkä myötä sen tarjoama representaatio kiinalaisesta kulttuurista on ollut laajasti läsnä. Arabian tuotannon kautta sen voidaan nähdä saaneen sijan myös suomalaisten ruokapöydistä.⁷⁴

Willow-kuvituksessa kiinnostavaa on toisaalta myös kuvituksen narratiivinen lähtökohta, joka piirteenä on yleisempi juuri kiinalaisessa posliinimaalauksessa. Narratiivinen puoli ilmenee myös *Canton*-kuvituksessa, joka oli Arabiassa käytössä vuosina 1893–1926 (kuva 10).⁷⁵ Kukka-ornamentoidun reunusnauhan ympäröimän kuvituksen keskuskuvasta löytyy mies- ja naishahmo puutarhamaisessa miljöössä. Puiksi ja pensaiksi tulkittavan kasvillisuuden lisäksi kuvituksen ympäristöstä löytyy etualalta suuri, kukkia sisältävä vaasi. Hahmojen takana kuvituksessa on porttirakennelma, jonka takaa erottuu rakennuksia sisältävä saari. Arkkitehtuuriltaan kuvituksen rakennelmat mukailevat enemmän Itä-Aasian kulttuuriperintöä.⁷⁶ Kuvitus tuo mieleen eurooppalaisessa posliinituotannossa erityisesti rokokoon aikana suosittuun tyyppikuvan rakastavien kohtaamisesta puutarhassa, joka *Cantonin* tapauksessa on sijoitettu eksoottisen Orientin imaginääriin puitteisiin.⁷⁷ Niin *Canton* kuin *Willow* yhdistävät Orientin verhoaman Kiinan romanttiseen narratiiviin, jonka voisi nähdä heijastavan 1800-luvun taiteessa ilmenevän orientalismin mielikuvia.⁷⁸

Hieman erilaista narratiivia voisi nähdä edustavan *Tonkin*, joka oli Arabiassa käytössä vuosina 1893–1909 (kuva 11).⁷⁹ Kuvituksessa erottuu kaksi hahmoa jonkinlaisen porttirakennelman edessä. Keskuskuvaa ympäröi kartusseilla elävöitetty, vahvan ornamentoitu reunuskoriste. Niin keskuskuvassa kuin reunuskoristeessa ilmenevistä ornamenttikuvioista osan pohjana ovat mahdollisesti toimineet kiinalaisessa posliinikoristelussa esiintyvät symboliset kasvi-aiheet. Kuvan

⁷³ Clunas et al. 1987, 18–20 ja 44–78; Copeland 1980, 8–11, 33; Hyvönen & Derome 1987, 250.

⁷⁴ Hyvönen 1983, 223; Leppänen 2010, 289.

⁷⁵ Arabia Bordsserviser 1914–1966, ATa, DMA; Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMA.

⁷⁶ Arabian tuottaman kuvituksen tarkoissa yksityiskohdissa on melko selkeitä eroavaisuuksia riippuen painokuvan käyttöajankohdasta. Esimerkiksi hahmojen sijainti ja asento sekä taustaportin ornamenttiikan määrä vaihtelevat, mikä kuvastaa tehtaiden kaivertajien tekemiä muutoksia. Kumela 2009, 44; Leppänen 2010, 74.

⁷⁷ Hyvönen & Derome 1987, 224; Sloboda 2017, 24.

⁷⁸ Valjakka et al. 2012, 31.

⁷⁹ Arabia Kaffeserviser 1874–1966, ATa, DMA.

hahmoja voisi tarkastella tulkintoina kiinalaisista munkkihahmoista, jotka kuitenkin eurooppalaisissa representaatioissa on tulkittu myös lapsiksi. Tässä mielessä kuva-aiheen voisi nähdä kertaavan chinoiserien estetiikan myötä välitettyä kuvaa Kiinasta lapsenomaisena, mikä korostui vuorovaikutteisesti kontekstista irrotettujen aiheiden viitteellisissä uudelleentulkinnoissa.⁸⁰

Kaikkia edellä käsiteltyjä kuvituksia yhdistää se, että kuvituksista esille nouseva kuva Kiinasta on ollut enemmänkin juuri mielikuva, orientalististen mielenmaisemien representaatio, jossa yhdistyy todellisia ja keksittyjä kulttuuripiirteitä muokkausten myötä varioituina kokonaisuuksina. Arabian varhaisessa tuotannossa kiinalaisen kulttuurin voisikin asemoida inspiraatioksi palasista koostetulle uudelle visuaaliselle kulttuurille, joka sai muotonsa aikakauden keramiikan kuvituksissa.⁸¹ Tuotannossa käytettyjen englantilaistaustaisten, vaikutteiltaan monikerroksisten kuparipainokuvien kautta Arabian kuvitusten Kiinan voisi nähdä asemoituvan kuvana Euroopassa kiertäneen chinoiserien imaginaarisen Cathayn jatkumoksi, jonka luonnissa ja ylläpidossa historiassa huomionarvoisesti niin Kiina kuin Eurooppa ovat olleet läsnä.⁸² Rörstrandin välittämänä ja tehtaan omien kaivertajien muokkaamina painolaattojen kuvitusten Cathaysta voidaan nähdä muodostuneen edelleen kerroksellisempia omia versioita ja uusia tulkintoja Arabian tuotantoon.⁸³

Vaikka varsinaisen chinoiserien on esitetty hiipuneen Suomessa pois muodista 1800-luvun alkupuolelle tultaessa, yllä tarkasteltujen kuvitusten käyttö toisaalta ilmentää sitä, että Itä-Aasian kulttuurivaikutteilla on ollut vielä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa Suomessa kysyntää. Tämän valossa Arabian varhaistuotannon viljelemiä kuvituksia voisikin pohtia chinoiserien myöhäisenä, joskin osittain kenties tiedostamattomana uutena aaltona.⁸⁴ Toisaalta kiinalaisvaikutteiden ilmentymiä on saattanut ylläpitää myös laajempi eksotiikkaan liitetty trendikkyys, joka nousi pinnalle 1800-luvulla niin romantiikan korostaman orientalismin kuin myös japonismin myötä. Japonismin vaikutus dekoratiivisissa taiteissa jatkui vahvana 1900-luvun alkupuolella, minkä lisäksi eksotiikan viehätystä kasvatti todennäköisesti muun muassa matkustelun lisääntyminen.⁸⁵ Eksotiikka on esillä myös Arabian myöhemmän tuotannon kuvituksissa, joita tarkastellaan seuraavaksi.

⁸⁰ Kiinassa Ming-kaudella (1368–1644) nousi posliinikoristelussa suosioon 'sadan lapsen' symbolinen teemakuva, jossa suvun jatkumista ja rikkautta symboloivat lapset leikkivät puutarhassa. Teemakuva on kulkeutunut myöhemmin varioituna Eurooppaan, missä symboliikan sijaan lapset on tulkittu yhdenlaisina kiinalaisuuden representaatioina. Sloboda 2017, 22–23.

⁸¹ Sloboda 2017, 10.

⁸² Hyvönen & Derome 1986, 244 ja 288; Kuurne 2001, 60–62; Valjakka et al. 2012, 31, 116–119.

⁸³ Kumela 2009, 45 ja 48.

⁸⁴ Kuurne 2001, 49 ja 52.

⁸⁵ Aav 2009, 39–41; Metrick-Chen 2012, 37–38 ja 50.

3.2 Kiinan representaatiot Arabian kuvituksissa 1900-luvulta eteenpäin

Tultaessa 1900-luvulle, Arabian kuvituksissa on havaittavissa siirtymistä 1800-luvulla vallinneesta, englantilaisen posliinin vahvan dekoratiivisesta kuvakenttäkompositiosta kohti hillitympiä, vapaammin sommiteltuja kuva-aiheita. Tämän myötä myös kiinalaisvaikutteet alkavat ilmetä enenevässä määrin joko irrallisina yksityiskohtina tai sulautuneina tyylielityyn kuvakieleen uusina tulkintoina. Uusista käyttöön otetuista painokuvista esimerkkeinä voidaan nostaa vuosina 1917–27 käytetty kuvitus numero 5191, 1920-luvulla käytössä ollut kuvitus numero 5625, sekä vuosina 1929–31 käytetty kuvitus *Mah Jong*, joiden voidaan nähdä kertaavan varhaistuotannon orientalististen maisemakuvitusten kukka- ja pagodi-elementtejä art nouveaun ja 1920-luvun klassismin ajan uudelleentulkintoina.⁸⁶ Lisäksi 1930-luvulta löytyy siirtokuva *Pagod*, joka edellisten tapaan kertaa pagodi-aiheen mutta varhaistuotantoon verrattuna hillitymmällä ilmaisulla. Samalta vuosikymmeneltä löytyy myös esimerkiksi teekuppien koristeena käytetty, tarkemmin nimeämätön art deco -tyyliä henkivä lohikäärmeaiheinen siirtokuva, jossa mytologisen olennon representaatio kuitenkin viittaa tyyllillisesti Itä-Aasian kulttuureihin.⁸⁷

Kuva-aiheissa tapahtunut kehitys toistui myös taidekeramiikan puolella, mistä esimerkiksi voidaan nostaa Heikki Hyvösen esille tuoma, Thure Öbergin vuonna 1918 koristeleva maljakko (kuva 12). Maljakon art nouveaun estetiikkaa henkivään ornamenttiikkaan sulautuu solmumainen kuvio, joka toisaalta on rinnastettavissa kiinalaisessa symboliikassa pitkäikäisyyteen liitettyyn Pan Chang -solmuun (盘长结, pán cháng jié). Solmukuvio vaikuttaa asemoituvan maljakossa lähinnä esteettiseksi, aikakauden ilmaisuun istuvaksi dekoratiiviseksi yksityiskohdaksi.⁸⁸ Tässä mielessä sen käyttö myös heijastaa jatkumoa kiinalaisvaikutteisten elementtien kontekstin pirstaloitumiselle varhaistuotannon dekoratiivisen painotuksen myötä.

Edelliset huomiot toisaalta kuvastavat Gombrichin ajatusta siitä, kuinka representaatioiden pohjana toimivat aina jo kertaalleen opitut tyyppikuvat ja niiden narratiivit.⁸⁹ Vaikka myöhemmät kuvitukset eroavat monin tavoin varhaistuotannon kuvituksista, niiden voidaan kuitenkin nähdä kertaavan näissä ilmeneviä Kiinan ja Orientin representaatioita sekä hyödyntävän niiden eksotiikkaan pohjaavia mielikuvia. Toisaalta kiinalaisvaikutteisissa kuvituksissa ilmenevät jatkumot voisi nähdä myös

⁸⁶ Arabia Bordserviser 1914–1966, ATa, DMA; Hyvönen 1983, 219; Koristekirjasto. Laatuvara.com verkkokaupan verkkosivut.

⁸⁷ Rissanen 1987, 55.

⁸⁸ Kyseinen kuvio on löytynyt esimerkiksi Arabian Taideyhdistyksen kirjastoon kuuluneesta, kiinalaista posliinia käsittelevästä kirjasta *Old Chinese Porcelain: Masterpieces of Handicraft* (1909), mikä viittaa siihen, että kuvioon on toisaalta ollut mahdollista tutustua myös dekoratiivista tasoa laajemmin. Mew & Hare, 1909, ATa, DMA; Hyvönen 265, 278; Leppänen 2009, 101.

⁸⁹ Gombrich 2002, 143 ja 170.

alttiutena tyylillisille konventioille, jotka Euroopassa on liitetty posliinikoristeluun tai mielikuviin posliinista yleisesti. Laajemmasta näkökulmasta kuvitusten valikointia ei välttämättä ole ohjannut suora kiinnostus kiinalaiseen tai muun Itä-Aasian kulttuureihin pohjaavaan kuvastoon vaan sen sijaan Itä-Aasian kulttuurien – erityisesti kiinalaisen kulttuurin – asema historiassa osana posliinituotantoa ja siihen liittyviä arvottamisen rakenteita keramiikkatuotannon sisällä.

Arabian tuotannossa edellistä näkökulmaa havainnollistaa erityisesti sinivalkoväritteisten kuvitusten suosio, joka on jatkunut aina nykypäivään asti. Väriskaala kytketään vahvasti kiinalaiseen posliiniin. Kuitenkin alun perin sinivalkokoristeltu posliini, *qinghua* (青花, qīnghuā), ei ollut Kiinan keisarikunnan sisällä suuressa suosiossa, vaan enemmän Persian ja myöhemmin myös Euroopan markkinoille suunnattu tuote. Koristelussa hyödynnetty koboltti oli myös arabikauppiaiden myötä välittynyttä tuontitavaraa. Euroopan sinivalkokeramiikkaa voisi siis jossain määrin tarkastella makumieltymyksiä seuranneen vientiposliinin kautta muodollisesti opittuna ihanteena ja kertautuneena konventiona, jonka voidaan nähdä heijastuneen myös Arabian tuotantoon.⁹⁰

Sinivalkoväriytyksen konnotaatiota kiinalaiseen kulttuuriin ilmentää esimerkiksi se, että Arabian varhaistuotannon kaikissa Orienttiin kytkettävissä kuvitetuissa astiastosarjoissa on sinivalkovaihtoehto.⁹¹ Lisäksi sinivalkotuotannosta löytyy erityisen paljon suurempia kiinalaisen posliinikoristelun mukailuja. Aiemmin käsiteltyjen Thure Öbergin maalauskoristelujen ohella varhaistuotannosta voi nostaa esimerkiksi AU-mallin kannun vuosina 1886–1890 käytetyn kuparipainokoristeen (kuva 13), jonka *horror vacui*⁹² -henkinen, koko pinnan peittävä ornamenttikuviointi tuo mieleen mukailut Ming-kauden sinivalkokoristetyyleistä.⁹³ Vastaavasti myöhemmästä tuotannosta esimerkiksi 1950-luvun sinivalkoinen, kukkia ja maljakoita ornamentoidulla alustalla esittävä siirtokuvakoriste *China* (kuva 14) hyödyntää melko klassisella tavalla kiinalaisen posliinikoristelun kuvastoa ja perspektiiviä. Toisaalta, kuten posliinin käsitteestä itsestään, myös sinivalkoposliinista voisi nähdä muodostuneen nykypäivää kohti uusia konnotaatioita yli kiinalais-, persialais- tai eurooppalaisvaikutteisten representaatioiden. Yhtenä esimerkkinä voidaan nähdä väriskaalan sulautuminen suomalaisuuden kanssa muun muassa Arabian tuotannossa ilmenevässä *Suomen kukka* (1941–1954) -kuvituksessa. Monikulttuurisempaa näkökulmaa

⁹⁰ He 1996, 144, 209–212 ja 344; Hyvönen & Derome 1986, 39 ja 46; Valjakka et al. 2012, 87–103.

⁹¹ Arabian sinivalkoposliineista löytyy myös Euroopan posliinituotannossa erityisesti 1800-luvun loppupuoliskolla suosittuja *flytande blå* -versioita. *Flytande blå*, 'leviävä sininen', viittaa värjäysfektiin, jossa lasituspolton lämpötilaa nostamalla väri saatiin leviämään yli koristeen rajojen. Ks. Leppänen 2009, 90 ja Tarna 2006b, 201.

⁹² lat. 'tyhjän pinnan pelko'. Ks. esimerkiksi Hyvönen & Derome 1986, 41.

⁹³ *Qinghua* yleistyi Kiinassa erityisesti Ming-dynastian aikana. He 1996, 144 ja 337; Hyvönen & Derome 1987, 39; Kumela & Blåfieldt 2008, 129; Kumela 2006, 159; Tarna 2005a, 141.

ilmentävät myös esimerkiksi Raija Uosikkisen 1960-luvulla suunnittelemaat sinivalkokoristeet, kuten *Ali* (1965–1974) ja *Valencia* (1960–2002).⁹⁴

Erilaiset jatkumot ja kertautuvat representaatiot ylläpitävät historiallista kuvastoa, joka toisaalta voi ajautua ristiriitaan eri aikakausina vallitsevien käsitysten kanssa.⁹⁵ Kuvituksissa käytettyjen tyyppikuvien ja niiden tarjoamien mielikuvien kertautumisen problematiikka kiteytyy tarkasteltaessa esimerkiksi Anja Juurikkalan suunnittelemaa *Zoo*-kuvitusta (kuva 15). Arabian lasten astiasarjaan tarkoitetun kuvituksen 1950-luvun versiossa esiintyy neljä hahmoa, joiden voisi nähdä edustavan stereotypisoituja, nykynäkökulmasta myös varsin rasistisia tyyppikuvia, jotka on Euroopan alueen visuaalisessa kulttuurissa liitetty inuittien tai jupikien, Afrikan alueen heimojen ja kiinalaisen kulttuurin sekä Pohjois-Amerikan alkuperäisväestöjen kulttuurien representaatioihin.⁹⁶ *Zoo* korvattiin 1960-luvulla Juurikkalan vuonna 1948 suunnitteleamalla versiolla, joka koostuu erilaisten eläinten kuvituksista, joiden seasta löytyy myös kamelia taluttava hahmo. Tämä hahmo toisaalta on nähtävissä eräänlaisena jatkumona paitsi edellisen eri kulttuurien eksotisoivalle representoinnille myös erityisesti Lähi-itään kohdistuneelle orientalismille. Miksi kyseisen kulttuurialueen stereotyyppinen hahmo on ollut edellisten sijaan hyväksyttävä lisä kuvitukseen ja miksi kuvitukseen vaikuttaa olleen lähtökohtainen halu sisällyttää orientalistista eksotiikkaa luova hahmo, ovat kiinnostavia jatkokysymyksiä kuvituksen luonnin ajankohdan visuaalisen kulttuurin syvemmälle tarkastelulle.

Zoon 1950-luvun version neljä kulttuurista stereotyyppiä ovat olleet Suomessa tuona aikana esillä muussakin arjen esineistössä, kuten käyttötavaroiden tuotebrändeissä, joista esimerkkeinä voidaan mainita Valion jäätelöpuikot sekä eräät Fazerin ja Brunbergin makeiset.⁹⁷ Tästä voisi päätellä, että nykynäkökulmasta kulttuurista toiseuttavuutta ei ole koettu samalla tavalla ongelmallisena aikakauden sosio-kulttuurisessa ympäristössä. Toisaalta kiinnostavasti Suomi on ollut aikakaudella yhä kansainvälistyvämpi valtio, mitä on vahvistanut esimerkiksi vuoden 1952 Helsingin olympialaiset. Erityisesti Kiinan kulttuuri nousi aikakaudella myös korostuneesti esille Suomen ja Kiinan kansantasavallan solmiessa diplomaattisuhteet vuonna 1950, mitä seurasi varsin aktiivinen kulttuurivaihdon vuosikymmen.⁹⁸ Vaikka kulttuuriset kohtaamiset lisääntyivät ja niiden kautta myös

⁹⁴ Arabia Bordserviser 1914–1966, ATa, DMA; Arabia dinnerware in 1980–2001, ATa, DMA.

⁹⁵ Gombrich 2002, 143–44 ja 170.

⁹⁶ Gombrich 2002, 127.

⁹⁷ Ks. esimerkiksi Juusola 2020.

⁹⁸ Havrén 2009, 36; Suomen ulkoministeriö. Kiina: Kahdenväliset suhteet. Suomi ulkomailla -sivustot.

tiedon määrä, kuvituksissa eri kulttuurien representaatioihin voidaan kuitenkin nähdä vaikuttaneet aiemmat, kulttuurisesti opitut visuaaliset kuvastot.⁹⁹

Tämän tutkielman kannalta erityisen kiinnostavana näyttäytyy 1950-luvun *Zoo*-kuvituksen 'kiinalainen' hahmo. Kun tarkastellaan hahmon ulkoista kokonaisuutta: päässä olevaa kolmionmallista hattua, takaraivon lettiä, leveähihaista kaapua ja alta pilkottavia tossuja – näiden kaikkien stereotyyppisten embleemien yhdistelmä on löydettävissä jo aiemmin käsitellyn *Singaporen* hahmosta (kuva 3).¹⁰⁰ *Zoon* hahmoa voisikin tarkastella *Singaporen* hahmon 1950-luvun visuaaliseen kulttuuriin istuvampana yksinkertaistumana. Tästä näkökulmasta molemmat kuvitukset ilmentävät eri aikakausien variaatiota samasta tyyppikuvasta, jonka voisi nähdä luoneen puitteet paitsi muistettaville ja tunnistettaville stereotyyppioille myös näiden oletuksiin ja luokitteluihin pohjaavalle representaatiolle eli karikatyyrille.¹⁰¹ Palaten *Singapore*-kuvituksen ikonografiseen taustaan voidaankin esittää, että Qing-dynastian visuaalisen kulttuurin viitteellisiin representaatioihin pohjaavat chinoiserien ajan kuvitukset ovat toimineet osatekijänä myöhemmin Suomen visuaalisessa kulttuurissa esiintyneen stereotypisoidun 'kiinalaisen' karikatyyrin synnylle.

Karikatyyrien tapaisten kuvien haasteena ovat niitä seuraavat ja kertautuvat vääristyneet mielikuvat, joiden myötä syntyvät misrepresentaatiot voidaan toisaalta kokea todellisuutena. Gombrich tuokin esille haasteen siitä, kuinka kuviin liitetyt projektiot ovat miltei mahdottomia poistaa. Erityisesti karikatyyrien kohdalla niiden helppo lähestyttävyyys ja muistettavuus yksinkertaistuksien kautta tuo niille kuvina valtaa, mikä ilmenee jo esimerkiksi siinä, kuinka 'kiinalaisen' karikatyyri on elänyt Suomessa kuvana 1950-luvulla ja elää edelleen tunnistettavana hahmona. Vaikka keramiikkatuotannossa räikeimpien representaatioiden voidaan nähdä vähentyneen tietoisuuden kasvaessa ja tiedon ollessa useamman saatavilla, niihin kytkeytyvien käsitysten pohjalla osittain elävät samat mielikuvat ja stereotypiat kuin muutama vuosisata aiemmin kulttuurisesti opittuina.¹⁰² Arjessa läsnä olevina esineinä keramiikka asettuu potentiaaliseen rooliin näiden käsitysten välittymisessä.

Uusien kuvitusten lisäksi edellä käsitelty historian kertautumisen ristiriitaisuus nousee esille myös Arabian varhaisista käyttökeramiikan kuvituksista tuotettujen uustuotantojen kohdalla. Aiemmin

⁹⁹ Gombrich 2002, 143–44 ja 170.

¹⁰⁰ Metrick-Chen 2012, 194–204; Hatun malli juontanee juurensa olkihatusta, jota on käytetty eri muodoissa Itä-, Kaakkois- ja Etelä-Aasiassa. Kiinan kulttuurin tapauksessa osa vanhemmissa kuvituksissa representoiduista hatuista voi olla myös väärintulkintoja yksinkertaistetusta Qing-dynastian aikaisista virkamieshatusta. Qing-dynastiaan liittyy myös stereotyyppinen takaraivosta laskeutuva letti, joka oli Manchu-hallinnon aikana kiinalaismiehiltä ja -pojilta vaadittu assimiloiva kampa ja siten tulkittavissa jopa eräänlaiseksi sorron symboliksi. Ks. esimerkiksi Clements 2019, 216–217.

¹⁰¹ Gombrich 2002, 127.

¹⁰² Gombrich 2002, 53, 72–73, 127, 105, 191, 202 ja 291–292.

mainituista esimerkiksi *Willow* ja *Canton* pysyivät tuotannossa vaihdellen aina 1960-luvulle asti. *Singapore* otettiin uustuotantoon vuonna 1926, ja se myös pysyi tuotannossa uudelleen käytetyistä kuvituksista pisimpään aina vuoteen 1974 asti, ollen näin tuotannossa yhtä aikaa myös *Zoon* kanssa.¹⁰³ Varhaistuotannon kuvituksissa Kiinan voidaan nähdä representoituneen eurooppalaisesta näkökulmasta luodun Cathayn kautta paitsi personifioituna karikatyyrina myös toisaalta poliittisena alueena kolonialismin kentällä. Erityisesti maisemakuvituksia tarkasteltaessa huomioitavaa on niiden taustalla vaikuttaneiden perspektiivien ja motiivien vaikutus representaatioon – siihen, kenen ja millaista maisemaa luodaan.¹⁰⁴ Representaatioiden ollessa tulkintoja niiden voisi nähdä heijastavan paitsi kulttuurisen ympäristön tarkastelua ohjaavia tekijöitä myös näihin kytkeytyviä valta-asetelmia. Esimerkiksi aiemmin *Tonkin*-kuvituksen kohdalla esille nostettu kiinalaiseen kulttuuriin liitetty mielikuva lapsenomaisuudesta on laajemmassa näkökulmassa saattanut vaikuttaa historiassa osana rasistisen ylemmyydentunteen luontia eurooppalaisten sosiaalisessa, kulttuurisessa sekä poliittisessa suhtautumisessa Kiinaan.¹⁰⁵

Varhaisessa tuotannossa esiintyvät eurooppalaisten tuottamat Kiinan kulttuurin representaatiot sekä niihin kytkeytyvät orientalistiset ideologiat ja mielikuvat eivät kuitenkaan dekoratiivisuudessaan välttämättä nouse esille suoran provosoivina.¹⁰⁶ Varhaistuotannon esineiden saavuttama arvoasema sekä myöhemmin tuotettuihin esineihin liitetty nostalgia ovat luoneet kuvituksiin uusia merkitystasoja, minkä myötä ne eivät näissä yhteyksissä näyttäydy problemaattisina. Kuvat ovat sidonnaisia kontekstiinsa ja saavat uusia merkityksiä uusien yhteyksien ja appropriatioiden myötä. Näin ollen Arabian keramiikassa ilmenevien Kiinan visuaalisten representaatioiden voidaan nähdä olevan toisaalta jatkuvassa muutoksessa tulkinnan tasolla.¹⁰⁷ Se, miten kuvitusten 'Kiina' käsitteellisellä tasolla on saattanut vaikuttaa näihin tulkintoihin eri aikoina, otetaan tarkasteluun seuraavassa luvussa.

4 Kieli – Kiinan ja Orientin representaatiot Arabian tuotenimissä

Representaatioiden tasolla kuva ja kieli ovat sidoksia toisiinsa merkkeinä, mikä ilmenee konkreettisesti esimerkiksi tavassa liittää visuaalisiin representaatioihin nimi tai otsikko. Tämä heijastuu myös Arabian keramiikkatuotannosta, jossa käytettyjen kuvitusten nimet ovat monessa

¹⁰³ Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMA; Leppänen 2010, 74 ja 298.

¹⁰⁴ Esimerkiksi W. J. T. Mitchell on teoksessaan *Landscape and Power* (1994) tarkastellut maisemia imperialismiin välineinä.

¹⁰⁵ Kuusamo et al. 2016, 92–93; Sloboda 2017, 23; Parissien 2004

¹⁰⁶ Sloboda 2017, 8.

¹⁰⁷ Gombrich 2002, 84; Lappalainen et al. 2016, 180.

tapauksessa toimineet pohjana myös yksittäisten tuotteiden tai kokonaisten tuotesarjojen nimille. Kuvien yhteydessä olevan otsikon suhde sisältöönsä asemoituu kuitenkin tietoisesti ja tiedostamatta suureen rooliin kuvia tulkittaessa. Kuten Gombrich esittää, kuvien otsikot ymmärretään usein kuvan sisällön lyhennettynä ilmaisuna, vaikka ne ovat loppujen lopuksi subjektiivisia tulkintaehdotuksia.¹⁰⁸ Tämän johdosta kuvien nimeäminen nousee huomionarvoiseen rooliin erilaisista sanoista kumpuavien mielikuvien synnyssä, näin myös pohdittaessa Orienttia ja siihen liitetyn mielikuva-Kiinan semioottisia lähtökohtia.

Gombrichin tavoin myös Louis Marin näkee kuvan ja kielen välisen suhteen luonteeltaan diskursiivisena. Marinin mukaan kuvan määrittelyn pohjana toimii se, missä määrin kuvan tulkittu merkitys on luettavissa representaatiosta. Toisin sanoen jokainen sanallistettu havainto ja tulkinta pohjaa jo olemassa olevaan tietoon, johon puolestaan vaikuttavat kulttuurisesti opitut ajattelumallit – sisäiset merkkejä jäsentävät rakenteet, jotka Marin esittää representaatioiden toteutumisen ydinrakenteena.¹⁰⁹ Kun tätä vertaa Gombrichin ajatukseen tulkintaa ohjaavista tekijöistä, voidaan esittää, että kielellisiin representaatioihin vaikuttavat paitsi eri aikakausien kulttuuriset ympäristöt myös muun muassa tiedon määrä. Tämän pohjalta Arabian tuotannossa esiintyvät itäisestä Aasiasta vaikutteita saaneet nimitykset voidaan nähdä aikakautensa tuotteina, jotka tarjoavat mahdollisuuden pohtia suomalaisten käsityksiä niin Kiinasta kuin Itä-Aasiasta laajemmin eri aikoina.

4.1 Tuotenimien Kiina ja 'Kiina'

Lähtökohdiltaan käsite 'Kiina' ei ole ollut keramiikkateollisuudessa täysin koherentti kulttuuripiirteiden kokonaisuus. Sekavuuteen oman osansa on tuonut chinoiserie, jonka aikana myös Suomeen rantautui kirjo pääsääntöisesti Itä-Aasian aluetta yleistäviä kuvituksia, jotka on nimellisesti enemmän tai vähemmän liitetty Kiinaan. Itsessään chinoiserien käsite on semioottisesti yhteydessä siinä esiintyvän kulttuuriviitteen kanssa. Kuitenkin paradoksaalisesti *à la chinois* on laajimmillaan viitannut paitsi kiinalaisia kulttuuripiirteitä mukaileviin tuotteisiin myös muualta Aasiasta tuotujen tuotteiden piirteisiin. Itä-Intian kappakomppanioiden toiminnan aikaan eri puolilta Aasiaa tuotuja tuotteita saatettiin Kiinan ohella kaupata kauppakomppanioiden nimeen linkittyen myös esimerkiksi ”intialaisina”.¹¹⁰ 'Kiinan' voidaankin nähdä yhdistyneen osaksi Euroopan perspektiivistä luotua, yleistettyä ja siten osittain yksinkertaistettua 'Kaukoitää', josta käytän tässä tutkielmassa

¹⁰⁸ Gombrich 2002, 59.

¹⁰⁹ Marin & Porter 2001, 24–26.

¹¹⁰ Yhtenä esimerkkinä vastaavasta semioottisesta yleistämisestä on englannin kielen sana *china*, joka on jäänyt kieleen viittaamaan edelleen keramiikkaan melko laajalla tasolla, vaikka keramiikalla ei olisi varsinaista yhteyttä Kiinaan. Sloboda 2017, 7.

käsitettä Orientti¹¹¹.¹¹² Arabian tuotannon sisällä Orientin yleistävyydestä esimerkkinä toimii muun muassa *Fasaani*-kuvituksen alkuperäinen nimitys *Asiatic Phaesants*, joka ohjaa tarkastelemaan kuvitusta 'aasialaisuuden' määritelmän puitteissa.¹¹³

Arabian varhaistuotannon kuvitusten nimityksistä suorimmin Kiinaan liitettävissä ovat aiemmassa luvussa esille tuotu *Canton* sekä myös tuotannossa lyhyesti vuosina 1886–93 esiintynyt kuvitus *Peking*, jotka molemmat on maantieteellisesti yhdistettävissä nykyisessä Kiinassa edelleen olemassa oleviin kaupunkeihin. *Peking* on nimityksenä melko suoraan yhdistettävissä nyky-Kiinan pääkaupunkiin (kiin. *Beijing*, 北京), josta on suomen kieleen vakiintunut muoto Peking. Vastaavasti *Canton* voidaan yhdistää Guangzhoun (广州, Guǎngzhōu) satamakaupunkiin. Euroopan alueella kaupunki tunnetaan myös sitä ympäröivän Guangdong (广东, Guǎngdōng) -maakunnan nimeen pohjaavalla historiallisella nimityksellä, josta suomen kieleen on vakiintunut muoto Kanton. Keramiikkamarkkinoiden historian kannalta Guangzhou nousee esille kiinnostavana, sillä kaupunki oli yksi Kiinan ja ulkomaiden välisen kaupan keskuksista, ja esimerkiksi Eurooppaan kaupungista oli suora kauppayhteys jo vuodesta 1698 lähtien. Kiinassa ulkomaankauppa oli tarkkaan säädeltyä ja rajoitettu tiettyihin satamakaupunkeihin, minkä myötä kauppiaille avoimen Kantonin voidaan nähdä toimineen visuaalisena pohjana Euroopassa Cathayn representaatioissa.¹¹⁴ Vaikka *Canton*-kuvituksen taustalla on vallitsevana yleisorientalistinen kuva-aihe, nimen myötä kokonaisuuden voisi nähdä leikittelevän myös kauppiaiden kertomusten kautta Kantoniin liitetyillä romanttis-eksoottisilla mielikuvilla.

Kiinaa ympäröiviin alueisiin puolestaan viittaavat nimellisesti varhaistuotannon kuvitukset *Japan*, *Singapore* ja *Tonkin*. Näistä ensimmäinen on yhdistettävissä nykyisen Japanin valtion alueeseen, vaikka nimen alaisen kuvituksen tarjoama maisema on melko yleisorientalistinen. *Singapore* taas on yhdistettävissä nykyisen Kaakkois-Aasian kaupunkivaltion alueeseen, jonka nimi itsessään juontaa juurensa todennäköisesti paikalliskulttuurien käyttämästä nimityksestä historian hallintoalueelle. Alueesta tuli eurooppalaisen kolonialismin kohde 1500-luvulta eteenpäin, ja vuonna 1819 se siirtyi Iso-Britannian siirtomaaksi. Lukuun ottamatta Japanin vuosien 1942–1957 miehitystä alue pysyi Iso-Britannian hallinnassa, kunnes Singapore itsenäistyi omaksi valtiokseen vuonna 1965.¹¹⁵ Arabian keramiikassa vuodesta 1890 eteenpäin esiintyvän kuvituksen taustoja ei tunneta tarkkaan, minkä

¹¹¹ ks. luku 1.4.2.

¹¹² Orienttiin kytkeytyvistä kulttuureista otettujen vaikutteiden kirjo korostuu erityisesti 1800-luvulla. MacKenzie, J. 2013, 122; Sloboda 2017, 7 ja 44.

¹¹³ Kumela 1987, 21.

¹¹⁴ Jacobson 1999, 17–21; Kee 2004, 154–155.

¹¹⁵ Heikkilä-Horn 2020, 166–167, 175–178, 257–262, 386–398 ja 403.

myötä kuvituksen syntyajankohdasta tai nimen alkuperäisyydestä ei ole varmuutta, mutta ”Singaporena” se esiintyy aikana, jolloin nimityksen maantieteellinen vastike on ollut Iso-Britannian siirtomaa. Pohdittaessa kuvituksen ja nimityksen välistä suhdetta kokonaisuus on *Japanin* tavoin todennäköisesti enemmän Itä- ja Kaakkois-Aasian kulttuurien muotojen yleistämisen kuin yksilöimisen tulosta.¹¹⁶

Vastaavasti *Tonkin* on yhdistettävissä nykyisen Pohjois-Vietnamin alueella Ranskan vuosina 1883-1945 hallinnoimaan siirtokuntaan, jonka nimitys Tonkin¹¹⁷ on eurooppalaisten muodostama. Nimityksen on nähty pohjaavaan kiinaperäiseen Đông Kinh (kiin. 東京, dōng jīn) -nimeen, jota käytettiin Vietnamin Lê-dynastian (1428-1788) aikaisesta pääkaupungista, joka taas vietnamilaisittain tunnettiin silloin nimellä Thăng Long (nykyinen Hanoi). Tonkin ei ole siis missään vaiheessa ollut vietnamilaisten itse käyttämä nimitys alueesta.¹¹⁸ Suhteessa nimitykseen Arabian *Tonkin*-kuvitus ei edellisten tavoin tarjoa suoria viitteitä, joiden kautta kuvitus olisi yhdistettävissä juuri sen nimen viittaamaan alueeseen.

Tarkasteltaessa nimitysten maantieteellisiä vastikkeitä, on havaittavissa, kuinka edellä mainitut alueet sekä niiden nimitykset keskittyvät laajalti varsin eurosentriseen maantiedekäsitykseen. Kuvituksille annetuista nimityksistä moni viittaa joko siirtomaihin tai alueisiin, jotka ovat nousseet eurooppalaiseen historiaan kolonialismisävytteisen kanssakäymisen myötä. Erityisesti *Canton*- ja *Tonkin*-nimitysten kohdalla huomionarvoista on myös nimitysten tausta eurooppalaisten tuottamina eli ulkopuolisten antamina eksonyymeinä pohjanaan mahdollisesti kiinankielisen sanan ääntämys.¹¹⁹ *Tonkinin* kohdalla esille nousee toisaalta myös kiinalaisen kulttuurin vaikutus ympäröivien alueiden kirjoitetun kielen muotoutumiseen historiassa.¹²⁰ Arabian tuotannossa nimityksissä ilmeneviä eurosentrisen historian kaikuja voisi tarkastella perintönä Englannin keramiikkatuotannon soveltamisen myötä tuotantoon siirtyneistä kuva-aiheista sekä niihin sisältyneistä ajattelumalleista.

¹¹⁶ Esimerkiksi kuvassa mahdollisen esiintyvän metsokalastajan kannalta, vaikka kalastusmuoto oli vallalla erityisesti Etelä-Kiinassa Yunnanin maakunnan alueella ja siten maantieteellisesti lähellä Singaporea ympäröiviä maita, kalastusmuodossa käytettyjä lintuja ei kuitenkaan ole esiintynyt laajasti Singaporen alueella. Traditio myös yhdistettiin Euroopassa historiassa pikemminkin Kiinaan. Ks. esimerkiksi Jeyarajasingam & Pearson 2012, 111–112; Beike 2012, 1, 9 ja 12–13; Manzi & Coomes, O. 2002.

¹¹⁷ Romanisoitu kirjoitusasu vaihtelee. Näistä Tonkin on vakiintunut suomen kieleen. (Heikkilä-Horn 2020, 14-15, 199)

¹¹⁸ Ennen Ranskan valtausta pohjoisalueesta käytettiin nimeä Đàng Ngoài. Nyky-vietnamiksi Ranskan hallinnan aikaiseen alueeseen taas viitataan nimellä Bắc Kỳ. Lien & Sharrock 2014, 10, 113, 133–134, 169; Heikkilä-Horn 103-104, 196-215.

¹¹⁹ Euroopan eri kielissä vakiintuneiden kiinaperäisten sanojen muotoihin ovat vaikuttaneet monet tekijät, niistä yhtenä laajimpana kiinan kielen tutkimus. Esimerkiksi ennen Kiinan valtion 1970-luvulla käyttöön ottamaa *pinyin*-järjestelmää oli kiinan merkkien latinisoinnille käytössä Wade-Giles -järjestelmä, joka on vaikuttanut moniin Suomen kielessä elämään jääneisiin kiinaperäisten sanojen kirjoitus- ja ääntämisasuihin. Ks. esimerkiksi Clements, 2019, 11–12.

¹²⁰ Ks. esimerkiksi Heikkilä-Horn 2020, 489.

Osaksi edellistä perintöä voisi asettaa myös Arabian varhaistuotannon kuvitusten kuvallista sisältöä yhdistävän yleisorientalistisuuden, jonka suhteen Itä- ja Kaakkois-Aasian alueiden nimien käyttö nousee merkittäväksi tekijäksi kuvitusten välittämien mielikuvallisten maisemakuvien luonnissa. Ne tarjoavat tulkinnalle kontekstin, joka ei välttämättä nouse suoraan kuvallisesta ilmaisusta. Nimien kautta kuviin kiinnittyy myös Itä-Aasian kulttuureihin yhdistetty eksoottinen narratiivi, joka Arabian kuvitusten tuotannon aikaan sai Suomessa pitkälti pohjaa erityisesti kauppiaiden ja lähetystyöntekijöiden matkakertomuksista.¹²¹ Tässä mielessä nimitysten rooli kuvituksissa havainnollistaa hyvin Marinin ajatusta siitä, kuinka merkit paitsi luovat todellisuutta, myös luovat sitä diskursiivisesti kuvan ja kielen kautta.¹²² Kuviin ja nimiin liitettyjen merkitysten valta todellisuuden luonnissa on kuitenkin problemaattista sikäli, että ne luovat myös virheellisiä konnotaatioita. Esimerkiksi käyttökeramiikan kuvitusten kohdalla tiedon tarjoaminen ei välttämättä ole ollut ensisijainen motiivi, vaan niiden taustalla on saattanut olla myös tietoista pyrkimystä fantasiatodellisuuksien luomiseen, mikä jättää tämän todellisuuden käsittelyn vastaanottajalle. Eksoottisen kuvaston luonnissa on nähty pyrkimystä saada kiinni teollistumisen kautta kadonneesta maailmasta, mistä näkökulmasta kuvitusten esimerkiksi voitaisiin esittää representoivan jonkinlaista ihailtua alkukantaisuutta. Marinin nostaman diskursiivisuuden kautta tämäntyyppiset haasteelliset merkitykset liittyvät vastavuoroisesti niin kuvaan kuin siihen kiinnitettyyn nimeen.¹²³

Arabian tuotenimissä ei enää 1900-luvun puolella tule suuressa määrin vastaan varhaistuotannon nimitysten kaltaisia maantieteellisiä viitteitä Itä-Aasiaan. Sen sijaan myöhemmissä nimityksissä nousee esille kiinnostuksen kohdentuminen Orienttiin laajemmassa merkityksessä. Esimerkiksi 1930-luvulla kuvitusten nimistöstä löytyy *Pagod*, *Ceylon*, *Egypt*, *Mekka* ja *Orient*, joissa ilmenee Itä-Aasian sijaan selkeämmin läntisen Aasian ja Pohjois-Afrikan alueisiin kohdennettu eksotiikka.¹²⁴ Aikakauden ajattelu heijastuu kiinnostavasti jo lähtökohtaisesti semioottisesti orientalistisena ympäristönä tulkittavan Arabian tehtaan naapurustosta, johon vuonna 1938 toteutetun asemakaavauudistuksen yhteydessä lisättiin varhaisten raamatullisten nimien ohelle Afrikan ja Aasian alueisiin viittaavia paikannimiä.¹²⁵

¹²¹ Lähetystyöntekijöistä esimerkkinä Toivo Koskikallio. Hyvönen & Derome 1987, 133–164; Alayrac-Fielding 2012; Törmä 2020, 3–5.

¹²² Marin & Porter 2001, 24–26 ja 120.

¹²³ MacKenzie 2013, 118–201; Marin & Porter 2001, 24–26.

¹²⁴ Arabia Bordserviser 1914–1966, ATa, DMA; Bordserviser 1874–1914, ATa, DMA.

¹²⁵ Vuosina 1921–22 suunniteltu ”eksoottiset paikannimet” -ryhmä sijoitettiin virallisesti asemakaavaan vuonna 1938. Arabian tehtaan ympäristöstä on löytynyt Itä-Aasiaan viittaavina esimerkiksi Japaninkatu (alkuaan muodossa Japanintie) sekä Koreankatu. Pesonen 1981, 92–93, 103–105 ja 138; Bonsdorff & Winterhalter 2015, 25.

Laajemman orientalistisen kiinnostuksen ohella Arabian tuotenimien valikoimaan ovat oletettavasti vaikuttaneet myös Kiinan konnotaatioissa tapahtuneet muutokset. Vuoden 1912 tapahtumien myötä Kiina valtiollisena toimijana koki semanttisen muutoksen, mitä seurasi se, ettei keramiikkatuotannossa aiemmin tuotettujen representaatioiden kuvailemaa keisarillista Kiinaa ole enää ollut.¹²⁶ Fantasioiden Cathayn olemassaoloa voitaisiin myös nähdä häivyttäneen erityisesti Suomessa kansainvälisestikin huomiota saanut Kiinan taiteen tutkimus, joka tarjosi uusia näkökulmia aiempien matkakertomusten kuvailemaan alueeseen. Suomeen yhdistettäviä 1900-luvun alun tunnettuja Kiinan taiteen tutkijoita ovat esimerkiksi Oswald Sirén (1879–1966) ja Onni Okkonen (1886–1962), joista jälkimmäinen myös vaikutti vahvasti Suomen taidepiireissä taidehistorioitsijakriittikkona.¹²⁷ Nimityksissä 1900-luvun alkupuoliskolla tapahtuneeseen muutokseen ovat mahdollisesti myös vaikuttaneet aikakaudella Suomea koskettaneet sodat, joiden aikana Arabian tuotannon nimityksissä on havaittavissa painottuneisuutta suomalaisten nimitysten käyttöön; tätä voisi tulkita sota-ajan nostattamana nationalistisen retoriikan piirteenä.

Edellä käsitellyissä kehityskuluissa mielenkiintoisina nousee esille kaksi Arabian 1950-luvun kuvitusten nimeä, joissa osin toistuvat historiassa varhaisemmat Kiinan konnotaatiot. Näistä ensimmäinen on siirtokuvakoriste *China*, joka yhtäältä näyttäytyy varhaistuotannossa esiintyvien nimitysten tapaan suorana maantieteellisenä viitteenä Kiinaan representoiden visuaalisesti jossain määrin chinoiserie-henkistä estetiikkaa. Tarkasteltaessa kuvan ja nimityksen välistä suhdetta tutkielmassa aiemmin esille tuodun sinivalkoväriytykseen liitetyn kiinalaisen posliinin mielikuvan valossa, kuvituksen nimen voisi toisaalta nähdä viittaavan maantieteellisen Kiinan sijaan myös mielikuvien representaatioon posliinista itsestään.¹²⁸ *China* kiersi useassa Euroopan tehtaassa, minkä myötä sen ilmaantuminen Arabian tuotantoon voitaisiin liittää yleiseen markkinatrendien seuraamiseen. Ajoituksen kannalta tuotenimi on toisaalta ollut trendikäs valinta Suomen markkinoille huomioiden 1950-luvulla nousseen uuden kiinnostuksen Kiinan kulttuuriin kansainvälisen suhdetoiminnan ja matkailun myötä.¹²⁹

Toinen esimerkki on aiemmassa Kuva-osiossa tarkasteltu 1950-luvun *Zoo*-kuvitus, jonka nimi suhteessa kuvituksen sisältöön herättää kysymyksiä Kiinaan kohdistuneista mielikuvista. Ihmishahmoja sisältävän kuvituksen kontekstissa eläintarhoihin viittaava nimi näyttäytyy rasisena nostaten mieleen 1800-luvulta 1900-luvun alkupuolelle järjestetyt 'etnografiset näyttelyt'.¹³⁰ *Zoo*

¹²⁶ Clements 2019, 256.

¹²⁷ Kalha 1998, 31–32, 34 ja 58; Valjakka et al. 2012, 7–10.

¹²⁸ Posliini tunnetaan Englannin kielessä myös nimityksellä *china*. Suomen kielessä tämä merkitystaso kuitenkin puuttuu.

¹²⁹ Törmä 2020, 6–7.

¹³⁰ Näyttelyissä eri alueiden ihmisiä esiteltiin kuriositeetteina. Ks. Lemaire & Branchard 2014.

nostaa myös melko kärjistyneellä tavalla esille edellä käsitellyn problematiikan nimitysten roolista paitsi osana kuvaa myös koko tuotetta, sillä Arabian tuotannon esineet ovat usein kulkeneet kuvituksista kumpuavan nimen alla. *Zoon* kuvituksen sisällön analyysia soveltaen tuotteiden nimityksiä voisikin tarkastella kielellisinä karikatyyreina – projektioina, joita ei voi enää irrottaa.¹³¹

Toisaalta kielelliset merkitykset saavat myös uusia appropriatioita, mistä Arabian tuotannossa mielenkiintoisena esimerkkinä toimii Raija Uosikkisen *Orient*-kuvituksen prototyyppi vuodelta 1981.¹³² Oksa-aiheinen kuvitus heijastelee Itä-Aasian maalaustradition konventioita, minkä myötä nimitystä voisikin tarkastella viitteenä Itä-Aasiaan Orienttina. Verrattaessa edellä mainittuun, 1930-luvun samannimiseen mutta kuva-aiheeltaan kuun valaisemaa aavikkomaisemaa esittävään *Orient*-kuvitukseen, on havaittavissa kiinnostavasti muutos Orientin käsitteen konnotaatiossa läntisestä Aasian mantereesta jälleen kohti itäisempää Aasiaa.

4.2 Kiinan kielen representaatiot Arabian tuotannossa

Edellä käsitelty enemmän maantieteeseen painottuva Kiina – kuten myös Orientin yleistämä itäinen Aasia laajemmin – on semioottisesti toisaalta liitetty historiassa myös mielikuvaan jostakin, mistä ei saa otetta tai selvää. Erityisesti kiinan kielen kirjoitusmerkit on asemoitu niin visuaalisesti kuin kielellisesti vieraan merkkijärjestelmän lähestymisen vaikeuden kulminoitumiksi.¹³³ Tässä mielessä kiinan sekä sen sukuisten kielten käyttö Arabian tuotannossa, vaikkakin määrältään vähäistä, on kiinnostava tarkastelun kohde. Yksi varhainen esimerkki on Arabiassa 1890-luvulla käytetyn *Sing Fo*¹³⁴-kuvituksen nimi, jonka voisi nähdä juontuvan kiinan sukuisesta, sinotiibetiläisiin kieliin lukeutuvasta kielestä poimitusta sanaparista. Kieltä osaamattomalle nimen merkitys jää etäiseksi, ja se näyttäytyy juuri vieraina merkkeinä liittäen itseensä näin eksotiikkaa luovan aspektin. Nimitystä voisi tarkastella Orientin kielellisenä representaationa, joihin voidaan liittää myös Arabiassa vuosina 1929–1946 käytetty, Greta Lisa Jäderholm-Snellmanin suunnitteleman *She Fo* -painokuvan nimi.¹³⁵

Kielen merkitystasolla Arabian DK-astiasossa vuosina 1929–31 käytössä ollut *Mah Jong* on myös mielenkiintoinen nimivalinta erityisesti tarkasteltaessa sitä suhteessa sen viittaaman kuvituksen sisältöön.¹³⁶ Kuvituksen dynaamiset, yksinkertaiset viivat muodostavat mielessä representaation

¹³¹ Gombrich 2002, 191 ja 305; Marin & Porter 2001, 120.

¹³² Vakkari 2009, 295.

¹³³ Sloboda 2017, 7. Esimerkiksi ranskan kielen vanha sanonta ”C'est du chinois”, jonka voisi rinnastaa suomen kielen sanontaan ”täyttä hepreaa”.

¹³⁴ joissain kirjoitusmuodoissa myös *Sing Fu*. Ks. Hyvönen 1983, 212–213 ja Leppänen 2018; Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMA.

¹³⁵ Bordsserviser 1874–1914; Westerholm 2006, 80.

¹³⁶ Arabia Bordsserviser 1914–1966, ATa, DMA.

kasvillisuudesta, pagodeista ja sillasta koostuvasta Orientin maisemasta, mutta nimi 'mahjong' viittaa Kiinan kulttuurin kontekstissa suosittuun peliin, joka kehittyi todennäköisesti Qing-dynastian aikana. Pelinä mahjong (kiin. 麻将, májiàng) levisi anglo-amerikkalaiseen kulttuuriin 1920-luvun aikana, mikä osuu kiinnostavasti myös kuvituksen käytön aikaväliin Arabiassa. Erityisesti Yhdysvalloissa peli muodostui aikakaudella vahvaksi kiinalaisen kulttuuriin representaatioksi luoden ympärilleen orientalistista visuaalista kulttuuria.¹³⁷ Se, yhdistettiinkö peli kuitenkaan Suomessa kuvituksen nimeen samalla tavoin epäsuorana viitteenä Kiinan kulttuuriin vai oliko nimi *Sing Fo* - ja *She Fo* - kuvitusten nimien tapaan kenties enemmän eksoottinen aspekti, tarjoaa aiheita jatkotutkimukselle.

Toisenlaista Kiinaan kielellisesti linkittyvää representaatiota Arabian tuotannossa edustaa vuodelle 1936 ajoitettu Kurt Ekholmin suunnittelema maljakko, jonka sivusta löytyy kahteen riviin maalattuna viisi perinteisiä kiinalaisia merkkiä (liite 1). Kalligrafian perinteen historian myötä kiinan kirjoitusmerkkeihin on liitettävissä myös vahva esteettinen aspekti, minkä myötä esineessä merkkien voisi nähdä toimivan eräänlaisena koristeaiheena. Edellistä korostaa myös lennokkaan maalausjäljen luoma haaste merkkien luettavuudelle. Kieltä osaamattomalle merkitys sanana jää ulkoisten merkitysten kuten dekoratiivisuuden taakse vahvistaen näin edellä mainittua vaikeaselkoisuuden leimaa. Tiedon välittymisen puutteet tarjoavat tilaa Itä-Aasiaan liitettyjen ennakkokäsitysten vahvistumiselle, joista yhtenä voidaan mainita esimerkiksi alueen kulttuurien kielten samankaltaisuus.¹³⁸ Maljakon tapauksessa kirjoitusmerkit nimittäin ovat todennäköisimmin perinteisiin kiinalaisiin merkkeihin perustuvia japanin kanji-kirjoitusjärjestelmän merkkejä.¹³⁹ Japanin kulttuurivaikutteisiin suhteessa Kiinan asemaan Arabian tuotannossa palataan tutkielmassa vielä myöhemmin.

5 Muoto – Kiinalaisen keramiikan muotoihin pohjaavat vaikutteet ja representaatiot

Ennen esineen kuvittamista tai nimeämistä on olemassa jo esine, johon valikoituneet muodot ovat itsessään nähtävissä representaatioina. Esineiden muodot heijastavat niitä ympäröivää kulttuuria ja ovat oman käyttötarkoituksensa ja siten jonkin kulttuurin sisällä piilevän konvention materiaallinen

¹³⁷ Ks. esimerkiksi Heinz 2016.

¹³⁸ Sloboda 2017, 7; Marin & Porter 2001, 120-123.

¹³⁹ Kanjein luettuna maljakon oikeanpuolinen pystysuuntainen rivistö on tulkittavissa sanaksi 築地, Tsukiji, joka viittaa Tokyon sisälle sijoittuvaan alueeseen. Maljakon voisi näin arvella toimineen kenties diplomaattiseen toimintaan kytkeytyvänä lahjana.

ilmentymä.¹⁴⁰ Tämän suhteen nouseekin mielenkiintoisena kysymys, mitä toisista kulttuureista poimitut vaikutteet ilmentävät kulttuurituotteissa. Tässä luvussa tarkastellaan, minkälaisia kiinalaisvaikutteita on nähtävissä Arabian keramiikkaan valikoituneissa muodoissa sekä minkälaisina representaatioina niitä voisi lähestyä.

Muoto käsitteenä on jaettavissa merkitykseltään niin materiaaliseen ja tilalliseen visuaalisuuteen (engl. *shape*) kuin esineen visuaalisuuden ja sen merkityksen välittämään abstraktimpaan kokemukseen (engl. *form*).¹⁴¹ Kuten kuva ja kieli myös muoto sisältää käsitteenä näin sekä materiaalisen että mielikuvallisen tason, joista molempien voidaan nähdä toimineen myös Arabian tuotannossa esiintyvien kulttuurivaikutteiden kanavina. Materiaalisella tasolla tuotannon muodoissa on havaittavissa kiinalaisen kulttuurin esineiden suoriakin mukailuja, kun taas kokemuksellisella tasolla muotovaikutteita voidaan tulkita eräänlaisina oletetun kiinalaisen kulttuurisen muotokielen hakemisena. Se, kuinka tasot ovat kohdanneet tai painottuneet muotoilussa, on vaihdellut aikakaudesta riippuen.

5.1 Arabian varhaistuotannon muotojen kiinalaisvaikutteet

Arabian varhaisimmassa tuotannossa kiinalaisvaikutteita ilmenee esineiden muotoja enemmän niihin liitetyissä kuvituskoristeluissa, sillä Arabian varhaisen keramiikan muodoille mallia tarjosi pääasiassa englantilainen posliinituotanto.¹⁴² Kiinalaisvaikutteisia kuvituksia kantavissa esineissä onkin havaittavissa eräänlainen muodon ja kuvan ristiriita, jossa muoto ei välttämättä toista samoja vaikutteita kuin kuva. Tätä ristiriitaa voidaan tarkastella chinoiserien ajan keramiikkatuotantoon pohjaavana jatkumona. Orientalismin alle lukeutuvan chinoiserien ajan esineissä eurooppalaisten taiteilijoiden luoma viitteellinen kiinalainen estetiikka yhdistettiin eurooppalaiseen muotokieleen, joka loi kulttuurisilta vaikutteiltaan monikerroksisia hybridiesineitä.¹⁴³ Tämä voidaan nähdä myös yhtenä taustatekijänä Stacey Slobodan nostamalle huomiolle siitä, kuinka chinoiserien myötä 'kiinalaisuus' muotona kehittyi eurooppalaisessa ymmärryksessä representaatioksi jonkintasoiselle epäsäännöllisyydelle, eksessiivisyydelle tai hybridisyydelle.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Gombrich 2002, 78; Metrick-Chen 2012, 14; Vihma 1995.

¹⁴¹ Kuusamo et al. 2016, 96-98; Vihma 1995, 15-25.

¹⁴² Historialliselta taustaltaan Euroopan alueella tuotetun posliinin ja sitä imitoivan keramiikan muodollinen pohja on pitkälti hopea-astioissa, joita käytettiin Euroopassa pääosin yläluokan kattauksissa ennen posliiniastioiden yleistymistä 1700-luvun aikana. Hyvönen & Derome 1987, 181-182; Tarna 2012, 63, 87; Tarna 2006b, 212.

¹⁴³ Joissain tapauksissa Itä-Aasian alueelta tuodut esineet myös hyödynnettiin sellaisenaan muokaten ne eurooppalaiseen dekoratiiviseen kulttuuriin sopiviksi: esimerkiksi kiinalainen maljakko saatettiin muokata lisäosien kautta kokonaisuutena lampunjalaksi. Jacobson 1999, 26-27; Hyvönen & Derome 1987, 207; Kumela 2009, 45.

¹⁴⁴ Sloboda 2017, 7.

Edellisten piirteiden pohjalta voisi esittää, että kiinalaisen kulttuurin muodot on yhdistetty käytännön sijaan enemmän koristeellisuuteen. Tätä asetelmaa ovat puoltaneet myös esineiden kulttuurin sisäiset tarkoituksiperät sekä näiden vaikutus esineiden muotoihin. Arabian tuotannossa esimerkiksi kulttuurin sisäisten ruokailutottumusten voidaan nähdä vaikuttaneen vahvasti erityisesti käyttökeramiikan muotoihin. Muun muassa varhaistuotannosta lähtien tuotannossa olleet kastikekannut ja liemikulhot ovat astioina muodollisesti sidoksissa Euroopan alueen ruokakulttuuriin ja myös toimivat sen representaatioina.¹⁴⁵ Näihin liitettyjen kiinalaisvaikutteisten kuvitusten voisikin nähdä asemoivan Kiinan – tai Orientin – enemmän kokemuksellisen muodon tuottajiksi.

Pohdittaessa Kiinan asemaa ja vaikutusta muotoilussa edellä käsitellyn näkökulman suhteen kiinnostavan tarkastelukohteen luovat toisaalta Arabian teeastiat, joiden edustama konteksti – teekulttuuri – on Euroopassa saanut juurensa Itä- ja Etelä-Aasian alueilta. Teekulttuurista muotoutui eurooppalainen adaptaatio 1700-luvulla Kiinan ja Euroopan välisen teekaupan vilkastuessa, mikä kehitti myös kysyntää uudennlaisille astioille.¹⁴⁶ Käytännön tasolla teekulttuurin juurien Euroopan ulkopuolelta sisäistettynä käsitteenä voisi nähdä luoneen tarpeen ottaa vaikutteita sen lähtökulttuurista. Arabian tuotannon sisällä teeastiat ovatkin varhaisimpia käyttöastioita, joiden muodoissa ilmenee Itä-Aasian vaikutteita myös käytännön näkökulmasta.

Vaikka teen juonnin käytännöille vaikutteita on ammennettu Kiinan keramiikkamuotoilusta, estetiikan tasolla eurooppalainen muotoiluperinne on Arabian teeastioissa kuitenkin pitkälti läsnä. Tästä jatkumosta hieman poikkeavana esimerkkinä voidaan nostaa *Singapore*-painokuvan pohjana vuosina 1929–1974 toiminut Z-mallin kuppi (kuva 3), jonka mallissa toistuu Kiinan Song (960–1279) ja Ming (1368–1644) -kausien keramiikassa käytetyt lootusmainen muoto ja jousikaarireunat (kuva 16).¹⁴⁷ Yksi huomattava niin esteettinen kuin käytännön piirre Euroopan alueen teeastioiden muodoissa on kuitenkin kulttuuristen käytäntöjen vaikutuksesta yleistynyt teekuppeihin lisättävä korva, joka on havaittavissa myös edellä mainitussa Z-mallin kupissa. Korvalliset tee- ja kahvikupit ilmenevätkin Arabian mallistoissa vakiintuneena muotona. Itä-Aasian kulttuureissa käytettyjä korvattomia kuppeja esiintyy myöhemmässä tuotannossa jonkin verran, mistä yhtenä esimerkkinä voidaan mainita Kaarina Ahon 1957 Milanon triennaalissa palkitut BL-mallin moka-kupit. Korvallisten kuppien ohella erityisesti suomalaisen kulttuurin näkökulmasta mielenkiintoinen muotoilun kulttuurivaikutteiden kerrostuma ovat myös Marjut Kumelan esille nostamat Arabian

¹⁴⁵ Hyvönen & Derome 1987, 181–182; Tarna 2012, 63, 87.

¹⁴⁶ Hyvönen & Derome 1987, 168–169.

¹⁴⁷ Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMA; Clements 2019, 10; He 1996, erityisesti 103, 156–160, 192, 218–219, 249–250 ja 253.

teekannujen haudutusparit. Kannut edustavat visuaalisesti eurooppalaista muotoiluperinnettä, mutta käytännön tasolla kokonaisuuden juuret voisi kenties asettaa Venäjältä Itä-Suomeen kulkeutuneeseen samovaariin.¹⁴⁸ Teeastioiden kehitys on hyvä esimerkki siitä, kuinka mikään vaikutte ei siirry sellaisenaan toiseen kulttuuriin, sillä vastaanottava taho tarkastelee sen merkitystä aina eri kulttuurisesta kontekstista käsin.¹⁴⁹

5.2 Kiinan kulttuurihistorian vaikutteet ja kinesismi Arabian 1900-luvun tuotannossa

Siinä, missä Arabian varhaisen tuotannon muotojen voidaan nähdä piirtyneen pitkälti Euroopan alueen muotoiluperinteiden pohjalta, 1900-luvun alkupuolella erityisesti taidekeramiikan muodoissa nousevat uudella tavalla esille Itä-Aasian keramiikkatuotannon vaikutteet. Kiinalaista keramiikkaa mukailevan kuvallisen dekoratiivisuuden oheen Arabian tuotantoon ilmaantuu myös kiinalaisen keramiikan muotojen suoria mukailuja.¹⁵⁰ Muutosta ovat tukeneet paitsi Arabian tuotannon itsenäistyminen Rörstrandin kautta välittyneistä, englantilaiseen keramiikkatuotantoon pohjanneista konventioista myös tehtaan taiteilijoiden roolin nousu viimeistään 1930-luvulla tehtaalte perustetun taiteellisen osaston myötä. Taiteilija-keramiikkojen kautta Arabiaan nähtävästi kulkeutui aikakauden Euroopassa laajemmin ilmennyt kiinnostus Japanin ja Kiinan keramiikkakulttuureita kohtaan nimenomaan muotokielen näkökulmasta, minkä taustalla vaikuttivat myös modernismin ajatukset puhtaita muotoja ja käyttötarkoitusta korostavasta suunnittelusta.¹⁵¹ Muutoksen myötä chinoiserien ajan kuvallisen Cathayn voisikin sanoa vaihtuneen kulttuurihistorialliseen Kiinaan potentiaalisena lähteenä muotoilun inspiraatiolle. Siinä, missä chinoiserien huomio oli keskittynyt lähinnä Ming- ja Qing-dynastioiden aikahaarukkaan, modernin ajan keramiikkamuotoilu löysi erityiseksi inspiraation lähteeksi arkeologisten kaivausten ja tutkimusmatkojen kautta edellisiä varhaisemman Song-dynastian, jonka aikaisen keramiikan voisi esittää perustuvan yksinkertaisen ja materiaalilähtöisen muotoilun ihanteisiin.¹⁵²

Arabian tuotannossa juuri Song-keramiikan inspiroiva asema näkyy vahvimmin tehtaalla työskennelleiden taiteilija-keramiikkojen 1930–60-lukujen aikaisessa uniikkituotannossa. Arabian taiteilijoista esimerkiksi Annikki Hovisaari, Ritva Kaukoranta, Friedl Holzer-Kjellberg, Toini Muona, Kyllikki Salmenhaara, Aune Siimes ja Hilikka Säynäjärvi (o.s. Otsakari) ovat tuottaneet erilaisia vaaseja, pulloja, kulhoja ja maljoja, joissa ilmenee eurooppalaisessa muotoiluperinteessä

¹⁴⁸ Kumela 2009, 63.

¹⁴⁹ Gombrich 2002, 78; Sloboda 2017, 10.

¹⁵⁰ Hyvönen & Derome 1987, 263; Kalha 1998, 34; Törmä 2020, 6-7.

¹⁵¹ Hyvönen 1983, 217-219; Kalha 1998, 34; Kumela 2009, 42.

¹⁵² Clements 2019, 10; Fang 2004, 8; Kalha 1998, 34; Hyvönen & Derome 1987, 262; Jacobson 1999, 217–218;

harvinaisempia mutta sitä vastoin Kiinan keramiikkatuotannon historiassa yleisiä muotoja.¹⁵³ Havainnollistavana esimerkkinä voidaan nostaa Annikki Hovisaaren 1950–60-lukujen taiteen pullot (kuva 17), joissa on nähtävissä Song-kaudella suosittujen *meiping* (梅瓶, méipíng)- (kuva 18) ja *huluping* (葫芦瓶, húlúpíng)-maljakkomallien mukailuja (kuva 19).¹⁵⁴ Muotovaikutteille yhdeksi välittäjäksi voidaan nostaa taiteilijoista useampaa opettanut Alfred Finch, joka itse oli kiinnostunut kiinalaisesta keramiikkamuotoilusta vuosisadan alun muotoilun virtausten myötä. Tämän lisäksi taiteilijat myös saivat vaikutteita toisiltaan.¹⁵⁵ Esimerkiksi Holzer-Kjellbergin 1950-luvulla suunnittelema malja (kuva 20), jonka linjoissa voidaan nähdä pitkälle yhtäläisyyksiä Song-dynastian ajalle tyypillisen maljan muotoihin (kuva 21), ilmenee muotona useamman edellä mainitun taiteilijan tuotannossa.

Taiteilijoista tarkempaan tarkasteluun voisi nostaa Aune Siimeksen, jonka posliinimuotoilussa on erityisesti havaittavissa laajalti muotovaikutteita Song-kauden keramiikkatuotannosta. Siimes (1909–1964) aloitti Arabialla vuonna 1932 tullen tunnetuksi ohuesta ja hienosta posliinista muotoilluista esineistään, joiden materiaalivalintaa itsessään voisi tarkastella yhtenä vaikutteena. Siimeksen muotoilemissa kulhoissa ja maljoissa kiinalaisvaikutteita ilmenee paitsi yleisissä muodoissa myös materiaalisissa yksityiskohdissa usein modernilla, luovalla otteella toteutettuina. Yhtenä suorimpana vaikutteiden ilmentymänä voidaan pitää Siimeksen 1950-luvulla valmistamaa maljaa (kuva 22), jonka Heikki Hyvönen on rinnastanut Song-dynastian ajalta toimineen *Dehua* (德化, déhuà)-työpajan kokovalkoiseen keramiikkaan. Keramiikan tunnuspiirteitä ovat paitsi käytetyn savimateriaalin tuoma valkoinen väritys myös savimassan erityisen muotoiltavuuden johdosta usein massan pintaan lisätyt, yksityiskohtaisesti muotoillut koristeet (kuva 23).¹⁵⁶ Siimeksen maljassa erityisesti *Dehuan* vaikutteita voidaan nähdä heijastavat täysvalkoisen sävyvalinnan ohella juuri maljan kasvi-aiheinen jalkalisuke muotoilullisena koristeaiheena. Yleisellä tasolla maljan laakeat muodot ovat jo rinnastettavissa kiinalaisen keramiikan malliin.

Song-keramiikan ohella Arabian taiteilijoiden 1930–60-lukujen tuotannossa on havaittavissa viitteitä Kiinan muotoiluhistoriasta myös laajemmin. Esimerkiksi Kyllikki Salmenhaaran tuotannosta löytyy myöhäisen Zhou-dynastian (1027–256 eaa.) pronssiastian muotoon pohjaavan, suuaukoltaan

¹⁵³ Hilkka Säynäjäjärvi toimi Arabiassa myös nimellä Hilkka Mekri ensimmäisen avioliittonsa jälkeen. Weiland-Särmälä 2018; Hyvönen & Derome 1987, 262–265; Kalha 1998, 20–21, 26–27 ja 34; Vakkari 2009b, 248, 263–264, 273, 283, 286 ja 289.

¹⁵⁴ Valjakka et al. 2012, 75.

¹⁵⁵ Aav 2003, 39–42.

¹⁵⁶ Väriytyksen vuoksi keramiikka sai Euroopassa nimen *blanc-de-Chine* chinoiserien aikana. Hyvönen & Derome 1987, 43, 250 ja 265; He 1996, 272, 311, 331 ja 335; Vakkari 2009b, 286.

trumpettimaisesti kaartuvan *gu* (觚, gū)-pikarin (kuva 24) sovelluksia, joista voidaan nostaa esille vuodelle 1958 merkitty maljakko (kuva 25).¹⁵⁷ Muotoyhtäläisyyksiä on nähtävissä myös esimerkiksi Kurt Ekholmin muotoilemien ruukkujen ja kiinalaisten inkivääriruukkujen välillä sekä Brita Heilimon 1950-luvulla muotoilemien maljakoiden ja Kiinan esihistorian kolmijalkaisten astioiden välillä, vaikkakin näiden vaikutteiden tarkoituksenmukaisuus jää enemmän avoimeksi kysymykseksi.¹⁵⁸

Edellä käsitellyille suorille ja epäsuoremmille muotovaikutteille yhteistä ovat Kiinan historian esineiden tarjoamat mallit, joita esittelivät 1900-luvun alkupuolella useat Euroopassa järjestetyt kiinalaiseen kulttuuriin ja taiteeseen keskittyneet näyttelyt. Arabian muotoilijoiden kannalta potentiaalisina esimerkkeinä voidaan nostaa Tukholmassa vuonna 1918 järjestetty laaja kiinalaisen keramiikan näyttely sekä Nationalmuseetin vuoden 1928 Kiinan kivitavarakeramiikkaa esitellyt näyttely ja vuoden 1949 Song-keramiikkaan keskittynyt näyttely.¹⁵⁹ Suomessa malleja ovat tarjonneet esimerkiksi Taideteollisuusmuseon pohjakokoelman 1870-luvun maailmannäyttelyistä hankitut Itä-Aasian kulttuurien esineet sekä myös Arabian tehtaan Taideosaston kirjaston aihepiirin kirjat, joista esimerkkeinä voidaan nostaa aiemmin mainittu Egan Mewn ja Thomas Haren *Old Chinese Porcelain: Masterpieces of Handicraft* (1909) sekä Albert Thielin *Chinese Pottery and Stoneware* (1953).¹⁶⁰

Vaikka Arabian 1930–60-lukujen alun taidekeramiikassa on piirteitä Kiinan historiallisten keramiikkaesineiden jäljittelystä, tutkija Harri Kalha esittää, ettei vaikutteiden soveltamisessa ole ollut kyse historismista. Sen sijaan Kalha asemoi kiinalaisen keramiikan enemmän inspiraatioksi ja välineeksi uudelle ilmaisulle skandinaavisen modernin kivitavaran luonnissa ja yhdistää Arabiassa 1930-luvulla heränneen kiinnostuksen aikakaudella ilmenneeseen laajempaan pohjoismaiseen suuntaukseen, jossa funktionalismi ja kiinalaisen keramiikan ihailu ovat kohdanneet.¹⁶¹ Tässä mielessä Kiinan historian keramiikatuotannosta poimittuja suoria muotovaikutteita voisi tarkastella suhteessa Fang Hain kehittämään käsitteeseen ”chinesism”, jolla hän viittaa kiinalaista muotoilua kohtaan juuri muodon ja funktion merkityksessä heränneeseen kiinnostukseen, joka ilmeni Euroopassa viimeistään 1900-luvulle tultaessa. Vaikka Fang käyttää käsitettä väitöskirjassaan

¹⁵⁷ Ks. esimerkiksi He 1999, 281 ja Valjakka et al. 2012, 39–51 ja 75.

¹⁵⁸ Vakkari 2009b, 255 ja 277; Muodoista tarkemmin ks. esimerkiksi Hyvönen & Derome 1987, 209–212 ja Valjakka et al. 2012, 39–51.

¹⁵⁹ Kahla 1998, 34; Nyman 2010.

¹⁶⁰ Kumela 2009, 42; Mew & Hare, 1909, ATa, DMA; Thiel 1953, ATa, DMA; Strengell 1914, 5–6; Woirhaye 1984, 21, 28–29 ja 52.

¹⁶¹ Kalha 1998, 31 ja 34.

Chinesism in Modern Furniture Design: The Chair as an Example (2004) Euroopan modernin ajan huonekalumuotoilun kontekstissa, samat piirteet ovat rinnastettavissa Kalhan tekemiin huomioihin keramiikkatuotannon kentällä. *Chinesism* – jolle ehdotan suomennosta kinesismi – tarjoaa käsitteen uudentuneelle perspektiiville kiinalaisvaikutteiden soveltamisesta, jota ei voida enää nähdä suorana chinoiserien jatkumona.¹⁶²

Se, miksi kiinalaisten esineiden muoto ja funktio ei ollut samalla tavoin keskiössä aiemmin, saa kenties yhden selityksen chinoiserien aikakaudella kehitetyn 'Kiinan' asemoimisesta enemmän mielikuvalliseksi, mikä ei ole tarjonnut samalla tavoin lähtökohdiltaan materiaalista ja aktuaalista pohjaa esineiden tuottamisen kannalta. Esimerkiksi tarkasteltaessa Suomeen erilaisiin kokoelmiin päätyneiden kiinalaiesineiden asemaa pitkälle 1900-luvun alkupuolelle ne representoivat inspiroivan muodon sijaan enemmän dekoratiivisuutta tai edustivat kulttuuriaan etnografisena dokumenttina ja matkamuistoina.¹⁶³ Huomioitavaa on myös se, että kinesismi on alkanut ilmetä aikana, jolloin puhtaat linjat, käytettävyys ja materiaalilähtöisyys ovat olleet nousemassa yleisesti muotoilussa dekoratiivisuutta vahvempaan rooliin.¹⁶⁴ Se, johtivatko Itä-Aasian vaikutteet keramiikan muotokielen rakentumiseen näiden piirteiden ympärille vai koettiin vai vaikutteet toimivina aikakauden tyyllillisten mieltymysten sisällä, on monitahoinen kysymys, jolle ei voi antaa suoraa vastausta, mutta on selvää, että ne ovat olleet dialogissa keskenään.

Suomalaisessa keramiikkamuotoilussa kinesismiä voisi nähdä tukeneen erityisesti Suomen ja Kiinan 1950-luvulla kasvanut suhdetoiminta ja aktivoitunut kulttuurivaihto.¹⁶⁵ Muotovaikutteiden kannalta välillisinä vaikuttajina voidaan esittää esimerkiksi Suomessa järjestetyt laajat kiinalaisen taiteen näyttelyt sekä Suomesta Kiinaan lähteneet kulttuuridelegaatiot. Jälkimmäisistä vuoden 1956 jäsenistöön kuului muun muassa Kiinan taiteesta kiinnostunut taidehistorioitsija-kriitikko Onni Okkonen, jonka auktoriteettiasemaa Suomen taidekeskustelussa voidaan tarkastella yhtenä tekijänä, joka on luonut tilaa Itä-Aasian keramiikan muotokielen ihailulle.¹⁶⁶ Matkan aikana Okkonen keräsi esineistöä Kiinan taiteen kokoelmaansa sekä kirjoitti myöhemmin matkan pohjalta kirjan *Kiinan taide* (1958), joka nousi laajan lukijakunnan tietolähteeksi kiinalaisen kulttuurin taiteen historiasta.¹⁶⁷

¹⁶² Fang 2004, 10.

¹⁶³ Valjakka et al. 2012, 15; Törmä 2020, 6.

¹⁶⁴ Fang 2004, 4.

¹⁶⁵ Havrén 2009, 36; Suomen ulkoministeriö. Kiina: Kahdenväliset suhteet. Suomi ulkomailla -sivustot.

¹⁶⁶ Kalha 1998, 34.

¹⁶⁷ Kokoelma on nykyään esillä Joensuun taidemuseossa.

Kiinan materiaalista kulttuuria kulkeutui Suomeen laajemmin myös Kiinassa toimineiden diplomaattien kokoelmien kautta, jotka sisälsivät esimerkiksi ihailtua Song-keramiikkaa.¹⁶⁸

Aktivoitunut kulttuurivaihto loi toisaalta myös kanavia taiteilija-keramikkoille saada suoraan kosketusta kulttuuriin muun muassa opintomatkoilla. Kiinan voisikin tarkastella toimineen tässä suhteessa aikakaudella osittain kulttuurilähettilään asemassa. Arabian taiteilijoista esimerkiksi Toini Muona matkusti Kiinaan 1960-luvulla.¹⁶⁹ Kyllikki Salmenhaara vietti vuodet 1961-1963 Taiwanissa (silloinen Formosa) opettajana ja asiantuntijana Ceramic Training Institutessa Yhdysvaltojen rahoittamassa China Trade and Productivity Centerissä.¹⁷⁰ Myös Kaj Franckin tiedetään matkustaneen Itä-Aasiaan, näistä matkoista huomattavimpana kenties hänen matkansa Japaniin.¹⁷¹ Edellisistä niin Kyllikki Salmenhaara kuin Kaj Franck toimivat myös Taideteollisen korkeakoulun opettajina, minkä myötä heidän voisi nähdä välittäneen vaikutteita edelleen myöhemmälle keraamikkosukupolvelle.¹⁷²

Kulttuurivaihdon kautta materialisoituneet vaikutteet voisi kytkeä kinesismin esilletuloon taidekeramiikan ohella myös Arabian käyttökeramiikassa, jossa 1900-luvun loppupuoliskolla alkaa olla havaittavissa myös Itä-Aasian ruokakulttuurin astiamuotojen vaikutteita. Kinesismin perspektiivistä yhtenä kulminoitumana voisi esittää Ulla Procopén vuonna 1957 suunnitteleman *Liekki-patasarjan* (kuva 26) ja sen pohjalta 1970-luvun lopussa Tapio Yli-Viikarin uudelleenmuotoileman *Kokki-sarjan* (kuva 27) muodon ja käyttöidean. Ne voidaan rinnastaa kiinalaisessa kulttuurissa käytettyyn riisikulhoon, jonka kansi toimii myös astiana (kuva 28). Uutena muotopiirteenä astioissa käytetty jalustamainen kansinuppi ilmenee myös esimerkiksi Kaarina Ahon suunnittelemassa *Astiasto X* (1957-1967) -sarjaan kuuluvissa kannellisissa kulhoissa.¹⁷³ Vaikka muodon visuaalisuutta ja käyttötarkoitusta voisi tarkastella sovelluksina toisen kulttuurin keramiikkamuotoilusta, kokonaisuus on kuitenkin sidottu soveltavan kulttuurin kontekstiin, joka määrittää muodon representoiman käyttötarkoituksen.

Edellinen esimerkki yhdessä muiden Arabian myöhemmän tuotannon muotojen kiinalaisvaikutteiden kanssa tuo esille myös näkökulman siitä, kuinka toisessa kulttuurissa uutena ja modernina koettu

¹⁶⁸ Yhtenä esimerkkinä 1950-luvulla lähettiläänä toimineen Cay Sundströmin kokoelma. Törmä 2020, 6–7.

¹⁶⁹ Kalha 1998, 34.

¹⁷⁰ Aav & Viljanen 1986, 6–7; Forsström 2012, 22; Ker_KS:0557, KSa, AYä; Yli-Viikari 2003, 82–86.

¹⁷¹ Forsström 2012, 21; Otsuki 2005, 169–172.

¹⁷² Aav & Viljanen 1986; Arabia dinnerware in 1980–2001, ATa,DMa; Forsström 2012, 108–110; Woirhaye 1984, 52–53.

¹⁷³ Arabia dinnerware in 1980–2001, ATa,DMa; Forsström 2012, 34; Hyvönen & Derome 1987, 109; Vakkari 2009a, 214, 218–220 ja 224–226; Vakkari 2009b, 242;

piirre on toisaalta historiallista toisessa. Fangin kinesismin käsitteeseen punoutuukin eräänlainen historian ja modernin välinen paradoksi suhteessa modernin muotoilun edelläkävijyyden diskurssiin, jossa Kiinan representaatio jää kenties enemmän suunnittelijan taakse. Edellä käytyjen esimerkkien pohjalta kiinalaisvaikutteisten, historiallisten muotojen voisi nähdä kehittyneen representaatioiksi osin nationalismisävytteisesti uudelle suomalaiselle tai skandinaaviselle muotoilulle.¹⁷⁴ Vaikka Kiinan aseman voidaan esittää olleen vahva suomalaisessa muotoilussa kinesismin aikana, sen myötä syntyneet muodot toisaalta rinnastuvat tässä yhteydessä chinoiserien estetiikkaan pohjaavien kuvitusten tavoin Kiinan kulttuurin inspiroivista palasista koostetuksi uudeksi visuaaliseksi kulttuuriksi, jossa inspiroiva muoto ja sitä soveltava kulttuuri ovat vastavuoroisesti muokanneet toisiaan.¹⁷⁵ Tämä kehitys sekä kysymykset historian ja modernin suhteesta modernin muotoilun kiinalaisvaikutteissa nousevat esille myös seuraavassa muotoilun tekniikoihin keskittyvässä luvussa.

6 Tekniikka – Kiinan representaatiot Arabian keramiikanvalmistuksessa

Edellisessä luvussa käsiteltyjen esineiden muotojen ohella Kiinan kulttuurin vaikutteita on havaittavissa Arabian tuotannossa käyttöön otetuissa tekniikoissa. Käsitteenä tekniikka on yhdistettävissä erilaisiin alakohtaisiin menetelmiin, joita keramiikkamuotoilun kontekstissa löytyy lukuisia. Esimerkiksi Kuva-osiossa jo esille tuodut erilaiset painokoristemenetelmät sekä käsin maalaus ovat myös luettavissa tekniikoiksi. Näissä ilmenevät yhteydet keskittyvät kuitenkin pitkälti Kuva-osiossa käsiteltyihin huomioihin tekniikan kautta tuotetusta kuvallisesta sisällöstä. Tässä luvussa tarkastelun keskiössä ovat itse esineiden valmistusprosessissa hyödynnetyt tekniikat sekä näiden kautta luotu muotoilullinen koristekieli, jotka ovat yhdistettävissä kiinalaiseen keramiikkaan.

Posliinimassan jäljittelyä lukuun ottamatta Arabian tuotannossa ei juurikaan ilmene kiinalaisvaikutteita teknisellä tasolla ennen 1900-lukua. Varhaisen tuotannon puolelta voidaan mainita lähinnä Thure Öbergin Rörstandissa oppima, kiinalaisessa sinivalkoposliinissa käytetty lasitteen alainen maalauskoristelutekniikka, joka oli herännyt 1800-luvun lopulla uuteen suosioon Kööpenhaminan Kuninkaallisen posliinitehtaan sovellusten kautta.¹⁷⁶ Tultaessa 1900-luvulle Arabian keramiikassa ilmenee kuitenkin yhä enemmän kokeiluja erilaisilla lasite-, massa- tai polttotekniikoilla, joista monet soveltavat suoraan Kiinan keramiikkatuotannon historiassa käytettyjä tekniikoita. Muutoksen taustalle voidaan esittää modernin muotoilun esille tuomat näkökulmat

¹⁷⁴ Kalha 1998, 31-32, 56 ja 104.

¹⁷⁵ Sloboda 2017, 10; Vihma 1995.

¹⁷⁶ Leppänen 2009, 86 ja 104

materiaalisuuteen sekä niihin yhdistynyt laajempi kiinnostus Itä-Aasian keramiikkamuotoiluun. Modernismin kiinnostus materiaaliin nosti esimerkiksi kivitavaran aiempaa merkittävämpään asemaan taiteellisenä elementtinä. Kivitavaran vapaammin koostettava seosmassa ja vähemmän konventioihin painottunut ulkoinen estetiikka tarjosi luovan pohjan teknisille kokeiluille.¹⁷⁷

Edellisessä osiossa käsiteltyjen muotojen tavoin myös tekniikoissa ilmenevät kiinalaisvaikutteet keskittyvät Arabian taidekeramiikkatuotantoon ja ilmenevät erityisesti 1930–60-lukujen aikana. Tämän taustalle voidaan esittää yhtenä tekijänä se, että aikakaudella tehtaan taiteilijoiden asema oli kansainvälisen näkyvyyden myötä varsin vahva luoden tilaa erilaisille luoville kokeiluille.¹⁷⁸ Huomionarvoinen tekijä on myös vuonna 1922 Arabian tehtaalle perustettu laboratorio, jonka voidaan nähdä tukeneen keraamikko-taiteilijoiden kokeiluja eri massoilla ja lasitteilla.¹⁷⁹ Arabian taidekeramiikkatuotannossa kiinalaislähtöiset tekniikat painottuvat lasitteisiin, joita erityisen monipuolisesti tuotannoissaan sovelsivat Toini Muona, Friedl Holzer-Kjellberg ja Aune Siimes.

Lähtökohtaisesti suomalaiselle lukijalle oli tarjolla tietoa erilaisista kiinalaisessa keramiikkamuotoilussa käytetyistä tekniikoista, mistä yhtenä varhaisena esimerkkinä vuonna 1914 julkaistu Gustaf Strengellin Taideteollisuusyhdistykselle laatima opas Taideteollisuusyhdistyksen museon kokoelmiin. Opas toteaa tärkeimmäksi tavoitteekseen ”—tarjota Taideteollisuusyhdistyksen museossa kävijöille sellaisia tietoja näytteillä olevien esineiden aineesta, tekotavasta ja tyylistä, jotka saattavat olla omiaan helpottamaan niiden ymmärtämistä”. Oppaassa on niin kiinalaisen kuin japanilaisen keramiikan osiot, joihin sisältyy esineiden historiaa ja valmistustekniikoita tarkastelevia osioita.¹⁸⁰ Toisena tietolähteenä voidaan nostaa Muoto-osiossakin mainitut erilaiset näyttelyt. Esimerkiksi Tukholman Nationalmuseummin vuoden 1928 suuri kiinalaisen kivitavarakeramiikan näyttely tarjosi laajuudessaan runsaasti esimerkkejä myös kiinalaisen keramiikkamuotoilun tekniikoiden tuloksista. Suomessa toteutettiin hieman vastaava kiinalaisen keramiikan näyttely vuonna 1956 osana uudelleen herännyttä kiinnostusta Itä-Aasian kulttuureihin.¹⁸¹

Lisätekijänä voidaan nostaa esille Kiinan keramiikkatuotannon sisällä tapahtunut tyylien kertaantuminen. Erityisesti Qing-dynastian aikana ja sen jälkeen tuotannossa on laajasti kopioitu ja otettu uudelleen käyttöön historiallisen keramiikan malleja ja tekniikoita.¹⁸² Tämän myötä

¹⁷⁷ Tekniikoissa vaikutteet eivät ole rajoittuneet vain Itä-Aasiaan. Esimerkiksi Toini Muona on saanut inspiraatiota muotoilulleen esihistoriallisesta suomalaisesta keramiikasta. Kalha 1998, 24, 27 ja 32–33; Nyman 2010.

¹⁷⁸ Aav 2009; Kalha 1998, 27 ja 36–37; Vakkari 2009a.

¹⁷⁹ Kumela & Blåfield 2010, 14.

¹⁸⁰ Strengell 1914, 3 ja 7.

¹⁸¹ Nyman 2010; Törmä 2020, 6–7.

¹⁸² He 1996, 11 ja 266–267.

chinoiserien aikana Eurooppaan kulkeutuneissa ja Euroopan alueella kopioituissa esineissä on ollut havaittavissa viitteitä myöhemmin hyödynnetyistä tekniikoista, vaikka niihin ei ole vaikutteiden osalta keskitytty samalla tavoin kuin myöhemmin 1900-luvun alkupuolella.

Yksi jo melko varhain Arabian tuotannossa ilmenevä Kiinan keramiikkatuotannon historiaan liitettävä tekniikka on *craquelée* eli krakelointi. Tekniikan taustalla on Song-, Yuan- ja Ming-dynastioiden aikana tuotettu *ge-* (哥窑, *gē yáo*) (kuva 29) ja *guan-*keramiikka (官窑, *guān yáo*) (kuva 30), joille ominaista on lasitteen esteettisenä tehosteena käytetyt säröt.¹⁸³ Teknisellä tasolla säröt luodaan lasitteeseen polton aikana lämpötilaa vaihtelemalla. Säröjen kokoluokka on vaihdellut niin kiinalaisten kuin suomalaisten keraamikkojen kuin heitä ympäröivien mieltymysten mukaan ulottuen häivyttäneen pienestä säröpinnasta korostetun suurikuvioiseen krakelointiin.¹⁸⁴ Krakeloidut pinnat olivat Arabiassa suosiossa erityisesti 1920-luvulla, jolloin ne usein myös koristeltiin kulta-, hopea- tai lysterivärillä toteutetuilla maalauskuvioilla.¹⁸⁵ Myöhemmin 1930-luvulta eteenpäin Arabian taiteilijat ovat soveltaneet krakelointia taiteellisenä tehosteena. Tekniikan käytöstä esimerkkeinä voidaan nostaa Kurt Ekholmin vuonna 1936 suunnittelemat maljakot (Liite 1 ja kuva 31) sekä Friedl Holzer-Kjellbergin vuoden 1938 kulho (kuva 31), joita vertaamalla on havaittavissa myös säröjen eri kokoluokkiin suunnattuja kokeiluja.

Toinen Arabian tuotannossa sovellettu Kiinan keramiikkatuotannosta juontuva tekniikka on niin kutsuttu häränverilasite (kiin. 郎窑红, *Lángyáo hóng*), joka tunnetaan Euroopassa myös 1890-luvulla muotoutuneella rankankielisellä nimellä *sang-de-bouf*. Häränveri viittaa kuparioksidisävytteisellä lasitteella keramiikkaan luotuun pintaan, joka poltettaessa saa syvänpunaisen värin uunin hapen määrää säätelemällä. Tekniikka kehittyi nykyisin tunnettuun muotoonsa Kiinassa 1700-luvulla *Jingdezhen* (景德镇, *Jǐngdézhèn*)-tehtaan alaisessa, *Lang-*nimisessä työpajassa, jonka nimestä juontuu myös keramiikkatyyppin kiinankielinen nimitys. Tekniikaltaan samantapaista keramiikkaa tuotettiin jo Song-kaudella, mutta hieman eri sävyissä.¹⁸⁶ Arabian tuotannossa häränverikokeilujen pioneerinä on nähty Toini Muona, joka sovelsi sitä muun muassa vatiin ja maljakoiden koristelussa. Verrattuna kiinalaiseen häränverilasitteeseen keramiikkaan (kuva 18) Muonan keramiikassa lasitetta on käytetty kuitenkin koko pinnan sijaan usein

¹⁸³ *Ge* (哥), kirjaimellisesti isovelji, yhdistetään aiemmin mainittuun *Longquan*-celadoniin, johon viitataan myös nimityksellä *di* (弟), joka viittaa pikkuveljeen. Hyvönen 1986, 27–31, 38–39, 68; He 1996, 191, 273–275, 313 ja 342.

¹⁸⁴ Hyvönen 1986, 27–31, 38–39, 68 ja 104.

¹⁸⁵ Kumela 2009, 61.

¹⁸⁶ Euroopan keramiikkamuotoilussa häränverilasitetta on käsitelty yhtenä *flambé*-tekniikoista eli ”liekehtivistä” metallioksidilasitetekniikoista, joista useamman juuret johtavat Kiinan keramiikkatuotannon historiaan. Kalha 1998 35–38, He 1996, 336–337 ja 343; Hyvönen & Derome 1987, 67–68 ja 110.

maalauksellisena valuvana tehosteena, mistä havainnollistavana esimerkkinä toimii Muonan tarkemmin ajoittamaton maljakko (Liite 2). Häränverilasite oli suosittu 1930–60-lukujen aikana laajemminkin Arabian taiteilijoiden keskuudessa. Esimerkiksi Aune Siimeksen ja Holzer-Kjellbergin muotoilemissa kulhoissa voidaan havaita tekniikan soveltamista (kuvat 32 ja 43).¹⁸⁷

Toisenlaiseksi lasitteen väriin linkittyväksi tekniikaksi voidaan lukea celadon-käsitteen alaiset vihertävät lasitteet, joista on sovelluksia myös Arabian tuotannossa. Vihreä väri syntyy lasitteisiin polton yhteydessä rauta- ja titaniumoksidien reagoidessa hiilimonoksidin kanssa. Celadon-lasitteen (kiin. 青釉, qīngyòu) on nähty saaneen alkunsa itäisen Han-dynastian aikaan Zhejianin alueen keramiikkatuotannossa. Song-dynastian ajalta eteenpäin tunnetuimpia celadonin tuottajia ovat olleet pohjoisen *Longquan* (龙泉, lóngquán) -paja sekä etelän *Yaozhou* (耀州, yàozhōu)- ja *Yue* (越)-pajat.¹⁸⁸ Arabian tuotannossa tekniikan käytöstä voidaan nostaa esimerkkinä Holzer-Kjellbergin vuonna 1948 valmistama malja (kuva 33), jonka lasituksen sinivihreä väri ja krakeloinnit ovat molemmat yhdistettävissä Longquanin celadon-lasitteeseen (kuva 34) liitettäviin yksityiskohtiin.

Neljäntenä esimerkkinä voidaan nostaa niin kutsuttu riisiposliini, joka viittaa tekniikkaan, jossa keramiikkamassan leikatut pienet kuviot luovat lasituksen ja polton jälkeen läpikuultavia kuvioita. Tekniikkaa hyödyntävästä keramiikasta (kiin. 玲珑瓷, línglóngcí¹⁸⁹) (kuva 35) on viitteitä Kiinassa jo Sui (589–618)- ja Tang-dynastioiden ajalta *hongzhou* (洪州, hóngzhōu)-pajan tuotannossa, mutta laajemmin sitä esiintyy Qing-dynastian aikana. Tekniikan riisiin viittaava nimitys juontuu ajatuksesta, että keramiikkaa poltettaessa reiät luotiin riisinjyvien avulla.¹⁹⁰ Arabian suunnittelijoista juuri riisiposliinista tuli tunnetuksi Friedl Holzer-Kjellberg. Hän aloitti tekniikkaan liittyvät kokeilut jo vuonna 1929, mutta tuotannossa tekniikka ilmenee laajemmin vasta 1940-luvulla. Holzer-Kjellbergin kiinnostus riisiposliiniin oli herännyt jo varhain hänen nähtyään Wienin taideteollisuusmuseossamuseossa esillä olleen, kyseistä tekniikkaa hyödyntäneen Qianlong-kauden maljan.¹⁹¹ Holzer-Kjellbergin massaan luomissa kuvioissa kiinalaisen perinteen voisi nähdä kohtaavan Suomen luonnon tarjoaman inspiraation modernin minimalistisella otteella. Tämä välittyy esimerkiksi Arabian riisiposliinisarjojen kuviointeihin pohjaavista nimistä: *Oksa*, *Rivi*, *Viiru*, *Tähti*, *Kukka* ja *Lehti*. Sarjojen ohella Holzer-Kjellberg suunnitteli myös uniikkiesineitä, kuten vuoden 1943

¹⁸⁷ Kalha 1998, 36–37.

¹⁸⁸ He 1996, 34, 136–137, 335, 337, 343 ja 345; Hyvönen & Derome 1987, 29–31.

¹⁸⁹ kirjaimellisesti 'nerokas posliini'.

¹⁹⁰ Clements 2019, 10; He 1996, 314, 327 ja 343.

¹⁹¹ Friedl Holzer-Kjellbergin haastattelu, kevät 1986, ATa, DMA; Hyvönen & Derome 1987, 87 ja 265.

vihervalko-lasitteisen maljan (kuva 36), johon on tekniikkaa hyödyntäen luotu *Oksa*-sarjassa esiintyvä kasvimainen koristekuvio. Riisiposliinia tuotettiin Arabiassa 1980-luvulle asti.¹⁹²

Läpikuultavien kuvioiden luontia esiintyy Arabian tuotannossa toisenlaisinkin tavoin. Esimerkiksi Friedl-Holzbergin vuonna 1964 suunnitteleman maljan (kuva 37) koristekuvioiden toteutus tuo mieleen *Jingdezhen*-tehtaan tuottaman *qingbai* (青白, qīngbái)-keramiikan koristelutekniikan, jossa kuviot uurrettiin massaan pidemmällä viilloilla (kuva 38).¹⁹³ Aune Siimeksen suunnittelemassa kulhossa (kuva 39) taas on viitteitä *Jingdezhenin* tuottaman *shufu* (枢府, shūfǔ)-posliinin (kuva 40) jäljittelystä. Tekniikka perustuu posliinimassaan kevyesti kaiverrettuihin pintakuvioihin, jotka ilmaantuvat valkoisen lasitteen alta valon läpi tarkasteltuna luoden efektin piilotetusta koristeesta. *Shufun* muotoilullista koristelutekniikkaa hyödynnettiin hovikeramiikassa jo Yuan-dynastian aikana.¹⁹⁴ Niin Holzer-Kjellergin kuin Siimeksen luomat abstraktit ja hillityt kuviot kuitenkin nostavat esineet osaksi oman aikansa muotoilua. Edellä käsitellyille tekniikoille tyypillistä massaan häivyttävän koristeiden estetiikkaa voisi tulkita tavoittelevan Arabian tuotannossa myöhemmin esimerkiksi Inkeri Leivon suunnitteleman 1980-luvun *Arctica Troikka*-astiaston, jonka koristelu on kuitenkin painokoristetekniikalla luotu.¹⁹⁵

Arabian tuotannossa on edellisten lisäksi sovellettu kiinalaisessa *jian*-keramiikassa (建窑, jiàn yáo) käytettyä lasitetekniikkaa, joka tunnetaan kenties paremmin sen japaninkielisellä nimityksellä *tenmoku*. Lasitteelle on tyypillistä tumma väritys sekä öljyn sävyissä hohtavat kiteiset kuviot, jotka syntyvät lasiteseoksen metallien kristalloituessa polton aikana.¹⁹⁶ Arabian taiteilijoista muun muassa Holzer-Kjellbergin ja Siimeksen tuotannoissa on tekniikkaa soveltavia kokeiluja. Esimerkiksi Siimeksen kulhon (kuva 41) lasituksen voisi nähdä tavoittelevan tyypillisen Song-kauden *jian*-keramiikkakulhon (kuva 42) sävytystä maanläheisen ruskeasta öljynsiniseen. Holzer-Kjellbergin turkoosista tummemman siniseen sävyyn liukuvat rautaoksidilasitteiset kulhot (kuva 43) näyttäytyvät edelliseen verrattuna vähemmän klassisena tulkintana mutta toteuttavat tekniikan ominaispiirteet.

Edellä käsitellyissä Arabian tuotannon tekniikoiden kiinalaisvaikutteissa kiinalaisen kulttuurin voisi nähdä asemoituvan lähteeksi ihailulle ja arvostetulle tietotaidolle, joka toisaalta on istutettu

¹⁹² Forsström 2012, 29.

¹⁹³ Hyvönen & Derome 1987, 28–29.

¹⁹⁴ Kiinankielinen nimitys *shufu* juontuu posliiniin merkatusta osoituksesta hovin käyttöön tarkoitetuksi. Nimitys tarkoittaa kirjaimellisesti 'keskushallintoa'. He 1996, 142–143, 314 ja 344.

¹⁹⁵ Forsström 2012, 32–33; Vakkari 2009b, 236–237.

¹⁹⁶ Kirjoitusmuotona myös *temmoku*. Nimityksen on esitetty juontuvan Tianmu (天目)-vuoren nimestä (suom. taivaan silmä). Valjakka et al. 2012, 84; Kalha 1998, 36; He 1996, 139, 336 ja 343.

Euroopan alueen taiteen modernismin esteettiseen ilmaisuun. Esimerkiksi Kalha tuo esille, kuinka kiinalaislähtöiset lasitetekniikat ovat soveltuneet muun muassa vitalismin, kolorismin ja ekspressionismin ideaaleihin. Vaikka vaikutteiden historiallinen tausta on ollut aikakaudella esillä, Arabian taiteilijoille kiinalaisten tekniikoiden soveltamisen lähtökohtana on ollut muotovaikutteiden tapaan modernin suomalaisen muotoilun ilmaisu, minkä kontekstissa tekniikoiden hallintaa ja luovaa soveltamista on myös arvioitu.¹⁹⁷ Uudessa kontekstissa ja yksilöityinä tulkintoina tekniikat ilmenevät Kiinan välillisinä representaatioina, jotka vaikutteina eivät myöskään kuvallisen koristelun esittävien representaatioiden tapaan ole lähtökohtaisesti välittyneet yhtä vahvasti. Toisaalta välillisyyden voisi nähdä yhtenä tekijänä sille, miksi tekniikan vaikutteet ovat pysyneet yllä Arabian taidekeramiikassa esimerkiksi muotoja pitempään, mistä esimerkkinä voidaan mainita Aino Anttilan 1970-luvun tuotanto.¹⁹⁸ Siinä, missä muoto on sidottu käyttöön, tekniikan koristeellisuuteen kallistuvan luonteen voisi nähdä mahdollistavan laajemman soveltamisen.

7 Kiinaa vai Japania?

Edellisten lukujen esimerkeissä on noussut esille, kuinka Kiinan asema keramiikkatuotannossa on ollut vuorovaikutteinen erityisesti Japanin kanssa. Itä-Aasian kulttuureista juuri Japani ja Kiina ovatkin olleet kenties korostuneimmin esillä, mitä tulee kulttuurivaikutteisiin Euroopan alueen taiteen ja muotoilun kentällä. Seuraavassa osiossa tarkastellaan Japanin ja Kiinan kulttuurivaikutteiden yhteyksiä Arabian tuotannossa.

Euroopassa chinoiserien vahvinta kautta seurasi 1800-luvun puolessavälissä japonismina tunnettu, samankaltaisia piirteitä sisältävä ilmiö, jossa kulttuurista inspiraatiota haettiin taiteen aloilla erityisesti Japanista.¹⁹⁹ Arabian tuotannossa esiintyvistä japonismin vaikutteista Helena Leppänen on tuonut esille varhaisten, luonto-aiheisten kuvitusten yhtymäkohdat japanilaisen vapaamuotoisemman sommittelun estetiikkaan. Nimellisenä suorana viitteenä mielenkiintoinen on myös painokuva *Japan*, joka otettiin Arabian tuotantoon jo vuonna 1876.²⁰⁰ Japani-vaikutteisista painokuvituksista toisena esimerkkinä voidaan nostaa Arabiassa vuonna 1893 tuotantoon otettu *Sing Fo* (kuva 44), jonka inspiraationa on nähty japanilainen, tyypillisesti sinisen, punaisen, valkoisen ja usein myös kullan sävyjä yhdistävä runsaskoristeinen *imari*-keramiikka (kuva 45), jota jäljiteltiin myös kiinalaisessa

¹⁹⁷ Kalha 1998, 24, 32-39 ja 66.

¹⁹⁸ Vakkari 2009b, 245.

¹⁹⁹ Wichmann 1981; Woirhaye et al. 1984, 24–26 ja 52–58.

²⁰⁰ Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMA; Leppänen 2009, 86-86 ja 89–90.

tuotannossa.²⁰¹ Japanilaiseen kulttuuriin liitettyä eksotiikkaa voidaan nähdä representoineen lisäksi geishakulttuuriin viittaava siirtokuva numero 7660, jota käytettiin tuotannossa vuosina 1929–36.²⁰²

Toisaalta japonismin piirteiden on esitetty olleen melko vahvasti sidoksissa sitä edeltäneeseen chinoiserien valtakauteen.²⁰³ Esimerkiksi edellä esille tuotu *Japan* toteuttaa toisaalta chinoiserien ajan kuvitusten tapaan yleistetyn aasialaisia elementtejä yhdistelevän koristekuvan visuaalista retoriikkaa. Niin japonismin kuin chinoiserien visuaalisissa ilmentymissä huomionarvoiseksi nousee lähtökohtana myös Itä-Aasian sisällä historiassa tapahtunut kulttuurivaihto.²⁰⁴ Esimerkiksi tutkielmassa mainitut *imari*- ja *tenmoku*-keramiikka toimivat havainnollistavina esimerkkeinä Kiinan ja Japanin keramiikkatuotannossa tapahtuneesta vastavuoroisesta jäljittelystä.

Modernismin ajan muotoilussa vaikutteiden eroja on välillä haastava havaita niiden sulautuessa yhteen. Tästä yhtenä esimerkkinä voidaan nostaa 1930–40-lukujen aikana muotoilun taiteellisessa ja luovassa prosessissa korostunut eräänlainen henkisyys. Vaikka muodoissa korostuivat Song-kauden keramiikan vaikutteet, suomalaisessa diskurssissa aikakauden muotoilua on kiinnostavasti käsitelty erityisesti japanilaisen kulttuurin sisällä muodostuneen zen-buddhalaisuuden termein. Esimerkiksi useammasta Arabian taiteilija-keramiikosta, joiden muotoilussa on havaittavissa kiinalaisvaikutteita, on käytetty nimitystä ’Zen-mestari’.²⁰⁵ Harri Kalha on tulkinut zeniläisen estetiikan kiteytyvän intuitiivisuudessa, sattumanvaraisuudessa sekä ekspressiivisten, orgaanisten muotojen hakemisessa. Piirteiden taustalla olevaa muotoilun luovan voiman ideaa voitaisiin toisaalta lähestyä myös esimerkiksi kiinalaisen kulttuurin näkemyksellä taiteilijaa ohjaavasta elämänvoimasta *qi* (气, qì). Japanilaispainotteisuus saa yhden selityksen näkemyksestä, että osa modernin keramiikkamuotoilun kiinalaisvaikutteista ”löydettiin” Euroopan alueen muotoiluun japonismin kautta.²⁰⁶

Edellä ilmenevän japanilaisen kulttuurin vahvan aseman Arabian keramiikkatuotannon ympärillä voidaan esittää korostuneen vuosisadan loppupuoliskolla, jolloin keramiikkavaikutteet ovat yhä selkeämmin japanilaislähtöisiä. Yhtäältä japanilaisen muotoilun linjakkuuden ja materiaalilähtöisyyden voidaan nähdä vastanneen Song-keramiikan tapaan modernin muotoilun ihanteita.²⁰⁷ Esimerkiksi Arabialla työskennelleen Kaj Franckin tiedetään ihailleen ja opiskelleen japanilaista muotoilua, mistä hänen on tulkittu saaneen vaikutteita esimerkiksi luodessaan *Kilta-*

²⁰¹ Leppänen 2018; Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMa; Hyvönen & Derome 1987, 80 ja 213.

²⁰² Bordsserviser 1874–1914, ATa, DMa.

²⁰³ Fang 2004, 12; Metrick-Chen 2021, 37–38 ja 50; Jacobson 1999, 61; Wichmann 1981, 6, 8–11.

²⁰⁴ He 1996, 12.

²⁰⁵ Kaijalainen 2016; Kalha 1998, 39 ja 5.

²⁰⁶ Kalha 1998, 35–41; Metrick-Chen 2012, 37–38; Valjakka et al. 2012, 18.

²⁰⁷ Japanilaisen muotoilun ihannointi aikakaudella ilmeni myös erityisesti arkkitehtuurin alalla. Jacobson 1999, 218–219; Fang 2004, 5–8.

sarjan (1953) pelkistettyä muotoideaalia. Toisaalta Arabian tuotannossa voisi nähdä viitteitä Euroopassa aikakauden keramiikkamuotoilussa laajemmin ilmenneestä japanilaisvaikutteiden soveltamisen trendistä, jonka välittäjänä oli brittiläinen, Japanissa opiskellut keraamikko Bernard Leach.²⁰⁸ Japanilaisen keramiikan estetiikka nousee mieleen esimerkiksi Ulla Procopén orgaanista muotoilua ja maanläheisiä värejä heijastavista GA-mallin rottinkikahvaisesta teekannusta (1955) (kuva 46) ja *Ruska*-sarjasta (1960). Muista taiteilijoista esimerkiksi Kyllikki Salmenhaaran tiedetään tutustuneen japanilaiseen *raku*-keramiikkaan Kanadassa ollessaan. Japanilaisvaikutteita on kuitenkin havaittavissa kenties enemmän hänen oppilanaan toimineiden muotoilijoiden töissä.²⁰⁹

Myös Arabian myöhemmissä kuvituksissa on havaittavissa kulttuurivaihtoa enemmän Japanin suuntaan. Esimerkiksi Dorrit von Fieandtin *Arctica Nova* (1988), Fujiwo Ishimoton ja Heikki Orvolan *Illusia* (1999) sekä Heini Riitahuhdan *Runo*-sarjan *Syyshehku* (2009) ja *Hallamarja* (2010) nousevat mieleen *imari*-koristelun moderneina tulkintoina, joissa sen värimaailma ja estetiikka toteutuvat pelkistetympin ja vapaammin sommiteltuna.²¹⁰ Japanilaisvaikutteita voidaan tulkita ilmenevän myös Riitahuhdan *Salaisuus*-vadissa, jossa pohjaa peittävien, puupiiirrosmaisten aalto- ja kirsikankukkakuvioiden seasta nousee kullattu olento, jonka voisi kuvituksen kontekstissa tulkita Itä-Aasian kulttuurien kuvaston lohikäärmeeksi. Yhteys Japaniin ilmenee myöhemmissä kuvituksissa myös teknisellä tasolla, sillä Arabian tuotannossa 1960-luvulla pääpainomenetelmäksi noussut silkkipainotekniikka on alkuaan 1700-luvun alun Japanissa keksitty.²¹¹

Yleisesti Euroopassa japonismin vaikutuksen on tulkittu jääneen elämään chinoiserieta pitempään.²¹² Suomessa kulttuurin vaikutteiden ilmaantuvuuteen on saattanut vaikuttaa lisäksi se, että japanilainen esineistö on ollut Suomessa keräilijöiden kiinnostuksen kohteena ja näin myös esillä kiinalaista esineistöä varhaisemmin ja laajemmalla mittakaavalla.²¹³ Toisaalta erityisesti käyttökeramiikan kannalta yhtenä muotoiluun vaikuttavana tekijänä voidaan esittää myös japanilaisen ruokakulttuurin suosion nousu Euroopassa 2000-lukua kohden. Esimerkiksi aiemmin esille tuotu *Liekki*- ja *Kokki*-sarjojen riisikulhomainen muoto esiintyy laajemmin Itä-Aasian kulttuureissa ja on saattanut saada inspiraatiota myös japanilaisesta astiakulttuurista.²¹⁴

²⁰⁸ Kalha 2003, 75–79; Otsuki 2005, 169–172; Vihma & Yli-Viikari 2009, 145 ja 150.

²⁰⁹ Oppilaista esimerkiksi Terhi Juurisen, Lea Klemolan ja Riitta Pasasen vuonna 1976 perustaman Seenat-yrityksen tuotannossa on japanilaisen keramiikan henkeä. Siira et al. 2015; Yli-Viikari 2003, 89 ja 96.

²¹⁰ Arabia dinnerware 1980–2001, ATa, DMA; Forsström 2012, 115–123; Vakkari 2009b, 257.

²¹¹ Leppänen 2009, 122; Scott 2002, 27–28.

²¹² Yhtenä näkökulmana japonismin kestävyydelle on se, että se oli enemmän taiteilijälähtöinen suuntaus siinä, missä chinoiserie oli enemmän taiteilijoille ulkoapäin tilaajilta tullut trendi. Jacobson 1999, 201–219.

²¹³ Törmä 2020, 6.

²¹⁴ Vihma & Yli-Viikari 2009, 152–153.

Toisaalta japanilaisvaikutteiden nousua voidaan tarkastella myös poliittisesta näkökulmasta. Japanilaisen kulttuurin ylivoimaisen näkyvyyden japonismin aikana on esimerkiksi esitetty linkittyneen poliittisiin ja taloudellisiin motiiveihin rajata Kiinan kulttuurin näkyvyyttä, mikä on saattanut vaikuttaa myös Suomeen aikakaudella rantautuneisiin keramiikkamuotoilun vaikutteisiin.²¹⁵ Suomen ja Japanin keskinäiset valtiolliset suhteet tiivistyivät 1980-luvulta lähtien, jolloin japanilainen teknologia ja populaarikulttuuri kokivat kansainvälisen nousun. Vuosisadan lopun Japanin aseman kehitystä kulttuurivaikuttajana on tarkasteltu soveltaen Joseph Nye Jr:n käsitettä *soft power*, 'pehmeä valta', joka itsessään viittaa erilaisiin epäsuoriin, voimakeinojen ulkopuolisiin vaikuttamisen keinoihin valtioiden välisessä kanssakäymisessä. Pehmeä vaikuttaminen pohjaa vetovoimaisuuteen käyttäen kulttuuria yhtenä pääkanavanaan, minkä myötä sen merkitystä voisi tarkastella myös keramiikan kulttuurivaikutteiden taustalla.²¹⁶ Esimerkiksi 2010-luvulla Japanin hallitus lanseerasi japanilaista teknologiaa ja kulttuuria markkinoivan Cool Japan -ohjelman, joka on ollut aktiivinen osatekijä japanilaisen ruokakulttuurin, populaarikulttuurin sekä niin historialliseen kuin modernimpaan taiteeseen ja muotoiluun liittyvän tiedon kulkeutumisessa laajemmin muihin kulttuureihin.²¹⁷ Eräänlaisina poliittisen pehmeän vallan representaatioina voisi pitää esimerkiksi japanilaisen populaarikulttuurin vaikutteita vuonna 2004 Arabian taideosastoyhdistyksen vieraileviin taiteilijoihin lukeutuvan Kai Simonssonin keramiikkaveistosten hahmojen estetiikassa.²¹⁸

Edellisten tekijöiden kautta tai niiden tukemana suomalaisella ja japanilaisella muotoilulla on koettu olevan erityinen yhteys, joka diskurssina voidaan esittää myös yhdeksi tekijäksi, joka on tarjonnut kulttuurivaihdolle ja -vaikutteille tukevan alustan. Arabian taiteilijoista esimerkiksi Riitahuhdan, Heljä Liukko-Sundsrömin sekä Tove Slotte-Elevantin kuvitukset ovat menestyneet myös japanilaisilla markkinoilla. Arabian tuotannossa kulttuurien välisen yhteyden voisi nähdä kiteytyvän erityisesti Fujiwo Ishimoton töissä, joiden estetiikassa hän on tuonut japanilaisen kulttuurin taustaansa esille osallistuen myös suomalaisen muotoilun keskusteluun.²¹⁹ Vaikutteiden suhteen kiinnostava kysymys on, tuleeko Kiina vielä asemoitumaan Japanin rinnalle aktiivisemmassa roolissa, sillä myös Kiina on tunnettu pehmeän vallan harjoittajana.²²⁰ Tämä riippunee lähtökohtaisesti siitä, kuinka tietoisesti muotoilu koetaan myös poliittisena representaationa.

²¹⁵ Jacobson 1999, 178; Metrick-Chen 2012, 14–71.

²¹⁶ Nye 2004, 5–11.

²¹⁷ Mihic 2020, Cool Japan initiative. 2014. Japanin ministeriön verkkosivut. Suomen ulkoministeriö. Japani: Kahdenväliset suhteet. Suomi ulkomailla -sivustot.

²¹⁸ Forsström 2012, 127–128. Populaarikulttuurin vaikutteista vuorovaikutteinen esimerkki myös Arabian Muumit-tuotanto suhteessa 1990-luvulla japanilaisyhteistyöllä toteutettuun animaatio-sarjaan. Ks. Kovanen 2005, 18–19.

²¹⁹ Forsström 2012, 34, 82, 87, 118 ja 123; Kovanen 2005, 18–19; Vakkari 2009a 257.

²²⁰ Ks. esimerkiksi Lai, Hongyi & Lu, Yiyi, 2012. *China's Soft Power and International Relations*. London: Routledge.

8 Johtopäätökset

Tämän tutkielman tavoitteena on ollut tarkastella Kiinan aseman kehitystä suomalaisessa keramiikkatuotannossa chinoiserien huippukausien jälkeen ja keskittyä tarkastelussa Arabian tehtaan tuotantoon ja toiminta-aikaan. Tutkielmassa on nostettu esille Arabian keramiikassa ilmeneviä kiinalaisen kulttuurin vaikutteita pohtien seuraavia kysymyksiä: minkälaisia representaatioita kiinalaisesta kulttuurista vaikutteet välittävät, mitä muutoksia niissä on havaittavissa eri aikoina sekä mitä tekijöitä edellisten taustalle voidaan esittää. Representaation käsitteen monia merkitystasoja hyödyntäen Kiina on tutkielmassa käsitetty kulttuurivaikutteiden lähteenä, valtiollisena toimijana sekä semioottisena mielikuvana. Kiinan kulttuurin representaatioiden eri tasojen ilmentymiä Arabian keramiikkatuotannossa on lähestytty temaattisten osioiden – kuva, kieli, muoto ja tekniikka – avulla.

Kokonaisuutena Arabian keramiikkatuotannossa käytettyjen kuvitusten, nimitysten, muotoilun sekä tekniikoiden pohjalta on esitettävissä, että Kiinan kulttuuri on tarjonnut tuotannolle vaikutteita monella representaation tasolla. Jo lähtökohtana kiinalaiseksi kulttuurituotteeksi ja siten eräänlaiseksi Kiinan representaatioksi voidaan luokitella Arabian tehtaalla läpi aikojen tuotettu posliini, jonka saavuttaman arvoaseman keramiikkamuotoilun sisäisessä hierarkiassa voisi nähdä nostaneen sen myös pitkälle jäljiteltynä asemaan Euroopan keramiikkatuotannossa. Tarkasteltaessa kuitenkin tarkemmin, minkälainen on se Kiina, jota Arabian keramiikan representaatiot ovat välittäneet, on havaittavissa muutoksia Arabian toiminnan kattavalla ajanjaksolla. Arabian orientalistista ornamentiikkaa ja eksoottisia nimityksiä sisältävässä varhaisessa tuotannossa Kiina ilmenee enemmän mielikuvallista Orienttia tapailevina representaatioina. Myöhemmin 1900-luvun aikana keramiikkatuotannon kiinalaisvaikutteet representoivat yhä enemmän historiallista Kiinaa ja ottavat suoraa inspiraatiota alueen materiaalisesta kulttuuriperinnöstä laajemmalla historiallisella perspektiivillä.

Vaikuttavimmillaan Kiinan aseman voisi esittää olleen suomalaisessa keramiikkamuotoilussa erityisesti 1930–50-luvuilla, jolloin Kiinan representaatioita ilmenee kokonaisvaltaisesti Arabian tuotannossa niin kuvitusten, tuotenimien, muotojen kuin käytettyjen tekniikoiden kautta. Aikakausi on myös eräänlainen taitekohta, sillä kuvissa ja nimityksissä ilmenee vielä kaikuja varhaistuotannon eksotismista, mutta muotoilussa Arabian taiteilijat ovat soveltaneet uusina piirteinä useita Kiinan keramiikkatuotannon historiassa kehitettyjä muotoja ja tekniikoita. Aikakaudella Kiinan voidaan nähdä näin representoineen koristeellisuuden ohella myös muotoilun käytännön piirteitä. Tämän pohjalta voidaan esittää, että tutkielmassa tarkasteltu Fang Hain käsite kinesismi chinoiserien jälkeisen ajan muotoilun suhteen Kiinan kulttuuriin toteutuu myös keramiikkamuotoilussa.

Vuosisadan loppua kohden Kiinan aseman kuvallisissa ja kielellisissä vaikutteissa voidaan nähdä hiipuneen, sillä Arabian tuotannon kuvituksissa ilmentyneet Kiinan tai Itä-Aasian representaatiot ovat vähentyneet huomattavasti viimeistään 1960-luvulta eteenpäin. Kiinan aseman voidaan nähdä kuitenkin pysyneen yllä muodoissa ja tekniikoissa ilmenevissä vaikutteissa, vaikkakin materiaaliset ja tekniset kulttuurivaikutteet eivät ole enää niin suoraan havaittavissa.

Mitä tulee tutkielmassa tarkasteltuihin taustatekijöihin, yhtenä merkittävänä voidaan mainita Suomen suhteet Ruotsiin. Arabian kohdalla tämä heijastuu jo yhteydestä Rörstrandin tehtaaseen. Rörstrandilta Arabiaan esimerkiksi välittyi useampi varhaistuotannossa käytetyistä kiinalaisvaikutteisista painokuvamalleista unohtamatta suodatinta, jonka läpi kuvakoristeet olivat menneet jo ennen syntymistään. Yleisesti Suomen ja Ruotsin taide- ja tiedepiirit ovat olleet melko tiiviisti yhteyksissä, minkä voidaan myös nähdä luoneen kanavan tiedon ja trendien leviämiseksi. Esimerkiksi tuotannon muotoihin ja tekniikoihin kiinalaisvaikutteita tuonut 1930-luvun virtaus on liitetty osaksi laajempaa pohjoismaista suuntausta.²²¹ Huomattavaa kuitenkin on se, että välillisyydessä Kiinan kulttuuri ei ole asemoitunut suoraksi vaikutteiden lähteeksi. Tämä nousee kysymyksenä esille erityisesti pohdittaessa sitä, mikä on se Kiina, jota on representoitu sekä mistä tai kenen perspektiivistä se on muodostettu.

Arabian keramiikan lukeutuessa myös markkinatuotteen rooliin merkittävänä taustatekijöinä representaatioiden ilmentymille ja niissä tapahtuville muutoksille voidaan nimetä eri aikakausien tyyli mielilymykset ja niiden luoma kysyntä. Esimerkiksi Euroopassa suosittujen painolaattakuvitusten valikoituminen tuotantoon viestii siitä, että niin Arabia kuin Rörstrand ovat olleet tietoisia markkinoilla vallinneista orientalistisen kuvaston trendeistä. Markkinoiden kuvaston ja todellisuuden välinen suhde nostaa myös esille kysymyksen keramiikan roolista tiedon tarjoajana, sillä vaikka ympärillä kulttuurinen tietämyks on kasvanut tutkimuksen, kulttuurivaihdon ja laajemman kanssakäymisen myötä, kuvitelmanomainen Kiina on edelleen ollut representaatioissa läsnä. Toisaalta Arabian tuotannon kuvituksissa havaittavaa chinoiserien perintöä koetun kiinalaisuuden representoinnissa voisi tarkastella sinivalkokoristelun tavoin myös muodollisesti opittuina konventiona, joka pohjaa varhaisen posliinin mielikuviin tyyppikuvina. Alan konventioiden näkökulmasta on myös luonnollista mukailla oppimielessä aineistoa, jonka taustalla on paitsi vuosisatojen perinne ja kokemus myös ympäristön ihailtu asema. Tämä havainnollistuu erityisesti muotoihin ja tekniikoihin painottuvissa kiinalaisvaikutteissa. Trendien ja historian konventioiden jatkumoiden voidaan toisaalta nähdä johtaneen kiinnostavasti siihen, että keramiikan representoima Kiina asemoituu pitkälti historialliseksi sijoittuen ajalle ennen Qing-dynastian loppua.

²²¹ Kalha 1998, 31 ja 34.

Kiinan asemaa Arabian tuotannossa on toisaalta määritellyt vahvasti Japanin näkyvyys kulttuurivaikuttajana chinoiserien jälkeisellä ajalla. Suomalaisessa keramiikkatuotannossa Japanin voisi esittää kasvaneen Kiinan yli kulttuurisena inspiraation lähteenä 1900-luvun kuluessa. Tässä kehityksessä Kiinan vaikutteet ilmenevät yhä epäsuorempina, muiden kulttuurivaikutteiden taustalle häivyttävinä representaatioina, mikä tuottaa myös haasteita erottaa niin sanotusti sen, mikä tulee mistäkin. Historian pitkä lasti Kiinan asemassa Euroopan alueen keramiikkatuotannossa on voinut johtaa siihen, ettei Kiina ole kyennyt samalla tavoin hyödyntämään pehmeää valtaa kulttuurivaikuttajana alalla kuin esimerkiksi Japani. Esimerkiksi chinoiserien konventiot ovat juurtuneet osaksi tiettyjen aikakausien visuaalisuutta siinä, missä japonismin perinnön voidaan nähdä uudistaneen itsensä modernin aikakauden tasalle. Suomessa 1950-luvulla politiikan kentän tapahtumien myötä herännyt kiinnostus kiinalaiseen kulttuuriin ei kenties ole näistä syistä jättänyt pitkällä tähtäimellä suurempaa vaikutusta keramiikkamuotoiluun, vaikkakin kulttuuriviitteitä on ajalla jonkin verran havaittavissa. Toisaalta sinivalkoposliinin modernit ilmentymät taiteessa sekä kiinalaisen keramiikkamuotoilun tekniikoiden sovellukset voidaan nähdä myös esimerkkeinä uudistetuista konnotaatioista, jotka tarjoavat kiinnostavia aiheita myös jatkotutkimukselle.

Edellisten pohjalta Kiinan ja kiinalaisen kulttuurin voidaan toisaalta esittää olleen suomalaisessa keramiikassa chinoiserien jälkeenkin enemmän objektin kuin toimijan asemassa. Vaikka Suomen ja Kiinan välinen kulttuurivaihto aktivoitui 1950-luvun jälkeen, keramiikassa ilmenevien kiinalaisen kulttuurin vaikutteiden ja representaatioiden voidaan esittää olleen pitkälti esteettisten motiivien myötä välineellistettyjä. Objektin asema korostuu erityisesti keramiikan kuvituksissa, joiden kautta kiinalaisesta kulttuurista voisi esittää muodostuneen Euroopan alueella karikatyyri, joka on kiertänyt ja muokkautunut eri toimijoiden käsissä. Objektin aseman kautta keskusteluun nousevat poliittiset motiivit tietynlaisen Kiina-kuvan luonnissa. Kuvitusten karrikoidun Kiinan taustalla vaikuttavien valta-asetelmien voisi nähdä kulkeutuneen representaation tasolla Arabian keramiikkaan englantilaisista kuparipainokuvituksista, joissa on havaittavissa chinoiseriehen kytkeytyneen imperialismien ajatusmallien heijastumia. Se, ovatko nämä ajatusmallit välittyneet myös suomalaiseen ajatteluun, on kuitenkin haastavampaa esittää.

Muotoilun sisältämien representaatioiden rooli toisista kulttuureista muodostuville käsityksille ja mielikuville muodostaa kiinnostavan jatkokysymyksen pohdittaessa, miksi vaikutteiden havainnointi on tärkeää. Arjen esineiden kantamat ja välittämät kulttuuriset representaatiot nivoutuvat osaksi ympäröivää visuaalista kulttuuria. Käyttöesineissä ilmenevät representaatiot rekisteröidään kenties passiivisemmin, mutta aktiivisella läsnäolollaan esineillä ja niiden sisältämällä kuvilla on kanava hiljaisesti vaikuttaa käyttäjien käsityksiin. Keramiikan representaatiot ovat välittäneet mielikuvia

osapuolinaan niin eksotisoiva toinen kulttuuri kuin kohdekulttuurin itse markkinoima eksoottisuus. Vaikka osa vanhempien mielikuvien varjoista ajautuu ristiriitaan myöhempien aikojen näkemysten kanssa, osa saa yllleen myös uusia appropriatioita. Esimerkiksi Arabian tuotannossa osaan orientalistista kuvastoa ylläpitävistä objekteista liitetään myös nostalgia-arvoa, minkä myötä niiden eksotismi on kenties enemmän piilevää. Kiinnostava kehitys on myös se, kuinka vaikutteet ilmenevät kenties hyväksyttävämpinä esineiden muodoissa ja tekniikoissa verrattuna kuviin.

Mitä tulee tutkielmassa käytettyihin käsitteisiin ja rajauksiin, kokonaisuutena ne ovat ilmenneet toimivina aiheen tarkastelulle. Käsitteistä representaatio on tarjonnut monipuolisen lähestymistavan vaikutteiden eri tasojen ilmentymille. Aineiston jäsentelyn suhteen on kuitenkin huomioitava, että tutkielman osioiden käsitteet ja niiden alla käsitellyt vaikutteet ovat väistämättä keskenään dialogissa, mitä ilmentävät Arabian tuotannossa käytettyjen kuvitusten, nimitysten, muotoilun sekä tekniikoiden välillä havaittavat keskinäiset suhteet. Esimerkiksi Arabian tuotannon nimitykset ovat olleet sidoksissa kuvituksiin ja siten näissä tapahtuneisiin muutoksiin ja vastaavasti muotojen ja tekniikoiden alaiset Kiinan representaatiot ovat olleet osittain sidoksissa toisiinsa. Myös käsitteet, kuten mielikuva ja muotokieli, toimivat osoituksina tutkielman osioissa luotujen rajausten elävästä ja monitasoisesta luonteesta, jota ei voi ohittaa.

Käsitteistä myös kulttuurivaikute on monitasoinen ilmiö, jonka tulkintaan sisältyy haasteita erityisesti tarkasteltaessa menneisyyden ratkaisuja nykyperspektiivistä käsin. Ajallisen ulottuvuuden lisäksi tässä tutkielmassa oletettavasti vaikuttavat oma kulttuurinen positioni ja sen tuottama ymmärrys aiheeseen kytkeytyvistä kulttuureista. Kulttuurivaikutteiden voidaan nähdä kehittyneen tietoisuuden kasvaessa arkaluontoisemmaksi kysymykseksi, minkä myötä niistä käytävä monipuolinen keskustelu on tärkeää. Arabian muotoilun kehityksessä modernin, luovan ja edistyksellisen muotoilun diskurssi asettuu rinnakkain toisen kulttuurin historiallisen muotoilun ja kulttuuriperinnön kanssa, missä kärjistetyksi voisi nähdä viitteitä jopa kulttuurisesta appropriatiosta. On kuitenkin huomioitava, että lähtökohdiltaan vaikutteiden otto on yleistä ja tapahtuu monista syistä. Suomalaisen muotoilun rakentumiseen ovat esimerkiksi vaikuttaneet eri aikakausien trendien muokkaamat odotukselliset lähtökohdat 'laadukkaan esineen' ideasta. Lisäksi Arabian tuotannossa ilmenevät kulttuurivaikutteet ovat monikerroksisia, mistä esimerkkinä toimii Kiinan sisällä tapahtunut kulttuurivaihto. Toisen kulttuurin oikeanlaiselle representoinnille ei ole suoraa vastausta, sillä representaatio toisaalta saa merkityksensä siihen tuoduista merkityksistä. Vaikutteiden ja representaatioiden tulkinnanvaraisuus avaa ovia laajemmalle keskustelulle.

Lähteet

Painamattomat lähteet

Aalto yliopiston arkisto (AYa)

Kyllikki Salmenhaaran arkisto (KSa)

Designmuseon arkisto (DMa)

Arabian tehtaan arkisto (ATa)

Kuva- ja esinekokoelmat

Arabia dinnerware in 1980–2001. Arabian astiastojen elinkaaret 1980–2001. Livscyklerna för Arabias serviser 1980–2001. 2001. [luettelo]

Friedl Holzer-Kjellbergin haastattelu, kevät 1986, Marianne Aav.

Arabian ylityönjohtaja Edvin Lindqvistin 1960-1970-luvuilla tekemään tutkimukseen pohjaava luettelo tuotannon mallien ja koristeiden ajoituksista. Osiot: Bordsserviser 1874–1914; Arabia bordsserviser 1914–1966 ja Arabia Kaffeserviser 1874–1966.

Mew, Egan & Hare, Thomas, 1909. *Old Chinese Porcelain: Masterpieces of Handicraft*. London: T. C. & E. C. Jack.

Thiel, Albert, 1953. *Chinese Pottery and Stoneware*. Los Angeles: Borden Publishing Company.

Internet-lähteet

1300 年以上の歴史と伝統. Gifu: Gifu Nagara River Ukai. [<https://www.ukai-gifucity.jp/Ukai/history.html>] (haettu 14.11.2021)

Alayrac-Fielding, Vanessa, 2012. From the Curious to the “Artinatural”: The Meaning of Oriental Porcelain in 17th and 18th-century English Interiors. *Miranda*, 7/2012. [<https://doi.org/10.4000/miranda.4390>] (haettu 7.12.2021)

Arabian tarina. Helsinki: Fiskars Finland Oy Ab. [<https://arabia.fi/arabiasta/arabian-tarina>] (haettu 25.10.2021)

Aromaa, Arni; Järkkä, Mallu; Siira, Riitta & Strandman, Pia, 2015. Keraamikko oli käsiteollisen keramiikan uranuurtaja. *Helsingin Sanomat*. 3.4.2015. [<https://www.hs.fi/ihtiset/art-2000002813675.html>] (haettu 19.1.2022)

Cool Japan initiative. 2014. Tokyo: Cabinet office.
[https://www.cao.go.jp/cool_japan/english/pdf/cooljapan_initiative.pdf] (haettu 10.11.2021)

Filosofia: representaatio. Tieteen termipankki.
[<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:representaatio>] (haettu 20.5.2021)

Juusola, Anni, 2020. Uncle Ben's, Musta Pekka ja turkkilainen jogurtti – Rasistisina pidetyt pakkaukset uudistuvat, mutta onko kyse vain yritysten maineenhallinnasta? *YLE*. 18.8.2020.
[<https://yle.fi/uutiset/3-11480431>] (haettu 27.11.2021)

Kielitiede: representaatio. Tieteen termipankki.
[<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:representaatio>] (haettu 20.5.2021)

Koristekirjasto. Laatutavara.com. [<https://www.laatutavara.com/koristekirjasto/>] (haettu 31.12.2021)

Manzi, Maya & Coomes, Oliver T., 2002. Cormorant Fishing in Southwestern China: A Traditional Fishery under Siege. *Geographical review*, 10/2002, Vol. 92 (4), 597–603.
[<https://doi.org/10.2307/4140937>] (haettu 19.11.2021)

Suomen ulkoministeriö. Kiina: Kahdenväliset suhteet. Suomi ulkomailla -sivustot.
[<https://finlandabroad.fi/web/chn/kahdenvaliset-suhteet>] (haettu 28.10.2021)

Suomen ulkoministeriö. Japani: Kahdenväliset suhteet. Suomi ulkomailla -sivustot.
[<https://finlandabroad.fi/web/jpn/kahdenvaliset-suhteet>] (haettu 10.11.2021)

Painetut lähteet

Aav, Marianne, 2009. Arabian tehtaan taideosasto. *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseo, 162–209.

Aav, Marianne, 2003. Ruukuntekijä vai taiteilija – kansainvälisiä heijastuksia. *Ruukun runoutta ja materiaalin mystiikkaa: sata vuotta keramiikkataiteen opetusta ja tutkimusta*. Toim. Helena Leppänen. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 38–45.

Aav, Marianne & Viljanen, Eeva (toim.), 1986. Kyllikki Salmenhaara 1915–1981. *Taideteollisuuseumuseon julkaisu no 18*. Helsinki: Taideteollisuuseumuseo.

Airola, Laura, 2021. Suositun lastenkirjailijan tuotantoa sensuroidaan Yhdysvalloissa. *Helsingin Sanomat*. 5.3.2021.

Beike, Marcus, 2012. The history of Cormorant fishing in Europe. *Vogelwelt* 133. 1–21.

Bonsdorff, Mikko & Winterhalter, Kati, 2015. *Hämeentie 135: Entinen Arabian tehdasalue: Yleispiirteinen rakennushistoriaselvitys 2015*. Helsinki: Keskinäinen työeläkevakuutusyhtiö Varma.

Clements, Jonathan, 2019. *A Brief History of China*. Rutland, Vermont: Tuttle Publishing.

Clunas, Craig, 2009 (1997). *Art in China*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Copeland, Robert, 1980. *Spode' Willow Patterns and Other Designs After the Chinese*. New York: Studio Vista; Christie's.

Crill, Rosemary, 2004. European Depictions of Asians. *Encounters: The meeting of Asia and Europe 1500–1800*. Eds. Anna Jackson & Amin Jaffer. London: V&A Publications, 218–219.

Fang, Hai, 2004. *Chinesism in Modern Furniture Design: the Chair as an Example*. Helsinki: University of Art and Design.

Forsström, Raija, 2012. *Arabian 9. kerros: taideosasto ja sen taiteilijat*. Helsinki: Kirjapaja.

Gombrich, Ernst H., 2002 (1961). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 6th ed. Oxford: Phaidon Press.

Havrén, Sari, 2009. ”Meillä ei ole ikuisia ystäviä eikä ikuisia vihollisia. Ikuisia ovat meidän omat etumme.”: *Suomen suhteet Kiinan kansantasavaltaan 1949–1989* [Väitöskirja, Helsingin yliopisto].

He, Li, 1996. *Chinese ceramics: the new standard guide*. London: Thames and Hudson.

Heikkilä-Horn, Marja-Leena, 2020. *Kaakkois-Aasia: historia ja kulttuurit*. Helsinki: Gaudeamus Oy.

Heinz, Annelise, 2016. Performing Mahjong in the 1920s: White Women, Chinese Americans, and the Fear of Cultural Seduction. *Frontiers (Boulder)*. 37(1), 32–65.

Hyvönen, Heikki & Derome, John, 1986. *Kiinalaista posliinia Suomessa = Chinese porcelain in Finland*. Helsinki: Museovirasto.

Hyvönen, Heikki, 1983. *Suomalaista keramiikkaa*. Porvoo: Werner Söderström.

Jeyarajasingam, Allen & Pearson, Alan, 2012. *A Field Guide to the Birds of Peninsular Malaysia and Singapore*. 2nd Edition. New York: Oxford University Press.

Kaijalainen, Antti, 2016. Keramiikan Zen-mestari. *Antiikki & Design* 1/2016, 44–49.

Kalha, Harri, 1998. *Toini Muona 1904-1987*. Helsinki: Hagelstam.

Kalha, Harri, 2003. Materiaalin sielua etsimässä. Keramiikan estetiikasta 1930–50-luvuilla. *Ruukun runoutta ja materiaalin mystiikkaa: sata vuotta keramiikkataiteen opetusta ja tutkimusta*. Toim. Helena Leppänen. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 66–81.

Kee, Il Choi Jr., 2004. Canton: Centre of Trade. *Encounters: The meeting of Asia and Europe 1500–1800*. Eds. Anna Jackson & Amin Jaffer. London: V&A Publications, 154–155.

Kerr, Rose, 2004. Asia in Europe: Porcelain and enamel to the West. *Encounters: The meeting of Asia and Europe 1500-1800*. Eds. Anna Jackson & Amin Jaffer. London: V&A Publications, 222–231.

Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki-Petteri, 2010. Johdanto: Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. *Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki-Petteri Lehtinen Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 7–31.

Kumela, Marjut, 1987. Arabian posliinitehdas. *Arabia*. Toim. Marjut Kumela, Helsinki: Wärtsilä Arabia, 4–17.

Kumela, Marjut, 2006. Arabian varhaistuotantoa. *Suomen Antiikkiesineet: Kertaustyyli*. Toim. Brendt Arell & Kari-Paavo Kokki. Helsinki: WSOY; Weilin & Göös Oy, 159–171.

Kumela, Marjut, 2009. Arabian astiamuotoilun historiaa 1874–1948. *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseo; Art Print Oy, 42–75.

- Kumela, Marjut, & Blåfield, Marja, 2008. *Keräilijän aarteet: Arabian kannuja*. Helsinki: WSOY.
- Kumela, Marjut & Blåfield, Marja, 2010. *Keräilijän aarteet: Arabian astiastoja*. Helsinki: WSOY.
- Kovanen, Elise, 2009. Arabia 135 vuotta. *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseo; Art Print Oy, 16–39.
- Kovanen, Elise, 2005. *Muumit Arabiassa : keraamisia tarinoita 1957-2005*. Helsinki: WSOY.
- Kuurne, Jouni, 2001. Chinoiserie Suomessa 1700 -luvulla. *Suomen museo. 2000: 107*. Toim. Tuukka Talvio. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- Kuusamo, Altti; Kontturi, Katve-Kaisa; Markkula, Majaana & Sihvonen Jukka 2016. Kuva. *Taide, kokemus ja maailma: Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: Utukirjat, 77–131.
- Lappalainen, Päivi; Steinby, Liisa; Heinonen, Yrjö; Hietala, Veijo; Kainulainen, Siru & Kuusamo, Altti, 2016. Kieli. *Taide, kokemus ja maailma: Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: Utukirjat, 133–201.
- Lemaire, Sandrine ja Branchard, Pascal, 2014. Exhibitions, Expositions, Media Coverage, and the Colonies (1870–1914). *Colonial culture in France since the revolution*. Eds. Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire, Nicolas Bancel, Dominic Thomas. Transl. Alexis Pernsteiner. Bloomington: Indiana University Press, 75–89.
- Leppänen, Helena, 2018. Sing-Fo koristeen metsästäjät. *Antiikki & Design 3/2018*, 54–59.
- Leppänen, Helena, 2009. Arabian astiakoristeiden historiaa. *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseo, 76–127.
- Leppänen, Helena, 2010. Astiastot identiteetin tukena. *Arabian lumoava posliini*. Toim. Hilikka Opas. Helsinki: WSOY, 282–367.
- Lien, Vu Hong & Sharrock, Peter D., 2014. *Descending dragon, rising tiger: a history of Vietnam*. London: Reaktion Books.
- Marin, Louis & Porter, Catherine, 2001. *On Representation*. Stanford, CA: Stanford University Press.

MacKenzie, John M., 2013. Orientalism in arts and crafts revisited: the modern and anti-modern: the lessons from the Orient. *Orientalism Revisited: Art, Land and Voyage*. Ed. Ian Netton. London: Routledge, 117–127.

Metrick-Chen, Lenore, 2012. *Collecting Objects/ Excluding People: Chinese Subjects and American Visual Culture, 1830-1900*. Albany, N.Y: State University of New York Press.

Mihic, Tamaki, 2020. *Re-imagining Japan after Fukushima*. Canberra: The Australian National University Press.

Mitchell, William J. T., 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Niskanen, Paula, 2005. Chinoiserie. *Suomen antiikkiesineet: Renessanssista rokokooohon*. Toim. Arthur Aminoff & Kari-Paavo Kokki. Helsinki: WSOY; Weilin & Göös Oy, 200–205.

Nye, Joseph S. 2004. *Soft Power: The Means to Success In Word Politics*. New York: Public Affairs.

Nyman, Hannele, 2010. Vaihtoa ja vaikutteita. *Arabian lumoava posliini*. Toim. Hilka Opas. Helsinki: WSOY, 28-37.

Otsuki, Noriko, 2005. Finland Arabia Factory and Kaj Franck Through Japanese eyes: Featuring the introductory Articles from 1950–1960s. *Scandinavian Stylish Design: The Arabia Ware in Finland*. Shigaraki: The Museum of Contemporary Ceramic Art, The Shigaraki Ceramic Cultural Park; Matsuyama: MIURART Village, Miura museum of Art, 165–173.

Parissien, Steven, 2004. European fantasies of Asia. *Encounters: The meeting of Asia and Europe 1500-1800*. Eds. Anna Jackson & Amin Jaffer. London: V&A Publications, 348–359.

Pesonen, Leo A. (toim.), 1981 (1969). Helsingin kadunnimet 1. Toinen korjattu painos. *Helsingin kaupungin julkaisu* 24. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Pierce, Charles S., 1986 (1873). On Representations, MS 212 & 213. *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition. Volume 3. 1872–1878*. Ed. Christian J. W. Kloesel. Bloomington: Indiana University Press, 62–68.

Porter, David L., 2002. Monstrous Beauty: Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste. *Eighteenth-century studies*, 3/2002, Vol. 35, 395–411.

Rissanen, Kaarina, 1987. Käyttöesineiden malleja ja koristeita vuosilta 1874–1945. *Arabia*. Toim. Marjut Kumela, Helsinki: Wärtsilä Arabia, 18–65.

Said, Edward, 1995 (1978). *Orientalism: [Western Conceptions of the Orient]*. Repr. with a new afterword. London: Penguin Books.

Scott, Paul, 2002 (1994). *Ceramics and Print*. Second edition. London: A & C Black; Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Sloboda, Stacey, 2017. *Chinoiserie: Commerce and Critical Ornament in Eighteenth-Century Britain*. Manchester: Manchester University Press.

Staunton, George, 1797. *An authentic account of an embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China; including cursory observations made, and information obtained in travelling through that ancient empire, and a small part of Chinese Tartary*. London: G. Nicol.

Strengell, G. 1914. *Opas Taideteollisuusyhdistyksen museossa, joka sisältää Suomen Taideteollisuusyhdistyksen ja H. F. Antellin kokoelmiin kuuluvat taideteollisuustuotteet*. Helsinki: J. Simeliuksen perillisten kirjapaino-osakeyhtiö.

Tarna, Tauno, 2012. *Antiikkiposliini Suomessa*. Helsinki: Otava.

Tarna, Tauno, 2005a. Barokin fajanssi. *Suomen antiikkiesineet: Renessanssista rokokoon*. Toim. Arthur Aminoff & Kari-Paavo Kokki. Helsinki: WSOY; Weilin & Göös Oy, 138–143.

Tarna, Tauno, 2005b. Rokokoon posliini. *Suomen antiikkiesineet: Renessanssista rokokoon*. Toim. Arthur Aminoff & Kari-Paavo Kokki. Helsinki: WSOY; Weilin & Göös Oy, 252–259.

Tarna, Tauno, 2006a. Englantilainen keramiikka. *Suomen Antiikkiesineet: Kertaustyyli*. Toim. Brendt Arell & Kari-Paavo Kokki. Helsinki: WSOY; Weilin & Göös Oy, 188–195.

Tarna, Tauno, 2006b. Ruotsalaista ja Keski-Euroopan keramiikka. *Suomen Antiikkiesineet: Kertaustyyli*. Toim. Brendt Arell & Kari-Paavo Kokki. Helsinki: WSOY; Weilin & Göös Oy, 196–214.

Törmä, M. 2020. *Nordic Private Collections of Chinese Objects*. Milton: Taylor and Francis.

- Vakkari, Susanna, 2009a. Arabian taiteilijat. *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseo, 242–301.
- Vakkari, Susanna, 2009b. Arabian tehdas sodan jälkeisessä maailmassa. *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseo, 210–239.
- Valjakka, Minna; Jing, Yang; Waenerberg, Annika; Nieminen, Eino & Hirvonen, Pekka, 2012. Lohikäärmeen vuosi: Kiinan dynastioiden taidetta = The year of the dragon: art from the Chinese dynasties. Joensuu: Joensuun taidemuseo.
- Vihma, Susann & Yli-Viikari, Tapio, 2009. Ensin oli Kilta (1953–74), sitten tuli Teema muunneltuneeseen (1981–) ja nyt on lisäksi 24h ja KoKo. Mutta oliko Kilta sittenkään aivan ensimmäinen? *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseo, 128–159.
- Vähäsalo, Terhi, 2003. Keraamikko yrittäjänä. *Ruukun runoutta ja materiaalin mystiikkaa: sata vuotta keramiikkataiteen opetusta ja tutkimusta*. Toim. Helena Leppänen. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 122–138.
- Westerholm, Sirpa, 2006. *Keräilijän aarteet: Arabian kahvikuppeja ja mukeja*. Helsinki: WSOY.
- Weiland-Särmälä, Katja, 2018. Hilka Säynäjärvi ja luomisen palo. *Antiikki & Design 9/2018*, 20–27.
- Wichmann, Siegfried, 1981. *Japonisme: The Japanese influence on Western Art since 1859*. London: Thames and Hudson.
- Woirhaye, Helena, Aav, Marianne, Tallqvist, Marita, & Tallqvist, Jarl O., 1984. *Kertaustyylejä ja eksotiikkaa: Taideteollisuusmuseon kokoelmat 1870-luvulla = Eklekticism och exotism: Konstindustrimuseets samlingar på 1870-talet*. Helsinki: [Taideteollisuusmuseo].
- Yli-Viikari, Tapio, 2003. Unohdetun saven puolustaja. Kyllikki Salmenhaara opettajana ja vaikuttajana. *Ruukun runoutta ja materiaalin mystiikkaa: sata vuotta keramiikkataiteen opetusta ja tutkimusta*. Toim. Helena Leppänen. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 82–102.
- Yli-Viikari, Tapio, 2010. Posliinin monet kasvot. *Arabian lumoava posliini*. Toim. Hilka Opas. Helsinki: WSOY, 10–17.

Kuvaliite



Kuva 1.

Arabia, keittolautanen, 1893–1917. A-malli, *Fasaani*-koriste. Fajanssia. Designmuseon arkisto, Inv. ES 14618

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 2.

Arabia, lautanen, 1874–1882. B25-malli, *Japan*-koriste. Fajanssia. Designmuseon arkisto, Inv. ES AM1439.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 3.

Arabia, kuppi ja aluslautanen, 1932–1949. Z-malli, *Singapore*-koriste. Posliinia.

Kuva: Anna Sassali-Tanila, 2022. Tekijän arkisto.

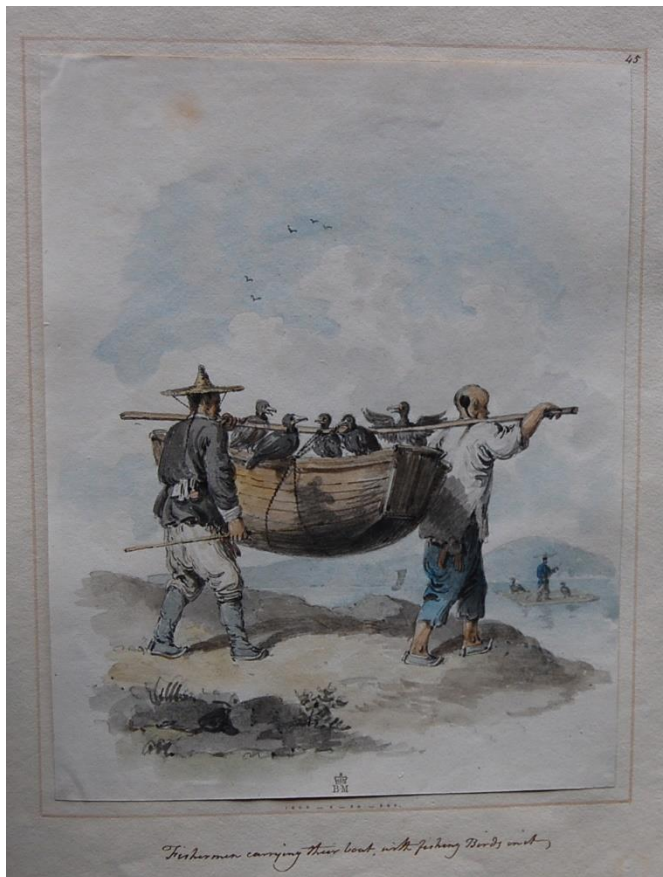


Kuva 4.

Rörstrand, kuppi ja aluslautanen, 1887–1919. *Singapore*-koriste. Piiposliinia. Västergötlands museum, Inv. 1M16-17926.

Kuva: Jenny Hallström. Västergötlands museum
[<https://digitaltmuseum.org/021029672421/kopp>] (haettu 12.1.2022).

1M16-17926:1-2



Kuva 5.

William Alexander, piirros, 1793–1796.

Vesiväri, muste ja lyijy paperille. 23x18 cm.

The British Museum, Inv. 1865,0520.193.

Kuva: The British Museum/ The Trustees of the British Museum

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-0520-237] (haettu 12.1.2022).



Kuva 6.

Jean Pillement, *Chinoiserie Ornaments*, n.

1760–1785. Etsaus, 32x22 cm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 21.91.253

Kuva: The Metropolitan Museum of Art/ Rogers Fund.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/788899>] (haettu 12.1.2022).



Kuva 7. Jean Pillement, *Chinoiserie* from *Nouvelle Suite de Cahiers Arabesques Chinois*, 1790–99. Anne Ellenin etsaus, 19,4×13,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 21.91.5.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art/ Rogers Fund.
[\[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687930\]](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687930) (haettu 12.1.2022).



Kuva 8.

Arabia, lautanen, 1900–1920. AQ-malli, Willow-koriste. Fajanssia. Designmuseon arkisto, Inv. ES 11522.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 9.

Vati, kiinalainen, Qianlong-kaudelta 1736–1795. Posliinia, 36x30 cm. Kansallisgalleria, Sinebrychoffin museo, Inv. S 472.

Kuva: Kansallisgalleria.

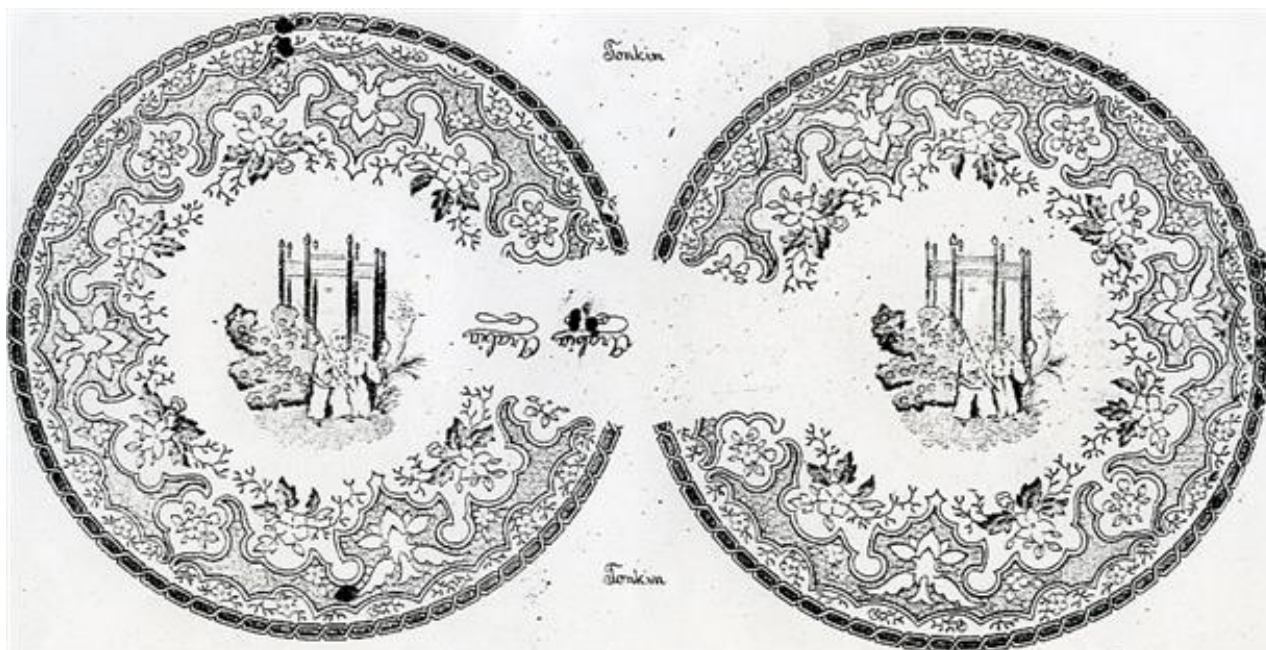
[<https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/379724>] (haettu 12.1.2022).



Kuva 10.

Arabia, teekupin aluslautanen, 1917-1927. D-malli, Canton-koriste. Fajanssia. Designmuseon arkisto, Inv. ES 11274:2.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 11. Tonkin-kuparipainokoristeen vedos. Designmuseon arkisto. Kuva: Designmuseo.



Kuva 12. (vasemmalla) Thure Öberg/ Arabia, maljakko, 1918. Sinivalkokoristeltua posliinia, 46x21 cm. Designmuseon arkisto, Inv. ES AM9482. Kuva: Katariina Träskelin/ Designmuseo.



Kuva 13. (oikealla) ”Kannu/ Kaj Franckin luentodiat, Arabian tehtaan tuotantoa”. Väridia (kuvassa: Arabia, kannu, 1886–1890. AU-malli, kuparipainokoriste. Fajanssia.). Taideteollisen korkeakoulun kuvakokoelma, Kaj Franckin luentodiat sarja 13: Arabian tehtaan tuotantoa, Inv. TaiKFranck:13:006. Kuva: Aalto-yliopiston arkisto.

[<https://raami.aalto.fi/kuvatietokanta/displayObject.html?objectId=http%3A%2F%2Fwww.profium.com%2Ftaikarchivedobject%2F3C02AD1C-4CFC-9FB8-1065-66C314B61E04>] (haettu 17.1.2022)



Kuva 14.

Arabia, kuppi, 1910–1929. OD-malli, *China*-koriste. Tampereen museot, Inv. TKM 5110.

Kuva: Siiri-kuvatietopalvelu

[http://siiri.tampere.fi/displayObject.do?uri=http%3A%2F%2Fmuseosiiri.tampere.fi%3A8080%2FESINE%2Fcontent%2FSIR_EXE_C%2Fimages%2Fprimary%2F20030624%2F10564397154730.jpg] (haettu 30.1.2022)



Kuva 15.

Arabia, muki, 1950-luku. Zoo-koriste. Designmuseon arkisto, Inv. ES 36047.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 16.

”Coupe polylobée”. Kuppi, kiinalainen, 960–1279 (Song-dynastia). Kivitavara. Musée Guimet, Inv. MA723.

Kuva: RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier.

[<https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/coupe-polylobee-gres-ceramique>] (haettu 17.1.2022).



Kuva 17. Annikki Hovisaari/ Arabia, viisi miniatyyripulloa pienoissarjasta, n. 1958–1960-luvun alku. Kivitavara, 5,4–21,2×4–7cm. Collection Kaikkonen.

Kuva: Rauno Träskelin. [<https://collectionkakkonen.fi/fi/pieces/viisi-miniatyyripulloa-pienoissarjasta/>] (haettu 17.1.2022)



Kuva 18.

Meiping-vaasi, kiinalainen, Kangxi-kaudelta 1662-1722 (Qing-dynastia). Posliinia, häränverilasite, 17,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 14.40.70.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art / Bequest of Benjamin Altman. [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42248>] (haettu 17.1.2022).



Kuva 19.

"Double gourd-shaped bottle vase with light brown and flower sprays". Huluping-vaasi, kiinalainen, Kangxi-kaudelta n. 1700-1724 (Qing-dynastia). Maalauskoristeltua posliinia, 16 cm. Rijksmuseum, Inv. AK-RBK-15824.

Kuva: Rijksmuseum.

[<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.2572>] (haettu 17.1.2022).



Kuva 20.

Friedl Holzer-Kjellberg/ Arabia, malja, 1950-luku. Designmuseon arkisto, Inv. ES 16955.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021.
Tekijän arkisto.



Kuva 21.

"Coupe sur petit pied". Kuppi, kiinalainen, 960–1279 (Song-dynastia). Kivitavara. Musée Guimet, Inv. MA4102. Kuva: RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier. [https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/coupe-sur-petit-pied_gres-ceramique] (haettu 17.1.2022)



Kuva 22. (yllä)

Aune Siimes/ Arabia, malja, ei ajoitusta. Designmuseon arkisto, Inv. ES AM6135.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021.
Tekijän arkisto.



Kuva 23.

Kello, kiinalainen, Qianlong-kaudelta 1736–95. Posliinia, *dehua*-keramiikkaa, 17,1x11,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 79.2.502.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49827>]

(haettu 30.1.2022)



Kuva 24.

Kyllikki Salmenhaara, vaasi, 1958. Kyllikki Salmenhaaran kuvakokoelma, Inv. Ker_KS:0620.

Kuva: Aalto-yliopiston arkisto.

[<https://raami.aalto.fi/kuvatietokanta/displayObject.html?objectId=http://www.profium.com/taikarchivedobject/571045B4-6C6C-90C2-D5BF-EFEEF7B11E00&isSearch=true>] (haettu 17.1.2022)



Kuva 25.

Gu-vaasi, kiinalainen, Qianlong-kaudelta n. 1750–1799 (Qing-dynastia). Posliinia, 298 mm. Rijksmuseum, Inv. AK-RBK-15964.

Kuva: Rijksmuseums.

[<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/AK-RBK-15964>] (haettu: 17.1.2022)



Kuva 26.

Ulla Procopé/ Arabia, *Liekki-uunipata*, 1957–71. KB-malli. Kivitavara, 16,5x22 cm. Helsingin kaupunginmuseo, Inv. Q13-143-1 ja Q13-143-2.

Kuva: Helsingin kaupunginmuseo.

[<https://www.finna.fi/Record/hkm.HKMS000005:km0000lw9s>] (haettu 31.1.2022)



Kuva 27. ”Arabian Kokki-patasarja / Kaj Franckin luentodiat, suomalaista muotoilua”. Väridia (kuvassa: Tapio Yli-Viikari/ Arabia, *Kokki-patasarja*, 1978). Taideteollisen korkeakoulun kuvakokoelma, Kaj Franckin luentodiat sarja 35: suomalaista muotoilua, ruoanvalmistusastiat, Inv. TaikFranck:35:006.

Kuva: Aalto-yliopiston arkisto.

[https://raami.aalto.fi/kuvatietokanta/displayObject.html?objectId=http://www.profiun.com/taika_rchivedobject/B7B6B322-8D5F-143A-F287-2999216E5A26&isSearch=true] (haettu 12.1.2022)



Kuva 28. Riisikuppipari, kiinalainen, Daoguang-kaudelta 1821–1850 (Qing-dynastia). Posliinia, emalivärikoristelu, 9 cm. Kansalliskallio/ Sinebrychoffin museo, Inv. S 510 ja 511.

Kuva: Tuulia Tanila, 2020. Tekijän arkisto.



Kuva 29.

Kulho, kiinalainen, 960–1279 (Song-dynastia). *Ge*-keramiikkaa, 73 mm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 18.56.47.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art / Rogers Fund.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/52680>]

(haettu 17.1.2022)



Kuva 30.

Lautanen, kiinalainen, 1127–1279 (eteläinen Song-dynastia). *Guan*-keramiikkaa, 21,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 24.172.1.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art/ Fletcher Fund.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42442>]

(haettu 17.1.2022)



Kuva 31.

1. (vasemmalla) Kurt Ekholm/ Arabia, maljakko, 1936. KE/B-malli, ARA-keramiikkaa. Designmuseon arkisto, Inv. ES 11803.

2. (oikealla) Friedl Holzer-Kjellberg/ Arabia, kulho, 1938. Designmuseon arkisto, Inv. ES 19952.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 32.

Aune Siimes/ Arabia, kulho, 1944.
Designmuseon arkisto, Inv. ES 545.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 33.

Friedl Holzer-Kjellberg, kulho, 1948. Celadon-
lasite. Designmuseon arkisto, Inv. ES 1084.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 34.

”Squat ovioid jar”. Ruukku, kiinalainen,
n. 1400–1599 (Ming-dynastia). *Longquan*
celadon-lasitteista keramiikkaa, 6 cm.
Rijksmuseum, Inv. AK-MAK-603.

Kuva: Rijksmuseum.

[<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1172>] (haettu 27.1.2022)



Kuva 35. Ruukku, kiinalainen, 1800-luvun alkupuoli (Qing-dynastia). Riisikuviokoristeltua posliinia, 130x133 mm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 79.2.957.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/47366>] (haettu 17.1.2022)



Kuva 36. Friedl Holzer-Kjellberg/ Arabia, malja, 1943. Riisikuviokoristeltua posliinia. Designmuseon arkisto, Inv. ES 19820.

Kuva Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 37. (vasemmalla) Friedl Holzer-Kjellberg/ Arabia, malja, 1964. Posliinia, Merenpohja-malli. Designmuseon arkisto, Inv. ES 42432. Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.

Kuva 38. (oikealla) "Dish with hexafoil rim". Lautanen, kiinalainen, 1000–1100-luvulta (Pohjoinen Song-dynastia). *Ding*-posliinia, massaan kaiverrettu koristelu, 20,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 1990.291.2.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art. [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44618>] (haettu 31.1.2022)



Kuva 39. (alla) Aune Siimes/ Arabia, kulho, ei ajoitusta. Designmuseon arkisto, Inv. ES AM6132.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 40. "Stem Cup with Chrysanthemum Scroll". Jalallinen kuppi, kiinalainen, 1300-luvulta (Yuan-dynastia). Jingdezhenin *shufu*-keramiikkaa, 13 cm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 25.222.5.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art/ Fletcher Fund.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42487>] (haettu 17.1.2022)



Kuva 41. (vasemmalla) Aune Siimes/ Arabia, kulho, ei ajoitusta. Designmuseon arkisto, Inv. ES AM6144. Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto

Kuva 42. (oikealla) "Tenmoku Tea Bowl with Hare's-Fur Glaze". Kulho, kiinalainen, 1100-luvulta (Song-dynastia). Jian-keramiikkaa, *tenmoku*-rautaoksidilasite, 7,6x12,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Inv. 29.100.230.

Kuva: The Metropolitan Museum of Art/ H. O. Havemeyer Collection.

[<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/51074>] (haettu 27.1.2022)



Kuva 43. Friedl Holzer-Kjellberg/ Arabia, rautaoksidilasitteisia astioita.

1. (vasemmalla) Tenmoku-lasitteinen kulho, ei ajoitusta. Designmuseon arkisto, Inv. ES 16954.
2. (keskellä yllä) Tenmoku-lasitteinen malja, 1950-luku. Designmuseon arkisto, Inv. ES 16955.
3. (keskellä alla) Tenmoku-lasitteinen tuhkakuppi, 1965. Designmuseon arkisto, Inv. ES 13107.
4. (oikealla) Häränverilasitteinen kulho, ei ajoitusta. Designmuseon arkisto, Inv. ES AM3878.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 44.

Arabia, lautanen, 1893–1912. *Sing Fo* -koriste.
Designmuseon arkisto, Inv. ES AM320.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.



Kuva 45.

“Plate with a vase of flowers”. Lautanen,
japanilainen (suunnattu Euroopan markkinoille),
n.1770. Posliinia, *imari*-
tyylinen koristelu, 26 cm.
The Metropolitan Museum
of Art, Inv. 1995.268.37.

Kuva: The Metropolitan
Museum of Art/ The Hans
Syz Collection.
[\[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/208252\]](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/208252) (haettu 4.2.2022)



Kuva 46.

Ulla Procopé, teekannu, 1955. GA-malli.
Kivitavara. Designmuseon arkisto, Inv. ES
20313.

Kuva: Tuulia Tanila, 2021. Tekijän arkisto.

Muut liitteet

Liite 1: Kohde no. 716. ”Kurt Ekholm, maljakko ja vati.” Collector huutokauppa, Helsinki F157, Bukowskis. Huutokaupan päiväys: 9.3.2011.

Liite 2: Kohde no. 200. ”Toini Muona, Maljakko, keramiikkaa, signeerattu TM.” Modern Masters, Helsinki F194, Bukowskis. Huutokaupan päiväys: 14.11.2018.

716. Kurt Ekholm, MALJAKKO JA VATI.

Leimattu Ekholm, malli modell 1936. Krakeloitu lasite. Halk. 16 cm.

Huutokauppa

Collector huutokauppa, Helsinki
F157 (9. maaliskuuta 2011)

Lähtöhinta

80 - 100 EUR

Osasto

Design

Vasarahinta

30 EUR



200. Toini Muona, Maljakko, keramiikkaa, signeerattu TM.

Häränverilasite. Korkeus 31 cm. Halkaisija 11 cm.

Huutokauppa

Modern Masters Helsinki F194
(14. marraskuuta 2018)

Lähtöhinta

1 000 - 1 200 EUR / 10 000 -
12 000 SEK

Osasto

Design

Vasarahinta

Ei myyty

