



Ruukun henki, paikan henki

Uniikkityön valmistamisen prosessi

Opinnäytetyö

Anu Passoja



RUUKUN HENKI, PAIKAN HENKI

Uniikkityön valmistamisen prosessi

Kuopion Muotoiluakatemia

Keramiikka- ja lasimuotoilu

Opinnäytetyö

Anu Passoja

Koulutusala Kulttuuriala			
Koulutusohjelma Muotoilun koulutusohjelma			
Työn tekijä Anu Passoja			
Työn nimi Ruukun henki, paikan henki. Uniikkityön valmistamisen prosessi.			
Päiväys	9.4.2013	Sivumäärä/Liitteet	51/3
Ohjaaja Marja-Leena Piippo			
Yhteistyökumppani Kirsti Carlenius			
Tiivistelmä Opinnäytetyössä valmistettiin kaksi keraamista ruukkua, joita inspiroi kaksi paikkaa: ulkomerellä sijaitseva Jurmon saari ja Portugalin pääkaupunki Lissabon. Opinnäytetyön taiteellisena tavoitteena oli luoda uniikkitoita, jotka ilmentäisivät ruukkuun liittyvän paikan henkeä, genius locia. Ruukut valmistettiin käsinrakentamalla makkaratekniikkaa käyttäen. Opinnäytetyön ruukut menivät myyntiin Kuopiossa sijaitsevaan taidegalleria Carreehen, jonka omistaja Kirsti Carlenius toimi opinnäytetyön yhteistyökumppanina. Opinnäytetyö sisälsi kirjallisen osuuden, jossa kuvattiin uniikkityön tekoprosessia. Kirjallisessa osuudessa perehdyttiin myös paikan henkeen ympäristöfilosofisena käsitteenä sekä afrikkalaiseen ruukkuihin ja niihin liittyviin uskomuksiin. Erityisesti afrikkalainen näkemys ruukuista henkien säilytyspaikkana inspiroi tekijää.			
Avainsanat afrikkalaiset ruukut, keramiikka, keramiikkataide, kulttuuriantropologia, ympäristöfilosofia			

Field of Study Culture			
Degree Programme Degree Programme in Design			
Author Anu Passoja			
Title of Thesis The spirit of the pot, the spirit of the place. The process of making a ceramic vessel.			
Date	9.4.2013	Pages/Appendices	51/3
Supervisor Marja-Leena Piippo			
Partner Kirsti Carlenius			
<p>Abstract</p> <p>The artistic aim of the thesis was to make two ceramic pots that express the genius loci – or spirit - of two different places. The places were the remote Finnish island Jurmo , situated in the open sea, and Lisbon, the capital of Portugal. These unique vessels were made by using a traditional handbuilding technique, coiling. The pots were later put up for sale in the local art gallery, Carree. The owner of the gallery, Kirsti Carlenius, also gave advice concerning the making of a work of art and was the partner in the thesis.</p> <p>In addition to two ceramic pots, the thesis consisted of a literary part, in which the process of designing and making of the pots was documented. To deepen her knowledge of pottery, the author studied ideas and concepts related to West African pots. The idea of the pot as a container of the spirit was particularly inspiring to the author. Also, the idea of genius loci was examined from the viewpoint of environmental philosophy in the thesis.</p>			
Keywords African pots, ceramics, ceramic art, cultural anthropology, environmental philosophy			

Sisällys

1	Johdanto	1	5.4	Lissabon-ruukku vaihe vaiheelta	37
1.1	Taidegalleria Carree	2	5.4.1	Ruukun rakentaminen	37
1.2	Yhteistyö alkaa	3	5.4.2	Ruukun patinointi ja lasituspoltto.....	39
2	Paikan henki	4	6	Uniikkiesine matkalla ulkomaailmaan	44
3	Ruukun henki	6	6.1	Hintapolitiikka.....	44
3.1	Afrikkalainen ruukku	6	6.2	Viimeinen vilkaisu opinnäytetyöhön	46
3.2	Länsimaiset ruukuntekijät	9	Kuvaluettelo	48	
4	Muoto, pinta, rakenne: ideasta esineeksi.....	13	Lähteet	50	
4.1	Leikkimistä väreillä ja muodoilla	13	Liitteet	52	
4.2	Ja sitten kohtasin bariumin	15	Liite 1. Keramiikan sanastoa		
4.3	Väristä kohti muotoa	18	Liite 2. Lasitteet, patinat ja enkopit		
4.3.1	Kemijoki – pohjoisen suuri virta.....	18	Liite 3. Poltto-ohjelmat		
4.3.2	Jurmo - jotain mitä suojella	20			
4.3.3	Lissabon – löytöretkiä väreihin.....	22			
5	Kädet savessa: työn prosessi.....	25			
5.1	Makkaratekniikan viehätys.....	25			
5.2	Kemijoki-ruukku vaihe vaiheelta.....	28			
5.3	Jurmo-ruukku vaihe vaiheelta.....	30			
5.3.1	Ruukun rakentaminen	30			
5.3.2	Ruukun patinointi ja lasituspoltto	32			

1 Johdanto

Opinnäytetyöni aiheena on kahden ruukun valmistaminen myyntiin Kuopiossa sijaitsevaan taidegalleria Carreehen. Näitä kahta ruukkua on inspiroinut ajatus paikan hengestä, genius locista. Pyrin ilmentämään ruukuissani kahden itselleni tärkeän paikan henkeä: Jurmon ja Lissabonin. Jurmo on Saaristomerellä sijaitseva kaukainen saari, ja Lissabon aika lailla sen vastakohta: Portugalin pääkaupunki, jolle ilmeensä antavat historian eri kerrostumat ja lukuisista maista muuttaneet siirtolaiset.

Opinnäytetyössä minulla on hyvä mahdollisuus syventyä keramiikan historiaan keraamisten ruukkujen osalta. Erityisesti minua kiehtoo afrikkalainen ruukuntekoperinne. Siihen liittyy tiiviisti myös afrikkalainen maailmannäkemyks, jossa ruukut nähdään henkien säilytyspaikkana. Omat paikan henkeä ilmentävät ruukkuni ovat näin länsimaisen ruukuntekijän näkemys afrikkalaisesta ruukuntekoperinteestä ja uskomusmaailmasta.

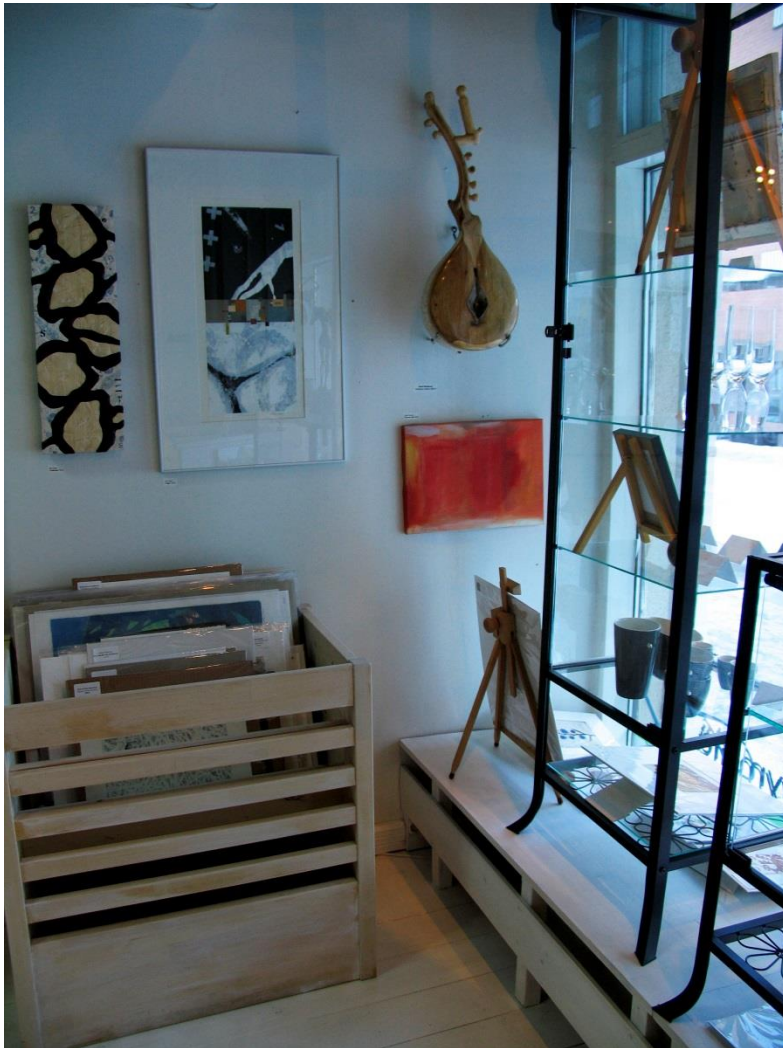
Lopputyön tekeminen yhteistyössä taidegallerian kanssa on johdonmukaista jatkoa opintojeni painottumiselle uniikkitöiden tekemiseen. Tähän asti tekemäni keramiikan työt ovat pysyneet koulun seinien sisällä, ja niistä saatu arviointi on tullut pääasiassa opetta-

jilta, muilta opiskelijoilta ja omalta lähipiiriltä. Toivon saavani erilaista näkökulmaa tekemiseen vuorovaikutuksessa pitkään taidealalla toimineen henkilön kanssa.

Vaikka opiskelun aikana omaa tekemistä ovat paljolti säädelleet annetut kurssivaatimukset, aikaa oman ilmaisun kehittämiseenkin on ollut. Opinnäytetyössä haluan edelleen kehittää eteenpäin omaa taiteellista ilmaisua, niin muotokieltä kuin värimaailmaakin. Opinnäytetyö on myös hyvä tilaisuus arvioida, minkälaisista pitkäjänteisen, omaehtoinen luova työskentely on käytännössä.

Uskon, että opinnäytetyöni aiheen valinta tukee hyvin ammatillisia suunnitelmiani. Näen itseni tulevaisuudessa luovan työn tekijänä, jonka ammattikuvaan kuuluu niin keraamisten uniikkitöiden tekeminen kuin keramiikan harrastusryhmien ohjaaminenkin. Vierailu keramiikan historian maailmassa opinnäytetyön ohessa syventää ammatillista osaamistani sekä mahdollisesti antaa myös hyviä ideoita erilaisten kurssien pitämiseen.

1.1 Taidegalleria Carree



1. Taidegalleria Carreessa.

Kun sain ajatuksen tehdä opinnäytetyössäni taide-esineitä, galleria Carree tuli ensimmäiseksi mieleeni paikkana, jonne voisin tarjota töitäni. Olen Kuopiossa asuessani käynyt usein galleria Carreen näyttelyissä. Tila on minusta todella hyvä galleriaksi, pieni ja selkeä, mutta toisaalta ei liian neutraali. Narahteleva puulattia tuo oman lisänsä gallerian tunnelmaan. Minua on alusta saakka kiinnostanut myös gallerian näyteikkuna, jossa esitellään myynnissä olevia taide-esineitä: Ne saavat minut aina pysähtymään gallerian kohdalla mennessäni siitä ohi (kuva 1).

Galleria Carree on kuvataiteilija ja galleristi Kirsti Carleniuksen yritys, joka on perustettu Kuopioon alkuvuodesta 1997. Galleriassa on kuukausittain vaihtuvia taidenäyttelyitä, jotka esittelevät kuvataidetta, kuvanveistoa ja valokuvataidetta. Taidenäyttelytoiminnan lisäksi galleriassa on pysyvä myyntitila taidekäsityölle ja taide-esineille; myytävänä on muun muassa keramiikkaa, lasia ja puuveistoksia.

Kirsti Carlenius kertoi, että ajatuksen gallerian poikkitaiteellisuuteen hän sai toimiessaan kuvataiteilijana Oulussa. Carlenius toimi aktiivisesti mukana paitsi Oulun taiteilijaseurassa myös Pohjois-Suomen

muotoilijoiden yhdistyksessä Proto ry:ssä, ja huomasi silloin, että yhteistyö eri alojen välillä oli luontevaa ja hedelmällistä. Tämän yhteistyön inspiroimana hän halusi galleriaansa Kuopioon poikkitaiteellista ilmettä ja galleriaan myyntiin myös taidekäsityötä, kuten lasia ja keramiikkaa.

Se, että galleria myy muutakin kuin maalauksia, grafiikkaa tai valokuvia, on minusta hyvä asia: pienveistokset ja myynnissä olevat dreijatut kupit antavat tunteen, että galleriassa voi pysähtyä ja koskea esineitä - vaikka niin ei kai pitäisi tehdä! Pienten veistosten ja käyttöesineiden haptisuus tekee koko galleriasta helposti lähestyttävämmän, vähemmän etäisen - siellä on muitakin elämyksen ja aistimisen tasoja kuin ainoastaan visuaalinen.

1.2 Yhteistyö alkaa

Kävin galleria Carreessa loppukesästä 2012 kysymässä, ottaisiko galleria myyntiin työni. Silloin minulla ei vielä ollut ideaa, minkälainen työni olisi. Vielä vähemmän tiesin, minne tarjoaisin työtäni myyntiin, jos galleria Carree ei haluaisi ottaa sitä: Kuopiossa ei ole juuri vaihtoehtoja. Tiesin ainoastaan, että halusin tehdä käsinrakentamalla ruukun, joka olisi pikemminkin taide-esine kuin käyttöesine.

Esittelemäni portfolion perusteella Carlenius suostui ottamaan töitäni myyntiin – ja mieluummin töitä, ei vain yhtä työtä. Hänen mielestään olisi hyvä, että tekisin useamman ruukun yhden ruukun sijasta, koska useampi työ samalta tekijältä antaa paremman käsityksen tekijän tyylistä.

Carlenius toi myös esille, että teokset vierekkäin aseteltuina väistämättä joutuvat keskenään jonkinmoiseen esteettiseen vuoropuheluun, vaikka kyse ei olisikaan sarjasta tai useamman teoksen kokonaisuudesta. Tämä vuoropuhelu käy galleristin mielestä sujuvammin silloin, kun teokset ovat erikokoisia. Teosten kokoero saisi mielellään olla joko yli tai alle puolet toisen teoksen koosta, jotta teosten dynamiikka olisi kiinnostava.

Palasin Carleniuksen juttusille alkusyksystä 2012, ja silloin minulla oli jo alustava idea töistäni. Minulla oli mielessäni kolme erilaista ruukua, jotka kukin kuvaisivat eri paikan henkeä ja tunnelmaa. Minulla oli myös jonkinlainen mielikuva ruukkujen muodosta ja koosta (kuva 2 sivulla 4).



2. Luonnos ruukuista.

2 Paikan henki

Idean yhdistää ruukkuihin erilaisia paikkoja ja niiden henki sain aivan spontaanisti eräänä iltana loikoillessani joogamatolla. Ehkä aivan tyhjältä taivaalta tuo idea ei kuitenkaan pudonnut: olen viime vuosien aikana miettinyt paljonkin erilaisia maisematyyppejä. Joitakin vuosia sitten Suomen halki tehdyllä autoreissulla näin aivan konkreettisesti, miten maisemat muuttuvat mentäessä etelästä pohjoiseen: puut lyhenevät, rehevät sekametsät antavat tilaa kuiville mäntykankaalle, isot joet halkovat maisemaa leppoisten järvien sijaan.

Maiseman myötä muuttuu myös jokin muu: huomasin, että joihinkin maisemiin minun oli helpompi mennä, ne olivat ikään kuin tutumpia. Jotkut maisemat koin täysin vieraisiksi, niin viehättäviä kuin ne olivatkin.

Näitä asioita miettiessäni mieleeni tuli käsite genius loci, paikan henki, joka aika ajoin vilahtaa arkisissakin keskusteluissa: Usein kuulee sanottavan, että jossain paikassa on ”hyvä henki.” Paikan henki, genius loci, on käsite joka on ollut käytössä roomalaisten ajoista asti. Alun perin sana merkitsi muinaisessa Roomassa tietyn paikan suojelushenkeä, mutta nykykielenkäytössä se tarkoittaa

enemminkin paikassa vallitsevaa tunnelmaa (Norberg-Schulz 1980, 18).

Minusta se, että luonnehdimme jonkin paikan henkeä hyväksi tai huonoksi, kertoo siitä, kuinka tärkeitä paikkojen kokeminen on meille. Hengestä puhuminen paikan yhteydessä voisi kertoa myös siitä, että tunnemme – ehkä ei järjen, mutta alitajunnan tasolla - paikkojen olevan jotain muutakin kuin elotonta ympäristöä.

Hämmästyttävän usein ihmisten kokemuksissa eri paikoista on yhtäläisyyksiä. Itse olen huomannut Tampereella, kuinka eräässä kohdassa lähellä rautatieasemaa minulle toistuvasti tulee selittämättömän painostava olo. Kun olen jutellut asiasta tuttujeni kanssa, paljastui, että moni muukin oli aistinut samanlaista tunnelmaa tuossa paikassa. Sittemmin sain kuulla, että kansalaissodan aikaan kyseinen paikka oli ollut punavankien teloituspaiikka.

Tutkija Anne-Mari Forssin käsityksissä paikan hengestä on yhtäläisyyksiä omien havaintojeni kanssa. Hän esittää, että genius loci on paikan kokonaiskokemus, johon kuuluu paitsi erilaiset aistihavainnot myös historiallinen ulottuvuus ja kollektiivinen muisti. Se, mitä jossain paikassa on tapahtunut vuosikymmeniä tai jopa vuosisatoja sitten, voi edelleen olla aistittavissa paikan hengessä. Aistihavain-

noista muutkin kuin visuaaliset havainnot ovat tärkeitä: tuoksut voivat olla olennainen osa paikkaa, samoin äänet. Tilallisia rakenteita, kuten arkkitehtuuria, ei ainoastaan nähdä, vaan ne myös aistitaan kehon kautta (Forss 2007, 125).

Forssin mielestä paikan henki on lähellä tunnelmaa, mutta on kuitenkin erilainen. Tunnelmasta genius locin erottaa sen pysyvyys: se ei ole yhtä muuttuvaista kuin tunnelma. Paikan henkeä voisi pitää jopa paikan identiteettinä. (emt, 125 -126)

Minulle paikkaan samastuminen, sen hengen kokeminen, on eheyttävä kokemus. Se antaa kokonaisvaltaisen hyvän olon ja harmonian tunteen. Paikan identiteetin kokeminen vahvistaa myös omaa identiteettiä ja kokemusta itsestä – edellyttäen tietysti, että paikka on itselle mieluinen.

Arkkitehti Norberg-Schulz on tehnyt huomion, että monesti tutuilta tuntuissa paikoissa on jotain, joka muistuttaa meitä lapsuuden maisemistamme (Norberg-Schulz 1980, 21). Tässä havainnossa on varmasti perää: Olen itsekkin huomannut, että kaipaen maisemissa ennen kaikkea avaruuden ja tilan tuntua, joka on minulle tuttua lapsuudestani vaarojen ja jokien Peräpohjolassa.

Paikka, johon olen eläytynyt vahvasti, kulkee mukana silloinkin kun olen poissa tuosta paikasta; paikasta on tavallaan tullut yksi pysyvä osa itseä. Muistot, tunnelmat ja paikan herättämät tunteet ovat helposti palautettavissa mieleen – paikan voi kokea uudelleen ja uudelleen vaikka en olisi siellä fyysisesti läsnä. Tässä mielessä paikka on paljon enemmän kuin maantieteellinen sijaintinsa, enkä voi myöskään tavoittaa sitä vain sanoin kuvailemalla.

3 Ruukun henki

3.1 Afrikkalainen ruukku

Savea työstäessään nainen jäljittelee Jumalan työtä siinä vaiheessa kun Hän loi maasta ensimmäisen ihmisparin (Prussin 1993, 16).

Suuri inspiraation lähde ja esikuva keramiikan tekemisessäni ovat olleet afrikkalaiset ruukut. Tein ensimmäisenä opiskeluvuoteni Kuopion Muotoiluakatemiassa esitelmää afrikkalaisista ruukuista Albina Reznichenkon (nykyisin Pönniö) kanssa, jolloin perehdyin useihin afrikkalaisia ruukkuja käsitteleviin teoksiin. Minulle oli esitelmää tehdessäni jo entuudestaan tuttu Tampereen Pyykinlinnan julkaisema teos *Savi*, jossa esitellään länsiafrikkalaista ruukunteko-

perinnettä ja rakennusarkkitehtuuria. Tuota teosta voi pitää kiipinä, josta innostukseni afrikkalaisiin ruukkuihin on syttynyt.

Syksyllä 2012 kävin vihdoin tutustumassa Tampereen Pyykinlinnassa ruukkuihin, joista osa oli kuva-aineistona *Savi*-teoksessa. Pyykinlinnan ruukut ovat peräisin Malista, Kalabougoun kylästä ja Guineasta, Silayan kylästä – molemmat kylät ruukun tekemiseen erikoistuneita kyliä.

Tampereella toimiva kehitysmaayhdistys Indigo tekee edelleen yhteistyötä ainakin Silayan kylän kanssa, jonne se tekee myös vierailuja. Aikaisemmin yhdistyksellä oli myös Pyykinlinnassa oma kauppa, jossa se möi suuria afrikkalaisia ruukkuja. Tällä hetkellä kaikki ihanat ruukut ovat katseitten tavoittamattomissa Pyykinlinnan vintillä. Se on harmi, sillä erinäköisten ja kokoisten ruukkujen näkeminen muutenkin kuin vain valokuvista oli suuri elämys.



3. Guinealaisia ruukkuja.

Paikan päällä nähtynä makkaratekniikalla¹ tehdyt ruukut toivat vahvan tuulahduksen omasta kulttuuristaan (kuva 3). Vaikka ruukut olivat anonyymejä, tuntui niiden tekijä kuitenkin olevan niissä vielä läsnä. Sormenpainallukset ja savimassaan sekoittuneet oljenkorret näyttivät jotain valmistusprosessista minulle, katsojalle. Punasavi-

¹ Selitän tarkemmin keramiikkaan liittyviä peruskäsitteitä, kuten makkaratekniikkaa, työn loppuosassa olevassa liitteessä 1. Keramiikan sanastoa.

ruukkujen huokoinen pinta oli lasittamaton, mutta siinä näkyi savun jälkiä avonuotiossa polton jäljiltä.

Nämä maanläheiset ja konstailemattomat ruukut oli tehty viljan, veden ja öljyn säilyttämistä varten. Ne olivat minusta valtavan kauniita paitsi pintansa myös muotonsa puolesta. Orgaaninen, pyöreä muoto ei ollut kuitenkaan sattumalta tai vain esteettisistä syistä valikoitunut ruukun muodoksi, vaan se tuki ruukkujen käyttötarkoitusta – säilyttämistä.

Minua ei kiehtonut näkemissäni ruukuissa vain niiden kauneus, vaan myös se, mitä olin lukenut länsiafrikkalaisten ruukkujen ja ihmisten välisestä suhteesta. Afrikkalaiset ruukut eivät ole vain esineitä, vaan niihin liittyy sama vaikeasti määriteltävä ja kiinnostava asia, joka askarruttaa minua myös paikkojen kokemisessa: henki.

Arkkitehti Labelle Prussin huomioi, että ruukun tekeminen on Länsi-Afrikan maissa paljon muutakin kuin esineen tekemistä. Koska maata pidetään pyhänä, ruukku on jo materiaalinsa puolesta kaikkea muuta kuin eloton esine. Maa on feminiininen elementti, Äiti Maa, ja sen tähden myös maata muovaavat ruukuntekijät ovat lähes aina naisia. (Prussin 1993, 11 – 12)

Brittiläinen kulttuuriantropologi Nigel Barley on teoksessaan *Smashing Pots* tuonut esille, miten afrikkalaiset ruukut vaikuttavat olevan niin lähellä omistajaansa, että ne ovat melkein osa tätä. Savesta valmistuvat ruukut koristellaan usein samanlaisilla kuvioilla kuin ihmisten iho. Ruukkuja kiillotetaan - kiiltävä iho on useissa afrikkalaisissa heimoissa kauniina pidetty seikka. (Barley 1994, 82)

Myös ihmisistä, yleensä naisista, puhutaan usein aivan kuin he olisivat ruukkuja: Esimerkiksi nuorista neitsyistä saatetaan käyttää ilmausta polttamaton ruukku (emt., 106). Tämä ilmaus ei ole pelkkä vertauskuva. Ruukuntekijät usein toimivat kuin ruukku olisi yhtä heidän olemuksensa kanssa, ei pelkkä ihmismäisiä piirteitä omaava esine. Raskaana olevan naisen ei ole hyvä tehdä vettä pitäviä ruukkuja, koska se voisi tietää vaikeata synnytystä. Jotkut ruukuntekijät ovat ratkaisseet asian niin, että ruukun pohjaan on tehty pieni reikä – ja tämä ei ole tietysti hyvä asia ruukunostajan kannalta! (emt., 92)

Kun ihminen kuolee, ruukun ja sen omistajan välinen kytkös tulee erityisen selvästi ilmi. Vesiruukkua, joka on henkilökohtaisin ruukku, ei voi omistajan kuoleman jälkeen käyttää kukaan muu. Vesiruukku saatetaan rikkoa; joidenkin heimojen parissa on taas hautausmaita kuolleiden ihmisten ruukuille. (emt., 113)

Kamerunilainen Dowayo-heimo uskoo, että ruukunomistaja siirtyy kuoltuaan käyttämäänsä vesiruukkuun. Kun heimon naisjäsen kuolee, hänen vesiruukkunsa puetaan ihmisen vaatteisiin ja käymistilassa olevaa olutta kaadetaan siihen. Oluen kuohunta ruukussa viittaa siihen, että naisen henki on edelleen läsnä – mutta ei enää ihmisruumiissa, vaan ruukussa. (emt., 88 - 89)

Afrikkalaiset ruukut voivat sisältää paitsi kuolleiden henkiä, myös luonnon henkiä, jumalia ja sairauksia (emt., 85). Luonnon henkiä ja jumalia varten on tehty erikseen rituaaliruukkuja, joiden käyttö on kuitenkin vähentynyt kristinuskon ja islaminuskon leviämisen myötä. Ruukut voivat myös torjua pahoja henkiä, kuten lääke-ruukku, jonka pinnassa olevat piikit suojelevat ruukkua (kuva 4 sivulla 9).



4. Guinealainen lääkeruukku.

Kun perehtyy vieraiden kulttuurien uskomuksiin, vaarana on vieraan kulttuurin romantisoiminen ja näkeminen eksoottisessa valossa. En tiedä, kuinka hyvin ulkopuolisena voin edes yrittää ymmärtää itselleni täysin vierasta kulttuuria ja sen uskomuksia. Sitä paitsi, ajat muuttuvat myös Afrikassa: Kun kristinusko ja islaminusko leviävät, aikaisempi mystinen ja myyttinen maailmankatsomus häviää.

Tehdessäni vuonna 2010 esitelmää afrikkalaisista ruukuista, olin yhteydessä yhdysvaltalaiseen taiteilijaan Janet Goldneriin, joka on

vieraillut useasti Kalabougoun kylässä Malissa 2000-luvulla. Hänen mukaansa ajat tosiaan muuttuvat, mutta onneksi hitaasti. Vaikka muovisia, alumiinisia ja emaliastioita näkyy yhä useammin savisten ruukkujen tilalla, ruukkuja edelleen tehdään perinteisellä makkara-tekniikalla (Goldner 2010). Samanlaisia, ruukkujen tekoon erikoistuneita kyliä löytyy edelleen esimerkiksi Gambiasta tai Keniasta, itäisestä Afrikasta (Blatherwick 2009, Edwards 2010).

3.2 Länsimaiset ruukuntekijät

Jo paljon ennen kuin olin viehättynyt afrikkalaisista ruukuista, olin tehnyt omat kokeiluni saven parissa juuri ruukkuja tekemällä. Aivan ensimmäiset ruukkuni olen tehnyt kouluaikoina kansalaisopiston kurssilla – enkä yhtään muista tai tiedä, mikä silloin sai minut rakentamaan ruukkuja. Nyt opinnäytetyötä tehdessäni olen ensimmäistä kertaa perusteellisesti alkanut pohtia, miksi teen ruukkuja ja mikä niissä kiinnostaa. Tämän mysteerin selvittämiseksi itselleni päätin tutustua opinnäytetyössäni hieman myös nykypäivän keramiikkataiteeseen.

Vilkaisu mihin tahansa Englannissa ilmestyvän Ceramic Review -lehden tai Yhdysvalloissa ilmestyvän Ceramics Monthly -lehden numeroon paljasti pian, että ruukut eivät ole ainakaan kuolleet

sukupuuttoon. Lehtien – samoin kuin nykykeramiikkaa esittelevien teoksien – sivuilla seikkailivat mitä erilaisimmat ruukut: graafisesti koristellut ruukut, rakupoltetut ruukut, kreikkalaisia amforia jäljittelevät ruukut.

Ruukut ovat olleet vuosituhansien ajan säilytysastioita viljalle, vedelle ja öljylle. Paitsi säilytysastioita, ne ovat lisäksi olleet tärkeitä oman kulttuurinsa heijastajia ja identiteetin vahvistajia. Antiikin Kreikan ruukut kuvasivat kreikkalaisen mytologian tärkeitä tapahtumia, joissa seikkailivat jumalat ja tavalliset kuolevaiset. Kreetan saarella kukoistaneen minolaisen kulttuurin ruukut näyttivät, kuinka tiiviisti saaren elämä oli kietoutunut merenkäynnin ympärille: usein ruukut koristeltiin kiemurtelevilla mustekaloilla ja spiraalimaisilla kuvioilla. Etelä-Amerikassa, nykyisen Perun alueella vaikuttaneen mochica-kulttuurin ruukuissa oli taidokkaasti ikuistettu koko elämän kierto syntymästä kuolemaan. (Cooper 1988, 24, 25, 29 - 34, 147 - 148)

Länsimaissa ruukut vaikuttavat olevan nykyisin lähinnä taide- ja koriste-esineitä – aika harva länsimainen keraamikko tekee suuria ruukkuja veden tai viljan säilyttämiseen, ruuan kypsentämisestä puhumattakaan. Nykypäivän kulttuuri ei tarvitse ruukkuja tiedon tai

mytologian tapahtumien välittämiseen seuraaville sukupolville - niihin ei paineta edes päivän sarjakuvia. Miksi syystä siis edelleen teemme ruukkuja? Voisivatko keraamiset veistokset ajaa saman asian?

Huomasin, että pidän kolmiulotteisista esineistä lähiympäristössäni ylipäänsä, ovatpa ne sitten ruukkuja tai veistoksia. Koen ne paljon fyysisemmin ja konkreettisemmin kuin esimerkiksi seinillä olevat maalaukset, valokuvat tai reliefit. Toisinaan staattinen esine tai veistos voi antaa suoranaisen liikkeen tunteen.

Luulen, että veistokset ja ruukut jollakin tavalla heijastavat takaisin ja vahvistavat kokemusta omasta olemassaolosta – kyseessä on paitsi visuaalinen, myös kinesteettinen kokemus. Erityisesti näin on silloin, kun kyseessä on esine tai veistos, jonka muotokieli on orgaanista.

Monet taiteilijat ja muotoilijat, muun muassa Arts and Crafts-liikkeessä vaikuttanut taiteilija ja keraamikko Walter Crane, ovat kiinnittäneet huomiota samaan asiaan: Ihminen näyttää pitävän harmonisena ja kauniina muotona sellaista, joka mittasuhteiltaan muistuttaa ihmisruumista. Vertaamme alitajuisesti ympäristösämme olevien esineiden mittasuhteita omiin mittasuhteisiimme.

Meillä on hassu tapa puhua käyttöesineiden osista aivan kuin ne olisivat inhimillisiä: teepannulla on nokka, kahvikupilla korva, lasilla suu jne. (Zeisel 2004, 140 – 146) Inhimillisuus ja kauneuden kokemus vaikuttavat siis kulkevan käsi kädessä.

Orgaaninen ja kolmiulotteinen muoto ei kuitenkaan perustele sitä, miksi ruukkuja tehdään edelleen taide- ja koristekäyttöön – pieni kokoinen veistos kävisi siihen tarkoitukseen aivan yhtä hyvin. Sen sijaan aloin pohtia, voisiko ruukun viehätys johtua siitä, että se on ollut ennen kaikkea säilyttämistä varten tehty käyttöesine. Ruukku on käyttöesineenä ollut erottamaton osa ihmiskunnan historiaa toisella tapaa kuin esimerkiksi veistos: ehkä meillä on edelleen jonkinlainen alitajuinen kumppanuussuhde ruukkujen kanssa.

Ainakin minä tunnen olevani osa historiallista jatkumoa, nöyrää traditiota, kun pyörittelen savimakkaraa käsien välissä. Luulen, että tämä yhteys historiaan voi olla yksi syy miksi teemme vielä ruukkuja: Ruukuntekijä pääsee samalla aikamatkalle läpi vuosisatojen ja näkee matkallaan kampakeraamisia ruukkuja, egyptiläisiä ruukkuja, primitiivisiä nuotiossa poltettuja ruukkuja ...

Omissa ruukuissani olen myös ottanut mukaan vaikutteita ruukun tekemisen perinteestä. Usein tämä vaikutteiden ottaminen on ollut

tiedostamatonta, aivan kuin perinnetieto siirtyisi savesta sormieni päihin. Olen kokeillut muun muassa keramiikkapolttoa avonuotiolla (kuva 6 sivulla 12), sekä tehnyt kreikkalaistyyllisen ruukun kreikkalaisen mytologian velhon Kirken inspiroimana (kuva 5).



5. Kirke-ruukku



6. Home for an African soul, mustasavustettu ruukku.

Mielenkiintoinen esimerkki tradition yhdistämisestä nykypäivään on Grayson Perry, brittiläinen keramiikkataiteilija. Perryn makkaratekniikalla tehdyt ruukut jäljittelevät tietoisesti muotonsa puolesta klassisia ruukkuja, kuten kiinalaisia Sung-dynastian aikaisia ruukkuja. Perryn ruukkuja peittävät – hätkähdyttävänä kontrastina ruukkujen klassisuudelle – provosoivat kuva-aiheet, jotka käsittelevät muun muassa Perryn omaa identiteettiä transvestiittina. (Game 2011)

Perryn mielestä klassinen ruukun muoto on tavallaan näkymätön, ja tämän vuoksi se sopii erittäin hyvin pinnan koristelemiseen kuvakollaaseilla ja grafiikalla. Perryn mielestä samat aiheet jossain toisessa muodossa, esimerkiksi maalauksessa, olisivat paljon enemmän itseään korostavampia – koetaanhan maalaus selkeästi taiteeksi toisin kuin keramiikka. (Ceramics Now -lehden verkkosivut)

Nykypäivän länsimainen ruukuntekijä, kuten Perry, on minusta aika lähellä kansanmuusikkoa. Kansanmuusikon sävellysten pohjana voivat olla perinteiset sävelkulut, joista hän tekee oman versionsa. Samalla lailla ruukkukin, kuten Perryn tapauksessa kiinalainen klassinen ruukku, antaa tekijälleen kehyksen, jonka sisälle jää paljon

tilaa improvisoida ja tehdä oma, nykypäivän versio ruukusta (kuva 7).



7. Grayson Perry, *Taste and Democracy*, 2004, k.41 cm.

4 Muoto, pinta, rakenne: ideasta esineeksi

4.1 Leikkimistä väreillä ja muodoilla

Kun olin pohjustanut opinnäytetyötäni pohtimalla paikan henkeä ja ruukkujen merkitystä nykypäivän keramiikassa ja keramiikan perinteessä, halusin aika nopeasti tarttua konkreettisesti toimeen. Anoin itselleni ensiksi aikaa kokeiluihin, eli toisin sanoen parin viikon leikkituokion, jossa en määritellyt vielä tavoitetta vaan kokeilin itseäni kiinnostavia asioita.

Kokeilin muun muassa erilaisia pintakuviointeja saveen ja aloin tehdä ruukkua, jossa testasin kauan itseäni kiehtonutta kaksoisseinämärakennetta (kuva 8 sivulla 14).

Idean kaksoisseinämärakenteeseen olin saanut selaillessani erästä taidekeramiikkaa esittelevää teosta, jossa esiteltiin dreijaamalla tehtyjä esineitä. Yhdessä dreijatussa esineessä alun perin kaksi seinämää oli yhdistetty yhdeksi ja lopputulos muistutti donitsia: umpinaista rinkilää, jossa oli hauskaa painavuuden vaikutelmaa.

Ajattelin, että kaksoisseinämärakenteen avulla saisin omiinkin ruukkuihini sellaista jyhkeyden vaikutelmaa, joka ei muutoin onnistuisi.

Hyvin paksut seinämät keraamisessa esineessä todennäköisesti johtavat poltossa esineen särkymiseen, ja toisaalta myös esineestä tulee valtavan painava. Jos kaksoisseinämärakenne toimisi koeruukussani, suunnittelin sen käyttöä myös opinnäytetyöruukuissani.



8. Polttamaton koeruukku, jossa kaksi seinämää yhdistetty yhdeksi, sisältä ontoksi seinämäksi.

Koeruukustani tuli lopulta oikea kokeilujen sekametelisoppa, sillä kokeilin ruukun pintaan myös pintakuviointeja, kuten pyramidimai-

sia kohoumia ja juuria tai lehtisuonia muistuttavia nauhoja (kuvat 9 ja 10).



9. Juuria poltetun koeruukun pinnassa.

10. Kumipuun juuria.

Koeruukku selvisi hyvin raakapoltosta ehjänä, joten tulin siihen tulokseen, että voisin käyttää kaksoisseinämärakennetta myös varsinaisissa opinnäytetyöruukuissani.

Muoto- ja pintakokeilujen jälkeen oli aika leikkiä väreillä. Värit ovat minulle niin olennainen osa esinettä tai teosta, että pyrin hahmottamaan teoksen värimaailman jo ennen työn aloittamista. Värit

kertovat minusta kaikkein eniten työhön liittyvästä tunteesta tai tunnelmasta, joten en voi vain liimata väriä työn päälle vasta siinä vaiheessa, kun työ on jo valmis. Tästä syystä aloitankin usein työn tekemisen lasitekokeiluilla, joilla etsin sopivia väripintoja työhön.

Pidän värikkäistä, himmeistä lasitepinnoista. Himmeät, matat, jopa kivimäisen kuivat pinnat sopivat mielestäni parhaiten taide-esineiden pinnoiksi, koska ne tuovat paremmin muodon esiin kuin kiiltävät lasitepinnat. Näitä kahta asiaa, väriä ja kuivaa pintaa, tavoittelin myös nyt kun rupesin tekemään lasitekokeiluja.

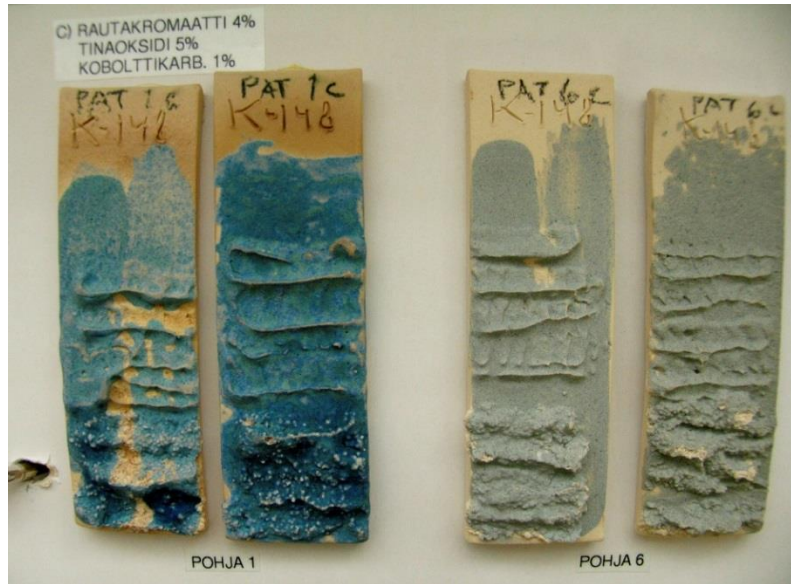
Usein jopa hyvin matat lasitteet antavat liian peittävän, lasitemaisen pinnan töihin, jolloin pinnan yksityiskohdat jäävät lasitteen alle. Osittain tästä syystä useat keramiikkataiteilijat käyttävät lasitteen sijaan patinaa pintakäsittelynä, koska se antaa kuivan, mutta ei liian peittävän pinnan. Minä päätin tutustua vihdoinkin myös tähän vaihtoehtoon.

4.2 Ja sitten kohtasin bariumin

Etsiessäni käyttööni sopivia patinareseptejä törmäsin Kuopion Muotoiluakatemiaan keramiikan materiaalikirjastossa opiskelija Eeva Jäntin tekemiä patinakokeisiin. Jäntin perusteelliset patinatestit osoittautuivat oman työni kannalta oikeaksi kultakaivokseksi.

Jäntti oli kokeillut lukuisia patinapohjia, joiden reseptit olivat peräisin keramiikan opiskelijoiden opinnäytetöistä tai keramiikan opettajilta. Patinapohjat olivat hyvin yksinkertaisia, ja sisälsivät yleensä vain muutamia aineita. Koska Jäntin kaikista kokeista oli laatoille tehdyt dokumentaatiot, oli helppo verrata, mitkä patinapohjat olivat tuottaneet mielenkiintoisia värejä.

Ehdottomasti kiinnostavin Jäntin kokeilemista patinapohjista oli bariumkarbonaattia sisältävä patina. Bariumpatina tuotti eri värimetallioksidiin, kuten rautakromaattiin, kromiin tai kobolttiin, yhdistettynä todella kirkkaita ja vivahteikkaita värejä. Samoja värimetallioksidiä Jäntti oli kokeillut myös toiseen, ei bariumia sisältävään patinaan, jonka reseptin hän oli saanut opettaja Heikki Jylhä-Vuoriolta. Värit tässä toisessa patinassa olivat huomattavasti harmaampia ja tylsempiä (kuva 11 sivulla 16).



11. Eeva Jäntin patinakokeita. Vasemmalla bariumkarbonaattia sisältävä patinapohja, johon lisätty värimetallioksideja, ja oikealla Heikki Jylhä-Vuorion patinapohja, joka ei sisällä bariumkarbonaattia.

Tein Jäntin bariumpatinasta omat patinakokeeni, joissa kokeilin Jäntin värimetallioksidiyhdistelmiä samoina prosenttimäärinä. Vaikka polttolämpötila ja reseptit olivat täsmälleen samat, en kuitenkaan saanut Jäntin patinakokeista samoja tuloksia. Esimerkiksi kromioksidi yhdistettynä bariumpatinapohjaan ei omista kokeissani tuottanut sitruunankeltaista vaan vaaleanvihreää väriä. Myös yhdistelmä, jossa oli rautakromaattia, oli paljon Jäntin tulosta tummempi (kuva 12). Voiko eri massa selittää näin suuret erot?



12. Vasemmalla bariumpatina, jossa rautakromaattia, tinaoksidia ja kobolttikarbonaattia (sama kuin kuvassa 11); oikealla bariumpatina johon lisätty vain rautakromaattia.

Patinat olivat kuitenkin niin mielenkiintoisia, että päätin käyttää niitä ruukuissani.

Ennen opinnäytetyötäni olin tehnyt vain vähän tuttavuutta bariumkarbonaatin kanssa. Bariumkarbonaatti on aine, joka virallisesti luokitellaan haitalliseksi - muita luokitteluluokkia ovat muun muassa myrkyllinen ja hyvin myrkyllinen. Joutuessaan suun tai hengityselinten kautta elimistöön, bariumkarbonaatti muuttuu

bariumkloridiksi, joka liukenee vereen ja voi aiheuttaa myrkytystilan. (Fraser 1999, 48 – 49)

Bariumkarbonaatin haitoista huolimatta se on monien taidekeraamikoiden perusmateriaaleja. Bariumkarbonaatilla saadaan lasitteisiin paitsi kauniita, vivahteikkaita värejä myös himmeää mattapintaa. Lisäksi muilla aineilla on vaikea korvata bariumkarbonaatin hyviä ominaisuuksia.

Innostuneena patinakokeiden kiinnostavista väreistä kokeilin bariumpatinoita sekä paria muuta löytämäni patinaa aiemmin tekemäni koeruukun pintaan. Tavoittelin maalauksellista pintaa, joten laitoin patinat koeruukun pintaan siveltimellä maalaamalla, ja usein päällekkäin menevin kerroksin (kuva 13). Olin koeruukkuuni tyytyväinen, ja se antoi paljon inspiraatiota siinä vaiheessa, kun aloin tarkemmin suunnitella tulevia opinnäytetyöruukkuja.



13. Koeruukku, jonka pintaan on maalattu patinoita.

4.3 Väristä kohti muotoa

4.3.1 Kemijoki – pohjoisen suuri virta

Kun olin testannut kaksoisseinämärakennetta ja tehnyt patinako-keiluja, minulla oli jo selvempi mielikuva tulevista ruukuistani. Te-
kemistäni patinakokeista löysin hyviä väri vaihtoehtoja ruukkujen
patinoimiseen, etenkin Jurmo- ja Lissabon-ruukkuihin.

Eniten suunnitteluvaiheessa minua askarrutti ruukku, josta olin
suunnitellut alkavani työskentelyn – Kemijoki-ruukku. Sen muoto
hahmottui kyllä nopeasti, mutta en löytänyt siihen etukäteen
sopivaa värimaailmaa. Värin löytäminen jo työn alkuvaiheessa on
minulle tärkeää, joten ilman sitä minulla oli hieman epävarma olo.

Kemijoki on emojokeni, erottamaton osa lapsuuden maisemaani
(kuva 14). Kun Kemijoki oli vielä osa jokapäiväistä arkeani, en
kokenut sitä erityisen läheiseksi. Kemijokeen liittyi jonkin verran
pelottavia kokemuksia: Kemijoen vahva virtaus saattoi uinti- tai
kanoottireissulla salakavalasti lähteä viemään mukanaan. Myös
uppotukkien välttely kanootilla meloessa aiheutti omat vaaran
hetkensä.



14. Kemijoen tyynemmät kasvot.

Vasta paljon myöhemmin aloin nähdä Kemijoessa myös jotain kau-
nista: Kemin pohjoispuolella mereen laskeva, valtavan leveä Kemi-
joki on upea näky. Samoin keväisin Kemijokeen kertyvät jääpadot ja
voima, jolla joki puskee jääkerroksen yltään, on vaikuttavaa, aina
jääpatojen synnyttämistä äänistä lähtien. Enää Kemijoen vahva virta
ei ainoastaan pelota, vaan myös kiehtoo.

Koen, että Kemijoki liittyy virtansa ja liikkeensä puolesta elinvoi-
maan. Itse yhdistän elinvoiman värinä punaiseen, joten aloin har-

kita Kemijoki-ruukun väriksi punaista - pikemminkin murretun punaista kuin kirkkaanpunaista. Värikokeiluissani en ollut kuitenkaan löytänyt sopivan himmeää, murretun punaista patinaa tai lasitetta, joten jätin Kemijoki-ruukun lopullisen värin vielä auki suunnittelu- vaiheessa.

Alusta asti, kun suunnittelin kolmea paikkaa kuvaavia ruukkuja, Kemijoki oli mielessäni isoimpana ruukkuna. Kemijoki, joka ehtii taivaltaa ennen mereen laskuaan 552 kilometriä, vaatii mielestäni ison ja korkean ruukun (kuva 15). Näin Kemijoki-ruukun muodon paasimaisena ja uljaana, jossa jotenkin näkyisi myös virtaava liike. Aiemmin en ole tehnyt korkeita ruukkuja, joten minua kiinnosti myös suureen kokoon liittyvä haaste ja miltä suuren ruukun tekeminen tuntuisi.

Päätin kokeilla Kemijoki-ruukkuun kaksoiseinämärakennetta, joka oli toiminut niin hyvin aiemmin tekemässäni koeruukussa. Paksut, ontot seinämät toisivat Kemijoki-ruukkuun enemmän veistosmaisuutta, samanlaista kivistä läsnäoloa kuin hiidenkirnuissa.



15. Luonnos Kemijoki-ruukusta.

4.3.2 Jurmo - jotain mitä suojella

Kun mietin, miten halusin ilmaista paikan henkeä Jurmo-ruukussani, mieleen tulivat ennen kaikkea nämä kaksi elementtiä: meri ja kivet. Jurmo on lähes puuton saari kaukana Saaristomerellä; eteläisimpänä Suomen mantereesta sijaitsevaan Utön saareen on kolme-toista kilometriä. Meri on joka puolella läsnä, vain kilometrin levyisen ja viisi kilometriä pitkän saaren joka kolkasta näkee merta.

Ensimmäisellä kerralla käydessäni Jurmossa olin lumoutunut paitsi merestä myös saaren kallioista ja kivistä. Pehmeälinjaiset, sileät kalliot tuntuvat vieläkin kiemurtelevine kuvioineen olevan liikkeessä. Kallioiden lisäksi Jurmolla on loputtomasti meren hiomia kiviä, jotka muodostavat paikoittain lainehtivia kivipeltoja (kuva 16).

En halunnut ottaa teoksen väreiksi suoraan Jurmon kallioiden ja kivien graniitinharmaita ja punaisia sävyjä, koska se tuntui liian ilmeiseltä valinnalta. Sen sijaan muistin valokuvanäyttelyn, jonka olin nähnyt Tampereella vuonna 2007. Jukka Nurminen oli kuvannut Saaristomerta veden alla, ja upeissa otoksissa oli useita, jotka oli kuvattu Jurmon lähellä (katso esimerkiksi Museoviraston [www-sivut](#)).



16. Jurmon kivipeltoa.

Valokuvat heijastivat omaa kokemustani Saaristomerestä ja sen vaalimisen tärkeydestä. Kuvissa näkyi kaunis ja samalla haavoittuvainen meri, joka on hyvin altis saasteille. Päätin pyrkiä kuvaamaan kuvien värimaailmaa: meren sävyjä, joissa sinivihreään sekoittuvat kullanväriset, vedessä kieppuvat hiukkaset.

Aiemmin tekemissäni patinakokeissani olin saanut bariumpatinasta merenvihreää, kun yhdistin siihen rautakromaattia, tinaoksidia ja kobolttia (katso liite 2, merenvihreä patina). Päätin käyttää tuota patinaa Jurmo-ruukun päävärinä. Olin kokeillut saman patinan päälle titaanipatinaa (katso liite 2), joka antoi vanhan kullan väristä sävyä merenvihreään patinaan. Näiden kahden patinan yhdistelmällä suunnittelin saavani aikaan vaikutelman merestä, jossa kieppuu kullanvärisiä hippuja.

Jurmon kivisyyden halusin tuoda mukaan teokseen sen muodossa ja umpinaisessa rakenteessa. Jurmon kivet ovat pyöreitä ja veden sileiksi hiomia, ne kutsuvat koskettamaan. Halusin, että ruukkuni ilmentäisi samaa pyöreyttä, helposti lähestyttävyyttä ja toisaalta konkreettista läsnäoloa kuin kivetkin (kuva 17). Halusin myös, että ruukku houkuttelisi koskemaan aivan kuin Jurmon kivetkin, ja sen pinta olisi yhtä sileää, aivan kuin veden ajan saatossa hienoksi kuluttama.



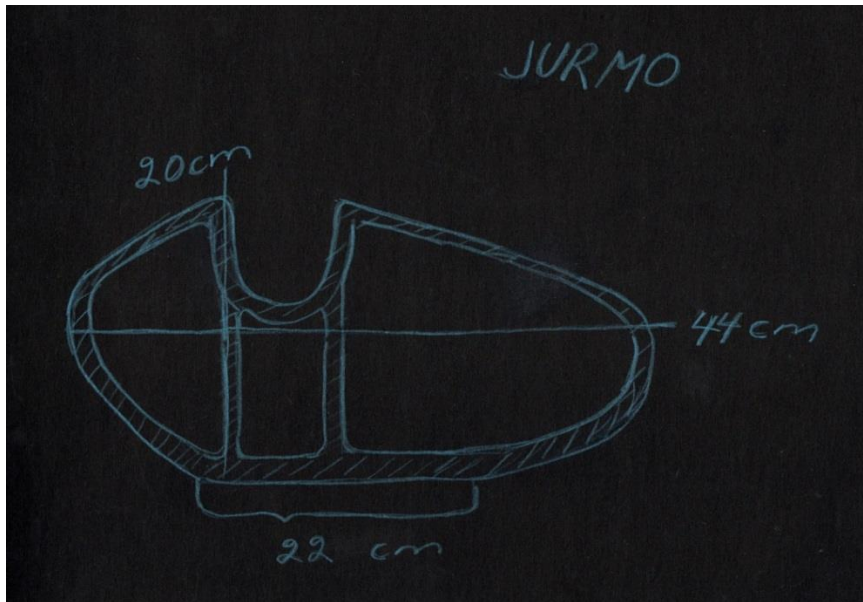
17. Jurmon kiviä kaukana kotisaareltaan.

Jurmo-ruukku oli suunnitelmissani ruukuista pienin, ja luonnoksissani hahmottelin siitä matalaa ja pitkää muotoa. Jurmo-ruukku oli alusta asti mielessäni näistä kolmesta veistosmaisista ruukusta, oikeastaan enemmän kivi, jossa on painanne keskellä kuin varsinainen ruukku.

Hahmottelin luonnoksissa pitkulaista, pehmeästi kaartuvaa muotoa, joka lähtisi hyvin pyöreästi alustalta ylöspäin. Halusin saada Jurmo-ruukkuun kelluvaa vaikutelmaa, joten sen tähden olisi tärkeää, että

ruukku alkaisi kaareutua pöytätasosta ylöspäin tarpeeksi loivasti (kuva 18).

Umpinaisen muodon päätin toteuttaa kaksoisseinämärakenteella, samalla rakenteella jota aioin kokeilla myös Kemijoki-ruukussa. Umpinainen rakenne toisi työhön painavuuden vaikutelmaa, joka sopisi hyvin yhteen kivimäisen muodon kanssa.



18. Läpileikkausluonnos Jurmo-ruukusta.

4.3.3 Lissabon – löytöretkiä väreihin

Asuin Lissabonissa vuoden ajan 1990-luvun lopulla. Tuona aikana en kyllästynyt ihailemaan kaupungin värikkyyttä: talot on maalattu mitä heleimmillä väreillä koboltinsinisestä ja mustikanvioletista keltaiseen ja mintunvihreään. Kävelyretki entuudestaan tuntemattomalla alueella oli varsinaista värien löytöretkeilyä. Moninaisuus näkyy myös kaupungissa asuvien eri maalaisten siirtolaisten määrässä: Lissabonissa on paljon siirtolaisia entisistä afrikkalaisista siirtomaista sekä Brasiliasta, Portugalin vanhoja siirtomaita sekin.

Jos vertaan Lissabonia paikkana Kemijokeen ja Jurmoon, suurin eroavaisuus on luonnon puuttuminen. Sen tilalla ovat väkijoukko, värikkäät talot, tuoksut ja huudot ja autojen tööttäykset. Lissabonia luonnehtiikin mielestäni – ainakin näin suomalaisesta perspektiivistä – kaikenlaisten aistihavaintojen runsaus ja niiden ympäröimänä oleminen (kuva 19 sivulla 23). Lissabonin suurkaupunki-ruukussa ei ole juuri henkilökohtaista tilaa, vaan vähän väliä täytyy antautua väkijoukkojen tuupittavaksi.



19. Näkymä yli Lissabonin kukkuloiden.

Sitä, miksi tunsin olevani Lissabonissa kotonani aika pian saavuttuani sinne, on vaikea selittää. Se ei taatusti muistuta lapsuuden maisemiani, joten tuttuudella en voi selittää tätä viehtymystä. Se on hyvin vastakohtainen kaikelle, sille mitä olen nähnyt Suomessa ja ehkä myös kaivannut: värejä, koristeellisuutta, runsautta. Kun rupe-
sin miettimään asiaa tarkemmin, löysin kuitenkin yhtäläisyyksiä lapsuudenmaisemiinkin: Lissabonissa, kuten lapsuuteni asuinalueella, näkee kauas. Kumpaakin paikkaa karakterisoi myös iso joki.

Halusin, että kaupungin värikkyys ja vaikutelmien runsaus näkyisi myös ruukussani. Olin jo pitemmän aikaa haaveillut mahdollisimman värikkästä ruukusta - ehkä nähtyäni paljon valkoista keramiikkaa! Ruukun useat värit kertoisivat paitsi Lissabonista kaupunkina myös ilosta, jota se minussa herättää.

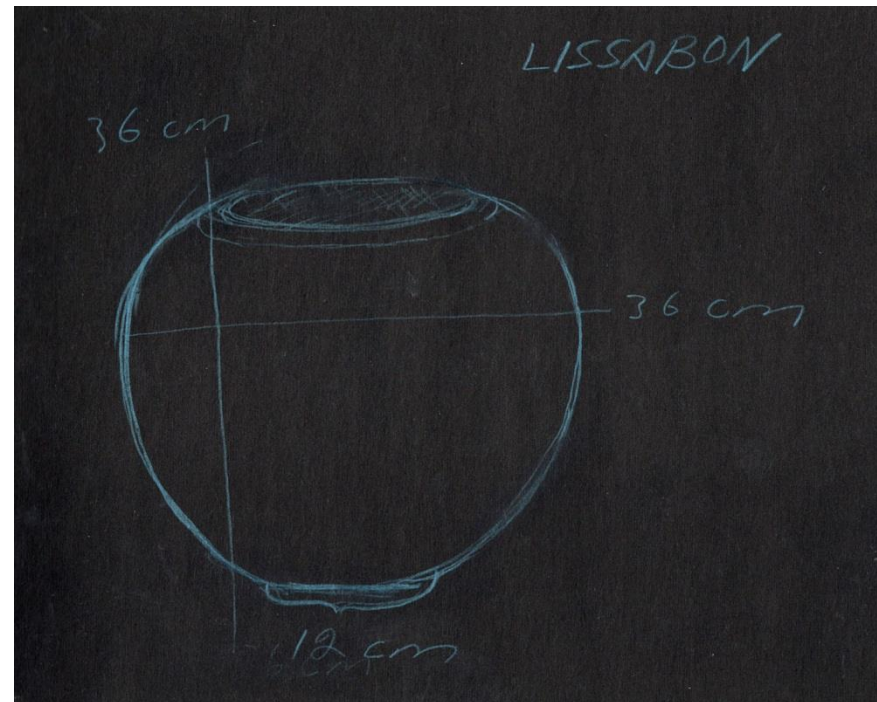
Inspiroijana Lissabonin värimaailmaa miettiessäni olivat kuluneet seinäpinnat, joissa on nähtävissä useita eri aikoina maalattuja värikerroksia. Nämä seinäpinnat, toisinaan jo romahtamassa olevissa taloissa, ovat minusta kauniita, koska ne kertovat elämästä eri aikajaksoina (kuva 20 sivulla 24). Lissabon on kaupunki, joka muodostuu erilaisista historiallisista kerrostumista. Maurilaisen arkkitehtuurin jäänteet yhdistyvät postmoderneihin, mahtipontisiin pankkirakennuksiin ja graffitikirjoituksiin asemalaitureilla.

Seinäpintoja jäljittelevään pintatuntuun sopivat hyvin tekemäni patinakokeet. Kun olin laittanut useita patinakerroksia päällekkäin, osa niistä alkoi irrota lastuina kuin hilseilevä talonseinä.



20. Rapistunutta seinäpintaa Lissabonissa.

Lissabon-ruukusta suunnittelin alusta lähtien perinteistä, pyöreää ja avonaista ruukkuja (kuva 21). Mielessäni oli muodoltaan afrikkalainen vesiruukku, jossa on iso suu-aukko, ja joka on yhtä leveä kuin korkeakin. Tällainen muoto viittaa rehevyyteen, mihin sopii mielestäni hyvin monivärisuus.



21. Luonnos Lissabon-ruukusta.

5 Kädet savessa: työn prosessi

5.1 Makkaratekniikan viehätys

Olen huomannut, että alan viihtyä työn parissa sitä paremmin mitä kauemmin olen sitä tehnyt. Työn alkuvaiheessa teos on kuin tuntematon ohikulkija kadulla, persoonaton ja vailla ominaisuuksia. Kun jatkan samaa työtä päivä päivän jälkeen, näen miten työ alkaa muuttua ja sille alkaa – parhaimmillaan – tulla omaa luonnetta. Lopulta voi käydä niin, että joudun luopumaan omista alkuperäisistä suunnitelmistani ja joudun antamaan tilaa työn omalle persoonalle – mihin suuntaan se työtä sitten viekin.

Ei varmaankaan ole sattumaa, että olen ihastunut makkaratekniikkaan, joka edellyttää tekijältään kärsivällisyyttä. Makkaratekniikalla ison työn tekeminen on hidasta ja voi kestää päiviä, jopa viikkoja.

Hitauden lisäksi minua viehättää tässä yksinkertaisessa tekniikassa se, että se on maailman vanhin tapa tehdä saviesineitä: Ensimmäinen löydetty saviruukku on peräisin Turkin Anatoliasta noin 6500 eaa. (Cooper 1988, 16).

Makkaratekniikassa savimassan valinnalla on suuri merkitys. Parhaiten makkaratekniikkaan sopii massa, joka on tarpeeksi jämää ja alkaa nopeasti kantaa painonsa, varsinkin jos tarkoituksena on tehdä isoja töitä. Jämääkkyttä savimassaan tuo yleensä samotti (katso liite 1).

Makkaratekniikassa työ aivan yksinkertaisesti rakennetaan liittämällä päällekkäin savipötköjä. Työn pohjana toimii useimmiten sopivanmuotoinen savilevy, jonka voi tehdä joko kaulitseamalla tai käsin painelemalla. Savimakkaraa voi lisätä useita kerroksia kerrallaan kiertämällä sitä nauhamaisesti kuin kerälle käpertynyttä käärettä savipohjan päälle, ja liittää lopuksi usean kerroksen yhdeksi. Vaihtoehtoisesti voi lisätä yhden kerroksen mittaisen savimakkaran kerrallaan, ja liittää sen työn runko-osaan saman tien – itse suosin tätä jälkimmäistä tapaa.

Aloitan savimakkaran tekemisen savikimpaleesta, jota pyörittelen käsieni välissä pötköksi. Tavan opin keramiikan kurssilla kansalaisopiston kurssilla. Myöhemmin lukiessani makkaratekniikkaa käsitteleviä kirjoja (esimerkiksi Blandino 2003) huomasin, että näin tekevät myös etniset ruukuntekijät Aasiassa, Afrikassa ja Etelä-Ameri-

kassa. Heidän työskentelymetodinsa johtuu siitä, että ruukut tehdään usein ulkotiloissa ja käytettävissä ei ole tasaista alustaa savimakkaroiden pyörittelyyn. Minun tapauksessani kyse on pikemminkin siitä, että se säästää aikaa. Kärsivällisyyteni ei ihan riitä siihen, että pyörittelin makkarat pelkästään pöytää vasten, sillä se on hidasta puuhaa. Vasta lopuksi, kun savimakkara on huomattavasti ohuempi, pyörittelen sitä pöydän päällä (kuva 22).

Pyrin saamaan makkaroista mahdollisimman sileitä ja tasapaksuisia. Etenkin pyöritellessä makkaraa pöytää vasten on tärkeää, että ei paina makkaraa liikaa sormilla – kevyt pyörivä liike riittää. Saven pitää olla tarpeeksi kosteata ja pehmeää, jotta makkaroiden pyörittäminen onnistuu. Liian kuiva ja kova savi alkaa helposti katkeilla ja vääntyä kierteille.

Usein teen useampia savimakkaroita kerralla, ja säilytän niitä muovin tai kostean pyyhkeen sisällä, kunnes lisään ne työhön. Näin ne pysyvät tarpeeksi kosteina työhön liittämistä varten. Ennen kuin lisään makkaran esineeseen, litistän sen vielä puulastalla taputtamalla.



22. Savimakkaran pyörittely.



23. Savimakkaran liittäminen ruukkuun.

Kun olen laittanut savimakkaran paikalleen, painan sitä toisella kädellä alemmaa makkaraa vasten ja toisella kädellä taas nostan savea alempana olevasta makkarasta liitoskohdan peittämiseen. Tämän toimenpiteen teen sekä sisä- että ulkopuolelle (kuva 23).

Olennisinta makkaratekniikassa on, että päällekkäin tulevat savimakkarat liitetään tarpeeksi huolellisesti yhteen, jotta ne ovat yhtä savea eli muodostavat yhtenäisen saviseinämän. Jos makkaroiden väliin jää rakoja, työ alkaa halkeilla kuivumisvaiheessa tai viimeistään raaka- tai lasituspolton aikana.

Savimakkarani eivät ole kovinkaan ohuita, joten useimmiten ohennan liittämisen jälkeen savimakkaroita sormenpäiden välissä nipistämällä. Tällä lailla saviseinäma paitsi ohenee myös kasvaa. Nipistelyssä pitää kuitenkin olla aika tarkkana, koska pehmeä savi herkästi lähtee venymään väärään suuntaan: sen sijaan että ruukku kasvaisi ylöspäin, se alkaakin levetä. Jos työn pintaa ei silottele seennalla, nipistelyjäljet jäävät ainakin osittain näkymään käsinrakennettuun ruukkuun, mikä mielestäni antaa hyvällä tavalla intiimiyden tuntua isoihinkin töihin.²

² Hyvä esimerkki ovat Kristiina Riskan suuret ruukut, joissa on näkyvissä sormenpainallusten jättämät rytmiset rivit.

5.2 Kemijoki-ruukku vaihe vaiheelta

Tilasin opinnäytetyöni ruukkuja varten Magma Fine Sculpture -kivitavarasavea keramiikkayritys Varnialta Suomusjärveltä. Minulla oli entuudestaan kokemusta kyseisestä massasta, joka sopii oikein hyvin käsinrakennukseen runsaan samottimääränsä ansiosta. Lisäksi samotti on hyvin hienoksi jauhettua, mikä tekee massasta miellyttävän käsitellä.

Aloitin Kemijoki-ruukun rakentamisen pyöreän, halkaisijaltaan noin 25 senttimetriä olevan savikiekon tekemisestä. Pohjan päälle aloin rakentaa verkkaisella vauhdilla savimakkarosta kerroksia.

Kun pohja oli muutaman päivän työskentelyn jälkeen sopivasti jähmettynyt, aloitin kaksoisseinämarakenteen tekemisen. Tein ruukun sisälle tavallaan toista, pienempää ruukkuja, jonka seinät yhdistyivät lopulta ruukun ulkoseinämiin ja muodostaisivat yhtenäisen, suljetun pinnan.

Kaksoisseinämarakenne hidasti työskentelyä huomattavasti. Ulommaista seinämää pystyi rakentamaan suhteellisen nopeasti, koska se kuivui nopeammin. Ruukun sisällä oleva seinämä puolestaan oli toisen saviseinämän kosteuden ympäröimä, ja kuivui tästä syystä hyvin hitaasti.

Pyrkimykseni oli rakentaa alhaalta ylös asti halkaisijaltaan samankokoinen ruukku. Huomasin kuitenkin, että makkaratekniikalla suoran seinämän rakentaminen oli vaikeampaa kuin kaartuvan seinämän. Ruukun ulko- ja sisäseinämät pyrkivät kohti pyöreämpää muotoa, ja varkain yrittivät joko ruveta kaventumaan tai levenemään.

Suoran, pylväsmäisen muodon rakentaminen oli aikaisemmin tekemiini kaareviin muotoihin verrattuna paljon yksitoikkoisempaa. Olin suunnitellut ruukkuni korkeudeksi noin 63 senttimetriä, minkä pituuden tavoittaminen tuntui työläältä. Jouduin vähän väliä pitämään taukoa työskentelyssä, jotta myös sisimmäinen seinämä oli kuivunut tarpeeksi kantaakseen lisää painoa.

Kun ruukku oli usean viikon työskentelyn jälkeen loppusuoralla, tapahtui yllättävä ja ikävä käänne. Olin siirtämässä ruukkuja pöydältä kavaletin, pyörivän metallialustan, päälle, kun ruukun ulommainen seinämä halkesi vaakatasossa kahteen osaan. Irronnut osa oli aivan ehjä, joten ensijärkytyksestä toivuttuani päätin yrittää sen kiinnittämistä takaisin runkoon.

Sain ohjaajaltani Marja-Leena Piipolta korjausvinkin, joka alun perin oli kulkeutunut keramiikan laitokselle ainoastaan Brittein saarilta asti. Tämä korjausseos koostui yhdestä osaa sokeria ja kahdesta osaa kuivattua savea, mitkä sekoitettiin veden avulla yhdeksi seokseksi.

Konsti vaikutti toimivan: irti lähtenyt osa tarttui seoksen avulla takaisin runko-osaan. Minua vähän kauhistutti jatkaa työtä, joka oli näin rajusti haljennut, mutta päätin antaa ruukulle kuitenkin vielä mahdollisuuden.

Vaikka ruukku ensin vaikutti toipuneen halkeamisestaan, siihen alkoi pikkuhiljaa, kuivumisen edetessä, tulla enemmän ja enemmän ohuita säröjä. Korjailin näitä säröjä etikkasaviliuoksella, mutta sitten alkoi näyttää siltä, että ruukku ei voisi enää pelastaa. Näin pahasti jo kuivumisvaiheessa säröilevä ruukku todennäköisesti hajoaisi viimeistään lasituspoltoissa.

Päätin lopulta hajottaa Kemijoki-ruukun (kuva 24). Olin jo alun perin jättänyt opinnäytetyöhöni yhden ruukun verran hajoamisvaraa: jos yksi ruukku hajoaisi, minulla olisi vähintään kaksi ruukkuä vietäväksi galleriaan myyntiin.



24. Polttamaton Kemijoki-ruukku, k. 62 cm.

5.3 Jurmo-ruukku vaihe vaiheelta

5.3.1 Ruukun rakentaminen

Jurmo-ruukun tekemistä aloittaessani pohdiskelin paljon edellisen ruukkuni hajoamisen syitä. Tulin siihen tulokseen, että työtilan voimakas ilmastointi ja vuodenaika – sydäntalvi – vaikuttivat siihen, että saven kuivuminen oli nopeampaa kuin osasin odottaakaan. Kaksoiseinämärakenne teki kuivumisesta vielä erittäin haastavaa, sillä ulko- ja sisäpuoli kuivuivat aivan eri tahtia.

Aiemmin kun olen käyttänyt makkaratekniikkaa, olen luottanut siihen, että savimakkarat liittyvät yhdeksi seinämäksi kunhan ne ovat tarpeeksi kosteita. Kemijoki-ruukkua hajottaessani huomasin kuitenkin, että useat savimakkarat olivat kiinni ulkosyrjistään, mutta keskellä liitos oli heikompi. Päätin varmuuden vuoksi käyttää savilietettä seuraavissa töissäni savimakkaroitten liittämiseen.

Yksi mahdollinen syy Kemijoki-ruukun säröilyyn saattoi myös olla se, että jatkuvasti siirsin sitä kavaletin päältä pöydälle ja taas kavaletin päälle, kun aloitin seuraavana päivänä työt. Ison työn siirtely raakavaiheessa epäilemättä rasitti työtä. Päätinkin Jurmo-ruukun koh-

dalla visusti tehdä työtä alkuvaiheen jälkeen pelkästään kavaletin päällä, ja välttää turhaa liikuttelua.

Aloitin Jurmo-ruukun tekemisen koon suunnittelulla. Kiinnitin erityistä huomiota siihen, miten aloitin ruukun tekemisen: halusin, että seinän kaari alkaisi mahdollisimman pehmeästi lähteä nousemaan tasolta ylöspäin. Ruukun pohjana oli soikea savilevy, jonka päälle aloin asetella savimakkaroita.

Kunhan pohja oli hieman kuivahtanut ja olin tehnyt noin seitsemän senttiä työn seinämiä, aloitin kaksoiseinämärakenteen tekemisen. Jurmo-ruukun kohdalla kaksoiseinämärakenne ei hidastanut niin paljon työskentelyä kuin Kemijoki-ruukun kanssa, koska muoto oli niin erilainen: Jurmo-ruukun sisälle rakennettava ruukku oli huomattavasti pienempi kuin koko työ (kuva 25 sivulla 31).



25. Keskenikäinen Jurmo-ruukku, jossa näkyy kaksoisseinämä-
kenne.

Tein Jurmo-ruukkua alussa hyvin hitaasti, noin viisi senttiä päivässä. Kunhan työn seinämät alkoivat kantaa paremmin kostean saven painoa, pystyin hieman nopeuttamaan vauhtia. Työskentelyjaksojen väliseksi ajaksi peittelin työn huolellisesti muoveilla kuivumisen estämiseksi. Pyrin myös siihen, että ruukun pohjaosa ei kuivuisi liian nopeasti suhteessa työn yläosaan, jotta välttyisin ruukun säröilyltä.



26. Lähes valmis Jurmo-ruukku.

Olen aika spontaani työskentelyssäni, tälläkin kertaa muoto muuttui työskentelyprosessin aikana. Pitkulainen, matala muoto alkoi näyttää hieman tylsältä ja lättänäältä, ja aloin kaivata muotoon enemmän särmikkyyttä. Päätinkin nostaa ruukun toista päätä korkeammaksi kuin toista, jotta muuten niin rauhallisen pyöreään ruukkuun tulisi vähän kontrasteja (kuva 26).

Kahden viikon työrupeaman jälkeen Jurmo-ruukku oli valmis, ja jätin sen kuivumaan. Kuivumisvaiheessa siirsin ruukun lastulevyalustalta rimojen päälle, jotta se kuivuisi myös alhaalta päin. Ruukku sai kuivua ensin viikonlopun yli muovin alla, ja sitten ilman suojaa. Mustia pilviä alkoi kuitenkin ilmestyä horisonttiin siinä vaiheessa, kun teos oli lähes kuiva: paikansin ruukun yläosasta särön.

Minä päätin kokeilla särön paikkaamista laittamalla säröön entuudestaan tuttua, aikaisemmissa töissä toiminutta paikkailuseosta, johon tulee etikkaa ja kuivattua savea (samaa massaa mitä teoksessa). Paikkailin viikon ajan uskollisesti aina uudelleen ilmestyvää säröä, kunnes se lopulta katosi. Jännityksellä jäin odottamaan, mitä tapahtuisi raakapoltoissa – ilmestyisikö särö taas?

Työn kuivuutta ei aina voi päätellä pelkän sormituntuman perusteella, varsinkin jos huoneilma on viileää. Laitoinkin ennen varsinaista raakapoltoa työni kuivatukseen, jossa lämpötila nousi neljässä tunnissa noin 80° asteeseen, ja sai sitten laskea vapaasti. Vasta kuivatuksen jälkeen uskalsin laittaa ruukun varsinaiseen 900° asteen raakapoltoon.

Raakapolton jälkeen tuttu särö ilmoitti jälleen olemassaolostaan, aika arasti tosin, mutta kuitenkin. Mikä neuvoksi? Särö oli niin pieni,

että sitä tuskin näki – lasituspoltoissa se saattaisi kuitenkin aueta lisää. Päätin kokeilla korjauskeinoa, jonka olin kuullut Fiskarsissa keraamikko Erna Aaltoselta. Erna Aaltonen oli onnistuneesti korjannut säröilevän ruukun laittamalla sen pintaan raakapoltetulle pinnalle sopivan enkopin ja polttamalla työn uudestaan.

Daniel Rhodesin klassikko-opuksesta *Glazes and Clays for the Potter* löysin sopivan enkopireseptin raakapoltetulle savelle (katso liite 2). Raakapoltetulle pinnalle ei voi laittaa samanlaista enkopia kuin polttamattomalle, sillä raakapoltettu työ on jo kutistunut poltoissa (Rhodes 1977, 250 – 251). Tässä ohjeessa savea oli vain neljäkymmentä prosenttia – siitäkin puolet kalsinoitua – joten se ei kutistuisi kovin paljon poltoissa.

Laitoin enkopin työn pintaan ruiskuttamalla, jotta enkopi menisi särön sisään ja täyttäisi sitä. Raakapoltin työn vielä uudestaan samassa lämpötilassa. Uuden raakapolton jälkeen särö näytti hävinneen Jurmo-ruukun pinnasta.

5.3.2 Ruukun patinointi ja lasituspoltto

Kokemus on osoittanut, että usein lasitteet ja patinat näyttävät hyvin erilaiselta isolla pinnalla kuin pienellä testilaatalla. Ennen Jurmo-ruukun patinoimista ja lasituspoltoa halusinkin kokeilla pin-

takäsittelyä koeruukun pintaan välttyäkseni liian suurilta yllätyksiltä. Olin tehnyt Jurmo-ruukun valmistumisen ohessa pienen, noin 20 senttimetriä korkean ruukun. Ruukku oli kuitenkin tarpeeksi iso, jotta siinä pääsisi näkemään eri patinakerrosten tuottamat sävyerot.

Samakin lasite tai patina voi näyttää aivan erilaiselta riippuen siitä, onko se laitettu esineen pintaan siveltimellä, ruiskuttamalla vai kaatamalla. Siveltimellä tai ruiskuttamalla on mahdollista saada enemmän sävyeroja kuin kaatamalla, jolloin patinakerroksesta tulee paksumpi ja tasaisempi. Halusin Jurmo-ruukkuuni pinnan, jossa kahden käytetyn patinan värisävyt vaihtuisivat pehmeästi liukumalla ja värin muodostuvat patinapiskut olisivat näkyvissä, vähän kuin pointillistisessa maalauksessa. Tähän tarkoitukseen arvelin ruiskuttamisen olevan paras keino lisätä patina esineen pintaan.

Ruiskutin koeruukun ensin merenvihreällä bariumpatinalla ja sitten titaanipatinalla. Poltin ruukun 1240^o asteessa, ja totesin, että väri oli aika lailla se mitä olin etsinyt, ehkä hiukan tummempisävyinen (kuva 27). Ruukun pinta toi mieleen merelliset tunnelmat – ehkä aarrearkunkin jossain meren syvyyksissä, täynnä vanhoja taalereita.



27. Ruukku, johon kokeiltu merenvihreää patinaa ja titaanipatinaa.

Varsinaisen Jurmo-ruukun lasitin samalla tavoin ensin ruiskuttamalla merenvihreällä patinalla ja sitten titaani-patinalla. Ensimmäisen patinan ruiskutin normaalilla lasiteruiskulla ja toisen patinan pienellä retussiruiskulla, jolla saa hienompaa ja pehmeämpää jälkeä (kuva 28). Patinoimisen jälkeen laitoin ruukun 10 tuntia kestäväan polttoon, jonka huippulämpötila oli 1240°C.

Kun avasin uunin oven, koin pienen yllätyksen: ruukun väri oli aika erilainen kuin koeruukussa. Luulen, että erilaiseen tulokseen vaikutti ruukun enkopoiminen raakapolton jälkeen. Ruukkuun tuli violetin sävyjä, joita ei ollut koeruukussa, eikä titaani-patina muuttunut niin paljon vanhan kullan väriseksi kuin olisin halunnut. Olin kuitenkin tyytyväinen yllättävään väripintaan, ja siihen miten ruiskuttaminen oli saanut patinan leviämään savuverhon tapaan ruukun päälle.

Ikävä yllätys oli se, että lasituspoltoissa ruukkuun oli jälleen avautunut selvästi havaittava särö. Jollakin tapaa särön tekemä kuvio ruukun pinnassa sopi teokseen, toisaalta taas teräväreunainen särö toi liiankin jyrkkää kontrastia esineen pyöreisiin muotoihin.



28. Lasittaminen ruiskulla.

Päätin täyttää ainakin osittain särön, jotta se ei niin selvästi hyppäisi teoksesta silmille. Mieleeni juolahti kokeilla metallin juottamista säröön. Lyhyt kysely metallipuolen pajalla valaisi minua juottamisesta sen verran, että suljin sen pois laskuista.

Metallipuolen opettajalta sain kuitenkin samalla reissulla mukaani metallinpaikkausmassaa, jota käytetään liiman tavoin metalleja yhdisteltäessä. Metallinpaikkausmassassa on mukana jauhattua kuparia, mikä antaa sille kuparin sävyn. Arvelin sen sopivan hyvin yhteen ruukkuni merellisten sävyjen kanssa – ja näin olikin. Kun olin laittanut ruukun säröön paikkausmassaa, se toi särön hyvin esiin pikemminkin yksityiskohtana kuin repeämänä.

Vielä yksi asia häiritsi poltetussa ruukussa: sen pinta. Ruiskuttaminen oli tehnyt esineen pinnasta hyvin karhean, niin ettei sitä mielellään halunnut pitää käsissä. Tämä oli aivan päinvastaista alkupepäiselle suunnitelmalleni ruukusta, joka olisi kuin meren sileäksi hioma kivi. Saadakseni haluamani pintatunnun ruukkuun hioin sitä vesihiomapaperilla niin kauan, että kaikki karheus oli hävinnyt ruukun pinnasta. Lopputulos oli nyt sitä mitä pitikin - sileä esine, jota oli mukava koskettaa.

Vaikka ruukkuni muuttui muodoltaan ja väriykseltään jonkin verran alkuperäisestä suunnitelmastani, olin kaiken kaikkiaan tyytyväinen Jurmo-ruukkuun. Mielestäni tavoitin muodossa kivimäisyyden tuntua. Olisin ehkä halunnut, että ruukku olisi kaartunut vielä loivemmin pöytätasosta ylöspäin ja antanut vielä kelluvamman vaikutelman, mutta nykyinenkin lopputulos oli riittävän hyvä. Olin tyytyväinen myös siihen, että esine ei lysähtänyt lasituspoltoissa vaan piti hyvin muotonsa.

Jurmo-ruukusta tuli särön ja värityksen myötä hivenen dramaattisempi ruukku kuin olin ajatellut. Mielestäni koeruukun patinointi oli loppuvaikutelmaltaan rauhallisempi, kun taas Jurmo-ruukussa patinakerrokset näyttävät enemmän vaihtelevilta savu – tai pilviverhoilta. Jurmo-ruukussa pinnan värytys ja ruukun muoto sopivat kuitenkin tällaisenakin yhteen ja muodostavat kokonaisuuden, mikä oli tavoitteeni (kuva 29 sivulla 36).



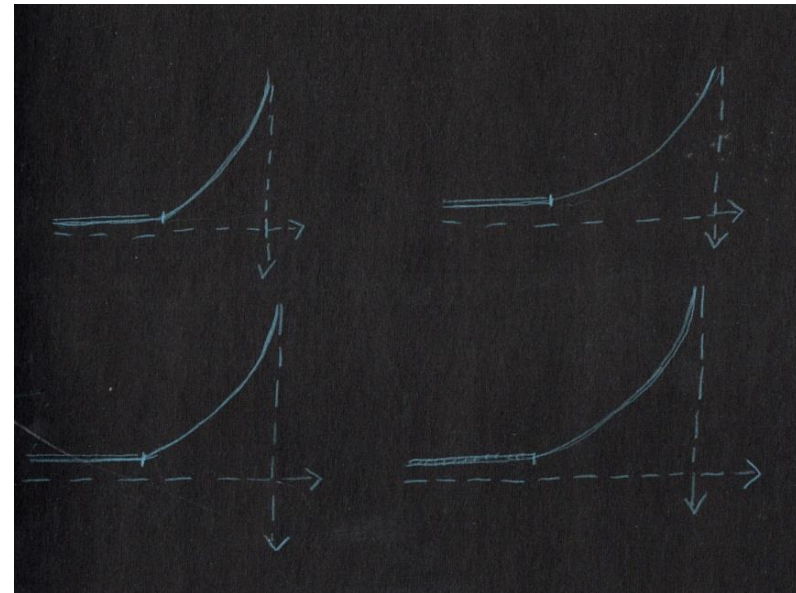
29. Valmis Jurmo-ruukku, 24 x 32 x 42 cm.

5.4 Lissabon-ruukku vaihe vaiheelta

5.4.1 Ruukun rakentaminen

Jurmo-ruukun rakentamiseen oli mennyt kaksi työviikkoa, mutta arvelin tekeväni isomman Lissabon-ruukun samassa ajassa. Jurmo-ruukun tekemistä oli hidastanut kaksoisseinämärakenne - tavallaan tein yhdessä ruukussa kahta ruukkuu samanaikaisesti. Lissabon-ruukun arvelin myös symmetrisen muotonsa puolesta olevan nopeampi rakentaa: tasaisesti pyöristävä muoto alkaa jossain vaiheessa kannatella itseään hyvin ja työskentely nopeutuu.

Ennen ruukun aloittamista piirsin sen ääriviivat luonnollisessa koossa paperille. Teoksen piirtäminen luonnolliseen kokoon auttaa hahmottamaan teoksen tulevaa kokoa paremmin kuin pelkkä mittatikulla ilmaan mittailu tai pienoismallien teko. Pyöreää teosta tehdessä on myös hyvä hahmottaa jo ennen teoksen tekemistä, missä kulmassa suhteessa pöytätasoon seinämä alkaa kaartua ylöspäin. Joskus on käynyt niin, että ruukusta on tullut aivan erimuotoinen kuin olen halunnut, koska en ole tarpeeksi ajoissa huomannut aloittaa teoksen rakentamista leveyssuuntaan. Nyt pohdinkin aika paljon luonnostelemalla, missä kulmassa ruukku lähtee kaartumaan ylöspäin pöytätasosta (kuva 30).



30. Ääriviivan luonnostelua.

Aloitin jälleen työn pyöreän savilevyn kaulitsemisesta. Annoin savikieken kuivua ja jähmettyä hetken aikaa, ennen kuin aloitin savimakkaroitten liittämisen pohjaan. Koska tavoitteenani oli ruukku, joka olisi yhtä leveä kuin korkeakin, tein ruukusta jo alusta lähtien mahdollisimman voimakkaasti ulospäin levenevän. Seinämän luhistuminen savimakkaroitten painosta on tällaisessa muodossa varsinkin alussa enemmän kuin todennäköistä, jos ei malta tehdä tar-

peeksi hitaasti. Ruukun alun sijasta käsissä saattaakin hetken kuluttua olla lautanen!

Kuten Jurmo-ruukussakin, yhdistin savimakkarat toisiinsa niin, että väliin tuli savilietettä. Tällä halusin varmistaa, että savimakkarat varmasti tarttuvat toisiinsa.



31. Ruukun rakentaminen.

Saviruukku kasvoi tasaista vauhtia aloituksen jälkeen (kuva 31). Muodon kanssa koin hieman yllätyksiä. Vaikka halusinkin ruukusta leveään, ruukku alkoi levetä liian nopeasti. Joskus aiemminkin, kun olen rakentanut voimakkaasti levenevää muotoa makkaratekniikalla, on tullut sama epämukava olo – minä en hallitse muotoa vaan se minua. Ruukku vain levenee levenemistään ja tuntuu, ettei mikään pysäytä sitä. Onneksi näin pitkälle ei menty tällä kertaa, vaan sain ruukun taas ohjaukseeni. Huomasin kuitenkin, että en voisi rakentaa ruukusta niin korkeaa kuin olin suunnitellut, koska sen muoto levenisi silloin liikaa.

Aikaisemmin kun olen tehnyt ruukkuja, ruukun suuaukko on jäänyt liian vähälle suunnittelulle. Olen yksinkertaisesti vain lopettanut makkaroiden lisäämisen ruukkuun. Nyt halusin varata aikaa sen pohtimiseen, minkälainen ruukun suuaukosta tulisi. Päättyisikö ruukku kapenevaan kaulaan, tai ehkä erilliseen reunamakkaraan?

Keraamikko Betty Blandinon mielestä ruukun reuna on esineen kulminaatiopiste, joka vaikuttaa suuresti esineen dynamiikkaan. Ruukun reuna yhdistää esineen sisä- ja ulkotilan; samalla se määrittää esineen suhteen ympäristöön. Parhaimmillaan ruukun reuna

antaa työlle väistämättömyyden tunnun – työ ei voisi olla muunlainen. (Blandino 2003, 59)

Minun on helppo olla samaa mieltä Blandinon kanssa. Monet asiat, jotka valmiin ruukun katselijalle näyttävät itsestään selviltä yksityiskohdilta, saumattomilta osilta valmista teosta, ovat voineet vaatia tekijältään aika paljon miettimistä ja intuition käyttöäkin.

Päätin lopulta asetella ruukun suuta kiertämään paksun savimakkarin. Ruukun suun paksuudella voi hämätä katsojaa: ohut ruukun reuna voi antaa vaikutelman ohutseinäisestä työstä vaikka seinämät oikeasti olisivatkin kohtalaisen paksut. Ja toisinpäin, jyrkellä ruukun reuna antaa vaikutelman paksummasta ja raskaasta työstä kuin se oikeasti on. Lissabon-ruukun muhkeaan muotoon sopi hyvin paksu suuaukon reunus. Kun savimakkarin paineli paikalleen sormin, ruukun suuaukko sai sormenjäljistä kuvioinnin.

5.4.2 Ruukun patinointi ja lasituspoltto

Ruukku valmistui aikataulussa, noin puolessatoista viikossa, minkä jälkeen jätin työn rauhassa kuivumaan (kuva 32). Tällä kertaa työn kuivuminen sujui ilman säröjen tuomaa dramatiikkaa.



32. Polttamaton Lissabon-ruukku.

Laitoin työn jälleen kuten Jurmo-ruukunkin ensin kuivatukseen, jossa lämpö kohosi hitaasti 80° asteeseen. Tämän jälkeen ruukku sai jäädä rauhassa vielä saunomaan lämpimään uuniin.

Kuivattamisen jälkeen poltin ruukun raakapoltoissa, jonka huippulämpötila oli 900° astetta.

Aivan alusta saakka olin mielessäni nähnyt Lissabon-ruukun hehkuvan eri värejä. Halusin, että pinta olisi maalauksellinen, ja siinä vaihtelisivat eri patinoiden sävyt. Siveltimevedot saivat jäädä näkyviin, jotta ne antaisivat työn pintaan liikkeen tuntua. Patinoiden maalaamista olin kokeillut aiemmin koeruukkuun, johon olin kokeillut Eeva Jäntin patinareseptejä siveltimeillä levitettyinä.³ Tällä kertaa päätin kuitenkin sivellä patinoita ruukun pintaan hivenen suunnitelmallisemmin, että lopputulos olisi yhtenäisempi.

Koska ruukku oli hyvin avonainen, sisäpuolen väritys olisi tärkeä osa teosta. Vastapainoksi moniväriselle ulkopinnalle halusin ruukun sisäpuolen olevan yksivärinen. Minulla oli mielikuva ruukusta, joka näyttäisi siltä, kuin ruukun sisältä tulvisi auringonvaloa – tähän tarkoitukseen sopisi keltainen lasite, jonka lisäisin ruukun sisäpuolelle ruiskuttamalla.

Sopivan keltaisen sävyn löytäminen ei onnistunut heti, joten tein useita kokeita, joissa testasin eri prosenttimääriä keltaista pigmenttiä samaan himmeään lasitepohjaan. Parhaiten toimi yhdistelmä, jossa lisäsin ohjaajani Marja-Leena Piipon vinkistä vaaleanruskeaa

pigmenttiä keltaisen pigmentin joukkoon – näin väristä tuli hieman murretumpi, niin kuin olin halunnutkin.

Patinoiden lisäksi sivelin ruukun pintaan myös monia koelasiteerien loppuja. Patinoiden ja lasitteiden siveleminen siveltimeillä ruukun pintaan vaati hieman mielikuvitusta: Patinat ja lasitteet eivät olleet sen värisiä kuin niistä tulisi poltossa, joten yritin lähinnä kuvitella miltä nuo harmahtavat, kellertävät ja siniset liemet tulisivat näyttämään (kuva 33).



33. Patina- ja lasitepurkkeja.

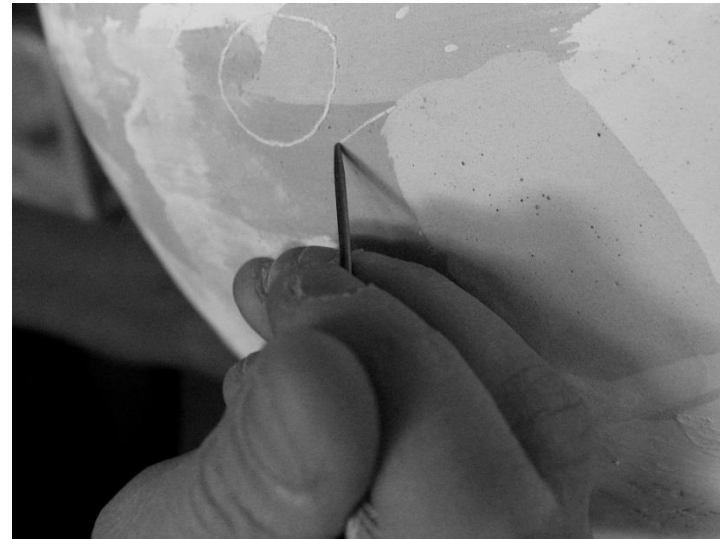
³ Kuva patinoidusta koeruukusta sivulla 17.

Kun aikani olin lisännyt patinoita ruukun pintaan, unohdin jo, min-käväristä patinaa tai lasitetta olin laittanut mihinkin ja päätin vain luottaa sattumaan (kuva 34).



34. Patinoiden maalaaminen.

Patinoiden ja lasitteiden maalaamisen jälkeen koin, että Lissabon-ruukku ei ollut vielä valmis. Jotain puuttui. Päätin raapustella ruukun pintaan sanoja portugaliksi, kun minulla kerrankin oli näin hyvä mahdollisuus päästä jättämään oma puumerkkini (kuva 35). Vasta tämän jälkeen ruukku pääsi pitkälle matkalle lasituspoltoon, jonka huippulämpötila oli 1240° astetta.



35. Sgraffiton tekeminen ruukun pintaan.

Lasitepoltto sujui ongelmitta, ja lopputuloksena oli ehjä, värikäs ruukku (kuva 36 sivulla 42).



36. Valmis Lissabon-ruukku, 27 x 40 cm.

Lissabon-ruukun rakentaminen oli rennompaa kuin kahden aiemman ruukun tekeminen. Sen tekeminen myös sujui nopeimmin, koska siinä ei ollut kaksoisseinämrakennetta. Symmetristä, pyöreää ja avaraa muotoa oli hauska tehdä – huomasin nauttivani siitä, että muoto muuttuu koko ajan tekoprosessin aikana. Tälläkin kertaa se muuttui hieman odottamattomaan suuntaan, sillä ruukun levein kohta asettui ylemmäs kuin olin suunnitellut. Näin oli oikeastaan parempi – tasan ruukun keskikohdalle asettuva levein kohta voi antaa hieman tylsän ja staattisen vaikutelman.

Lissabon-ruukun patinointi ja lasitus jännitti jonkin verran, koska en ollenkaan tiennyt, minkälainen lopputulos olisi. Kun avasin uunin oven lasituspolton jälkeen, olin helpottunut ja positiivisesti yllättynyt siitä, että kaikki ruukun pintaan sutimani värit olivat asettuneet jonkinlaiseksi kokonaisuudeksi.

Vaikka lopputulos oli värikäs ja kirjava, se oli mielestäni omalla tavallaan yhtenäinen. Yhdistävänä säikeenä kaikkien värien joukossa voi pitää keltaista, jota käytin kaikkein eniten patinointiin ja lasittamiseen.

Karhea, kivimäinen ruukun pinta muistutti hyvinkin lissabonilaisen talon seinää, johon vuosien aikana on maalattu useita erivärisiä

maalikerroksia päällekkäin. Lissabonilaisten talojen seinissä eivät maalisudin jäljet ole näin selvästi näkyvissä, mutta värit voisivat hyvinkin olla sieltä. Paikka paikoin patinakerrokset hilseilivät irti ruukun pinnasta, niin kuin olin halunnutkin.

6 Uniikkiesine matkalla ulkomaailmaan

6.1 Hintapolitiikkaa

Kun työt olivat valmiit, jäljellä oli yksi mielenkiintoinen tehtävä: hinnan määrittely ruukuille. Valitettavasti missään keraamikon tai keramiikkataiteilijan käsikirjassa ei neuvota, miten hinnoitella uniikkiesine. Ja kuinka paljon taidekeramiikasta ylipäättään halutaan maksaa?

Keväällä 2012 Sothebyn huutokaupassa New Yorkissa keramiikka-veistoksesta maksettiin huikeat 134 500 dollaria (noin 100 600 euroa). Magdalene Odundo, veistoksen tekijä, singahti suoraa päätä kaikkein eniten teoksellaan ansainneeksi eläväksi brittiläiseksi keramiikkataiteilijaksi.

Aivan tällaisia summia ei aloittelevan keramiikantekijän ole syytä teoksestaan heti odotella. Toisaalta, ei pidä sortua alihinnoittelunkaan houkutuksiin; eräässä taideliikkeessä Tampereella näin vastikään alan ammattilaisen tekemän ison keraamisen seinälaatan, josta pyydettiin 30 euroa. Aivan naurettavan vähän!

Olen keskustellut uniikkiesineen hinnoittelusta opettajieni, parin alalla kauan toimineen keramiikkataiteilijan sekä muiden alojen

taidekäsityöläisten kanssa. Mitään oikeata tai väärää tapaa hinnoitella uniikkiesine kukaan ei ole tarjonnut – itse asiassa uniikkityön hinnan määrittely tuntuu olevan useimmille aika vaikea asia.

Jos kyseessä olisi sarjatuote, hinnan määrittely olisi huomattavasti helpompaa. Sarjatuotteen hintaan voi laskea käytetyt työtunnit, materiaalikustannukset savista ja lasitteiden raaka-aineista, poltoista koitua sähkönkulutus sekä työhuoneen vuokra: nämä menot jaetaan sarjatuotteiden määrällä, jolloin saadaan yhden sarjatuotteen hinta.

Miksi ei uniikkityön hinnoitteluun sitten voisi soveltaa samoja hinnoitteluperiaatteita kuin sarjatuotteeseenkin? Samalla lailla uniikkityökin sisältää suunnittelua, luonnostelua, varsinaista työskentelyä teoksen parissa sekä kaikki mahdolliset muut kustannukset sähkönkulutuksesta materiaaleihin.

Kokeilin oman Jurmo-ruukkuni hinnan laskemista käyttäen hinnoitteluperiaatteena pelkkää käytettyä tuntimäärää; sähköstä ja työtilan vuokrasta en opiskelijana vielä joudu maksamaan ja materiaalikulut eivät ole yhden teoksen osalta 50 euroa enempää. Tuntipalkkana käytin matalaa 10 euroa/tunti. Kolmen viikon

työrupeaman (120 tuntia) hinnaksi sain tällä menetelmällä 1200 euroa.

Vaikka keramiikkateosten hinnat näyttelyissä liikkuvat koon mukaan jopa tuhansissa euroissa, silti laskemani summa tuntui äkkiseltään aika suurelta. Hinnasta puuttui kuitenkin vielä yksi tärkeä tekijä: gallerian ottama provisio.

Galleria Carreen provisio myydyistä töistä on 42 %, mikä sisältää myyntityön ja teoksen esittelyn gallerian nettisivuilla. Kun vähensin gallerian ottaman provision työni hypoteettisesta hinnasta, minulle olisi jäänyt käteen 646 euroa. Oliko tämä se summa, jonka arvoiseksi arvioin teoksen ja oman työpanokseni?

Tulin siihen tulokseen, että minulle pitäisi jäädä käteen se summa, jonka arvoiseksi työni olen hinnoitellut. Jos ajatellaan, että teoksesta saatu palkkio on palkkaa, jolla täytyy kustantaa työn tekemiseen käytetty aika ja kulut sekä kustantaa myös tulevien teosten tekemistä, ei ole mitään järkeä asettaa hintoja alakanttiin. Jos haluaisin, että saisin teoksesta käteen noin 1200 euroa, minun pitäisi asettaa varsinaiseksi hinnaksi noin 2000 euroa, jolloin minulle jäisi provision jälkeen haluamani summa.

Tästä laskelmasta puuttui edelleen yksi tekijä - se tärkein eli asiakas. Minä voin asettaa sellaisia hintoja kuin haluan, mutta on eri asia, kuinka paljon potentiaalinen asiakas on valmis maksamaan. Entä jos ylihinnoittelen teokseni, ja ne jäävät sen vuoksi myymättä? Ja jos näin käy, mistä tiedän, johtuuko se hinnasta vai sopivien asiakkaiden puutteesta vai muista, tuntemattomista tekijöistä?

Tunnettujen suomalaisten keramiikkataiteilijoiden, kuten Erna Aalosen, teokset liikkuvat tuhansissa euroissa. Kun tekijä on tunnettu, hintaviakin teoksia on helpompi saada myydyksi. Hintaa perustelee paitsi maine myös kokeneen tekijän työn laatu ja pitkän ajan kuluessa kehittynyt taiteellinen ilmaisu.

Luulen, että omien teosteni hinnoittelu helpottuu ainakin hieman, kun saan enemmän kokemusta siitä, minkä hintaiset työt menevät kaupaksi, ja kuinka suuri merkitys hinnalla ylipäättäen on ostajalle. Tässä vaiheessa päätin suhteuttaa töilleni arvioimia hintoja siihen seikkaan, että olen opiskelija ja teokset ovat osa lopputyötäni: Voin pyytää niistä matalampaa hintaa kuin muuten pyytäisin käytettyjen työtuntien ja muiden kulujen perusteella.

Opinnäytetyön kirjoittamisvaiheessa teokseni vielä odottivat galleriaan kuljettamista. Kunhan ne pääsevät sinne asti, pyydän vielä

galleristi Kirsti Carleniuksen näkemystä siitä, ovatko hintani liian korkeita tai alhaisia tai juuri sopivia.

6.2 Viimeinen vilkaisu opinnäytetyöhön

Kaiken kaikkiaan käytin opinnäytetyön tekemiseen viisi kuukautta, mikä meni yllättävän nopeasti. Varsinaiseen ruukkujen tekemiseen aikaa meni noin kaksi kuukautta (tai kolme kuukautta, jos mukaan otetaan ensimmäinen, epäonnistunut ruukku). Ruukkujen varsinaisen rakennusvaihe kesti yhteensä nelisen viikkoa, mutta kun tähän lisättiin töiden kuivattaminen, raaka- ja lasituspoltot sekä polttoja edeltäneet lukuisat patinakokeet, aikaa meni noin kaksi kuukautta.

Opinnäytetyön tekeminen pitkän ajanjakson aikana opetti arvioimaan entistä paremmin omaa ajankäyttöäni ja kuinka nopeasti voin edetä käyttäessäni makkaratekniikkaa töiden tekemiseen. Pidempikestoisesta työskentelystä oli myös se hyöty, että huomasin vauhtini riipeytyvän prosessin edetessä.

Opinnäytetyöprosessin karvain mutta samalla hyödyllinen oppitunti oli ensimmäisen ruukkuni hajoaminen. Se opetti minulle paljon keramiikan haastavuudesta materiaalina, ja kuinka paljon ympäröivillä olosuhteillakin on vaikutusta tekemiseen. Kemijoki-ruukun hajoami-

sen jälkeen muutin omaa työskentelytekniikkaa niin, että riskit säröilyyn vähenivät.

Jurmo- ja Lissabon-ruukku onnistuivat mielestäni kumpikin hyvin uniikkitoinä. Kummatkin ilmentävät värien ja muotojen kautta paikkojensa henkeä: Jurmo-ruukku rauhallista, merellistä tunnelmaa ja Lissabon-ruukku aistimusten ja värien runsautta ja liikettä. Olen tyytyväinen myös siihen, miten kummassakin ruukussa väritys ja muoto sopivat yhteen ja tukevat toisiaan.

Aloittaessani opinnäytetyötä olin hahmottanut kolmen ruukun kokonaisuuden, josta ideana oli vaikea päästä irti sittenkään, kun olin päättänyt jättää töiden määrän kahteen. Ehkä tästä johtuu, että ruukkuni eivät vierekkäin asetettuna muodosta oikein hyvää kokonaisuutta - ne ovat aika lailla samankokoisia, mutta silti hyvin erilaisia. Kolmas ruukku olisi värillään, muodollaan ja koollaan voinut sitoa työt paremmin yhteen.

Tosin yhteistyökumppanini Kirsti Carlenius totesi töistäni, että vaikka ne ovatkin erilaisia, hänen mielestään niissä on kuitenkin samaa henkeä.

Opinnäytetyön aikana en monta kertaa ennättänyt galleria Carreen, mutta lyhyet visiitit siellä olivat hyödyllisiä. Alkuvaiheessa sain ideoita juuri teosten hahmottamiseen kokonaisuutena. Ilman gallerian yhteistyökumppanuutta olisin luultavasti tehnyt vain yhden ruukun.

Useamman työn tekeminen oli kuitenkin mielenkiintoista ja aivan erilaista kuin yhden yksittäisen työn tekeminen – jollakin oudolla tavalla työt tuntuivat ruokkivan toisiaan. Usean työn tekeminen vaikutti myös siihen, että ideoilla oli aikaa kypsyä ja löytää muotoaan siinä vaiheessa, kun vielä teki edellistä työtä.

Pidin myös siitä, että sain täysin vapaat kädet tehdä sellaisia töitä kuin halusin – galleristi luotti minun näkemykseeni. Se tuntui hyvältä, vaikka monta kertaa kyllä pohdin, mahtavatko työni olla sopivan kokoisia galleriaan myytäväksi. Kirsti Carlenius oli kuitenkin yhteistyömme alussa sanonut, että myös isoille töille on tilaa, joten päätin luottaa siihen.

Yksi tärkeä osa yhteistyöstä gallerian Carreen kanssa on vielä edessäpäin, nimittäin teosten myyntisopimuksen kirjoittaminen. Tämä tapahtuu siinä vaiheessa, kun vien työni galleria Carreen – todennäköisesti huhtikuun 2013 puolivälissä. Samalla sovimme myös siitä, kuinka kauan työt ovat myynnissä galleriassa.

Odotan uteliaisuudella mitä tapahtuu, kun työni menevät galleriaan myyntiin. Olisi mielenkiintoista kuulla, miten tuntemattomat ihmiset kokevat ruukkuni ja herättävätkö ne muissa paikkoihin liittyviä tunnelmia.

Minusta keraamiset ruukkuni eivät loppujen lopuksi poikkea paljon kirjoista. Samalla tavalla nekin tarvitsevat lukijansa, katsojansa ja kokijansa. Kun asetan teokseni myyntiin galleriaan, toivon tietysti että ne saavat ostajan. Mutta tärkeätä on myös se, että ruukkuni tulevat katsotuiksi ja nähdyiksi. Joku saattaa pitää niistä ja toinen taas ei - olennaista on, että niillä on tämä mahdollisuus päästä dialogiin vieraiden ihmisten kanssa. Silloin teos ei ole enää minun - se on lähtenyt omalle purjehdukselleen ulkomaailmaan.

Kuvaluettelo

1. Taidegalleria Carreessa. Valokuva Anu Passoja. 2013.
2. Luonnos ruukuista. Piirros Anu Passoja. 2012.
3. Guinealaisia ruukkuja. Valokuva Anu Passoja. Kuva Pyynikinlinnan luvalla. 2012.
4. Lääkeruukku. Valokuva Anu Passoja. Kuva Pyynikinlinnan luvalla. 2012.
5. Kirke-ruukku. Valokuva Anu Passoja. 2011.
6. Home for an African soul, mustasavustettu ruukku. Valokuva Anu Passoja. 2013.
7. Grayson Perry, *Taste and Democracy*, k. 41 cm. *Ceramic Review* 241, January/February 2010, 45. Kuvan tekijänoikeudet Thames & Hudson.
8. Polttamaton koeruukku, jossa kaksi seinämää yhdistetty yhdeksi, sisältä ontoksi seinämäksi. Valokuva Anu Passoja. 2012.
9. Juuria poltetun ruukun pinnassa. Valokuva Anu Passoja. 2012.
10. Kumipuun juuria. Valokuva Anu Passoja. 2003.
11. Eeva Jäntin patinakokeita. Vasemmalla bariumkarbonaattia sisältävä patinapohja, johon lisätty värimetallioksiedeja, ja oikealla Heikki Jylhä-Vuorion patinapohja, joka ei sisällä bariumkarbonaattia. Valokuva dokumentaatioista Anu Passoja. 2013.
12. Vasemmalla bariumpatina, jossa rautakromaattia, tinaoksidia ja kobolttikarbonaattia (sama kuin kuvassa 11); oikealla bariumpatina, johon lisätty vain rautakromaattia. Valokuva Anu Passoja. 2013.
13. Koeruukku, jonka pintaan maalattu patinoita. Valokuva Anu Passoja. 2012.
14. Kemijoen tyynemmät kasvot. Valokuva Kauko Passoja. 2010.
15. Luonnos Kemijoki-ruukusta. Kuva Anu Passoja. 2012.
16. Kivipeltoa Jurmossa. Valokuva Anu Passoja. 2012.
17. Jurmon kiviä kaukana kotisaarelta. Valokuva Anu Passoja. 2013.
18. Läpileikkausluonnos Jurmo-ruukusta. Kuva Anu Passoja. 2013.
19. Näkymä yli Lissabonin kukkuloiden. Valokuva Anu Passoja. 2004.
20. Rapistunutta seinäpintaa Lissabonissa. Valokuva Anu Passoja. 2004.
21. Lissabon-ruukun luonnos. Kuva Anu Passoja. 2013.
22. Savimakkaroiden pyörittely. Valokuva Riikka Vasko. 2012.

23. Savimakkaroiden liittäminen yhteen. Valokuva Riikka Vasko. 2012.
24. Valmis, polttamaton Kemijoki-ruukku, k. 62 cm. Valokuva Anu Passoja. 2012.
25. Keskenikäinen ruukku, jossa näkyy kaksoisseinämärakenne. Valokuva Anu Passoja. 2013.
26. Lähes valmis Jurmo-ruukku. Valokuva Anu Passoja. 2013.
27. Ruukku, johon kokeiltu patinoita. Valokuva Anu Passoja. 2013.
28. Lasittaminen ruiskulla. Valokuva Albina Pönniö. 2013.
29. Valmis Jurmo-ruukku. Valokuva Anu Passoja. 2013.
30. Erilaisia ruukun ääriiviivan alkujia. Kuva Anu Passoja. 2013.
31. Ruukun rakentaminen. Valokuva Anu Passoja. 2013.
32. Polttamaton Lissabon-ruukku. Valokuva Anu Passoja. 2013.
33. Lasite- ja patinapurkkeja. Valokuva Anu Passoja. 2013.
34. Patinan levittäminen siveltimellä. Valokuva Päivi Bruun. 2013.
35. Sgraffiton tekeminen ruukun pintaan. Valokuva Päivi Bruun. 2013.
36. Valmis Lissabon-ruukku. Valokuva Anu Passoja. 2013.

Lähteet

Barley, Nigel 1994. *Smashing Pots. Feats of Clay from Africa*. London: British Museum Press.

Blandino, Betty 2003 (first edition 1984). *Coiled Pottery*. London: A&C Black.

Blatherwick, Sue 2009. "Women's Work." *Ceramic Review* 239 September/October 2009.

Cooper, Emmanuel 1988 (first edition 1972). *A history of world pottery*. Radnor, Pennsylvania: Chilton Trade Book Publishing.

- 2004 (first edition 1983) *The potter's book of glaze recipes*. London: A & C Black.

Edwards, Bridget 2010. "Off the Beaten Track." *Ceramic Review* 244, July/August 2010, sivut 57 – 57.

Forss, Anne-Mari 2007. *Paikan estetiikka. Eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa*. Helsinki: Yliopistopaino.

Fraser, Harry 1999. "Barium Carbonate." *Ceramic Review* 178, July/August 1999, sivut 48 – 49.

Game, Amanda 2011. "Graphic Pots." *Ceramic Review* 252, November/December 2011, 32 – 34.

Jernegan, Jeremy 2009. *Dry glazes*. London: A & C Black.

Jylhä-Vuorio, Heikki 2003. *Keramiikan materiaalit*. Toinen painos. Kuopio: Taitemia.

Jäntti, Eeva 1998. *Elävänvärisen patinan kehittäminen rosoiselle pinnalle ja levitystekniikan vaikutus lopputulokseen*. Kuopion Muotoiluakatemia keramiikka- ja lasimuotoilun materiaalikirjasto.

Nelson, Glenn C. 1984 (first edition 1960). *Ceramics. A potter's handbook*. New York: CBS College Publishing.

Norberg-Schulz 1980. *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli.

Prussin, Labelle 1993. "Arkkitehtuuri ja keramiikka: maa-aineen pyhyys. Maa symbolina ja metaforana." Teoksessa *Savi. Keramiikan ja arkkitehtuurin perinne Länsi-Afrikassa*. Toimittanut Marna Maula. Tampere: Pyykinlinna.

Rhodes, Daniel 1977 (first edition 1973). *Clay and glazes for the potter. Revised edition*. London: Pitman Publishing Limited.

Zeisel, Eva 2004. *On Design. The Magic Language of Things*. Woodstock & New York: The Overlook Press.

Painamattomat lähteet

Ceramics Now –lehden verkkosivut. Grayson Perry [viitattu 8.3. 2013] Saatavissa: <http://www.ceramicsnow.org>

Goldner, Janet 2010. Potters of Kalabougou [sähköpostiviesti]. Vastanottaja Anu Passoja. Lähetetty 16.3. 2010 [viitattu 16.2.2013].

Museoviraston verkkosivut [viitattu 13.3.2013]. Saatavissa: http://www.nba.fi/fi/museot/suomen_merimuseo/vaihtuvat_naytelyt/vedenalainen_saaristomeri

Reilly, David 2010. *Professor smashes ceramics record at auction* [verkkosivu]. University of Creative Arts [viitattu 1.3. 2012]. Saatavissa: <http://www.ucreative.ac.uk/news/2012/july/magdalene-odundo>.

Liitteet

Liite 1. Keramiikan sanastoa.

enkopi Värillinen saviliete, jota käytetään saven alkuperäisen värin muuttamiseen, useimmiten polttamattoman esineen pinnalle.

kalsinoitu Kalsinoinnissa raaka-aine kuumennetaan niin, että siitä poistuu kemiallisesti sitoutunut kidevesi, hiili ja muut orgaaniset aineet. Kalsinointi vähentää jauhemaisten savien (esimerkiksi kaoliini) plastisuutta.

lasite Jauhemaisista mineraaleista tehty ohut liete, joka levitetään raakapoltetun esineen pintaan. Esine poltetaan sopivaan lämpötilaan (esimerkiksi 1260°C), jossa lasitteen ainekset alkavat sulaa ja muodostavat esineen pinnalle lasimaisen pinnan.

lasituspoltto Keramiikan poltto, jossa lasitteen ainekset sulavat yhteen ja muodostavat esineen pinnalle lasitekerroksen. Lasituspoltto on yleensä korkeampi kuin raakapoltto, esimerkiksi kivitavaralla 1200 – 1280°C.

nahkakuiva Polttamaton esine on kuivunut sen verran, että sitä voidaan esimerkiksi kaivertaa tai siihen voidaan vielä liittää osia lietteen avulla.

patina Patina antaa kuivan pinnan esineelle ja yleensä sitä käytetään vain osassa työssä, esimerkiksi korostamaan uurroksia tai kasvun piirteitä veistoksissa. Patina sanana viittaa patinoituneeseen eli ajan patinoimaan. Patinoita voi myös käyttää lasitteen tapaan peittämään koko esineen pinnan eikä vain osaa.

raakapoltto Poltto, joka tapahtuu yleensä 800 – 1000° asteen lämpötilassa. Polton tarkoituksena on tiivistää haurasta saviesinettä niin, että se imee paremmin vettä ja kestää paremmin lasittamisen.

samotti Samotti on korkeassa lämpötilassa poltettua savea, joka on jauhettu siruksi ja lisätty massaan. Koska samotti on jo käynyt kuivumis- ja polttoprosessin eikä siis kutistu saven mukana, samotti vähentää työn kutistumista ja vääntymistä.

värimetallioksidi Värimetallioksidit ovat luonnosta löytyviä raskasmetalleja, joita käytetään lasitteiden värjäämiseen. Värimetallioksideja ovat muun muassa kuparioksidi, mangaanioksidi, kobolttioksidi ja kromioksidi.

väripigmentti Väripigmentti on lasitteiden värjäämiseen käytetty teollisesti valmistettu väriaine. Väripigmentit eivät liukene veteen tai lasitesulaan, joten niiden antama värisävy pysyy suunnilleen samanlaisena massasta tai lasitepohjasta riippumatta.

Lähteet: Nelson 1984, Jylhä-Vuorio 2003

Liite 2. Lasitteet, patinat ja enkopit

Enkopi raakapoltetulle pinnalle

kaoliini	5 %
pallosavi	15
kalsinoitu kaoliini	20
lyijytön fritti	5
nefeliinisyeeniitti	5
maasälpä	20
kvartsi	20
booraksi	5
zirkoniumoksidi (värin vaalentamiseen, ei pakollinen)	5

Lähde: Rhodes 1977

Bariumpatina

bariumkarbonaatti	50 %
nefeliinisyeeniitti	50

Polttolämpötila 1240°C

Lähde: Jäntti 1998

A)

+ 2 % kromioksidi
+ 10 % tinaoksidi

B)

+ 2 % titaanioksidi
+ 1 % kobolttioksidi

C) merenvihreä bariumpatina

+ 4 % rautakromaatti
+ 5 % tinaoksidi
+ 1 % kobolttikarbonaatti

D)

+ 2 % kobolttioksidi
+ 2 % kuparioksidi
+ 4 % mangaanioksidi
+ 6 % rautaoksidi

E)

+ 4 % rautakromaatti

Titaanipatina

titaanioksidi	50 grammaa
fritti 3124	10 grammaa
+ vettä	

Polttolämpötila 1240°C

Lähde: Jernegan 2009

Heikki Jylhä-Vuorion patina

kaoliini	50 %
pallosavi	50
+ nefeliinisyeniitti	20
+ liitu	20

Polttolämpötila 1240°C

Lähde: Jäntti 1998

EC 238

natronmaasälpä	50 %
liitu	10
sinkkioksidi	10
bariumkarbonaatti	20
pallosavi	10

Polttolämpötila 1240°C

Lähde: Cooper 2004

Keltainen mattalase, EC 238 + pigmentit

+ 18 % keltainen pigmentti Brolling 6011
+ 1 % vaaleanruskea pigmentti Brolling 4033

Liite 3. Poltto-ohjelmat

Raakapoltto

0 → 600°C	8 h
600°C → 900°C	3 h
900°C → 0°C	Vapaa lasku

Lasituspoltto

0 → 600°C	8 h
600°C → 1240°C	10h
1240°C → 1240°C	10 min
1240°C → 0°C	Vapaa lasku