



Vuokko Takala-Schreib
SUOMI MUOTOILEE

unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa **KUVITTAMINEN**

Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, julkaisusarja A 23
ISBN 951-558-027-7 ISSN 0782-1832
julkaistu vuonna 2000

TAIDETEOLLINEN KOR

SUOMI MUOTOILEE
unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa

VUOKKO TAKALA-SCHREIB



[sivunumerot kirjassa]

RAJAAMINEN

1 UNELMIEN RAJOJA	
1.1 Tutkimuksen tavoite ja rajaus	22
1.2 Tutkijan positiot	25
1.3 Tutkimuksen näkökulmat	29
1.4 Muotoilututkimusta diskurssina	29
2 DISKURSSIN VALTA	
2.1 Muotoiluhistoriaa vastakkainasetteluina	34
2.2 Diskurssi, valta ja merkitys	35
2.3 Uudelleenkirjoittaminen	39
2.4 Diskurssi, muotoilupuhe ja muotoilumaailma	41

NÄYTTÄMINEN

3 SUOMI MUOTOILEE	
3.1 Suomalaisen muotoilun omaleimaisuus	48
3.2 Muotoilun edistäminen	59
3.3 Suomi muotoilee –näyttelyt	77

TOISTAMINEN

4 MUOTOILU DISKURSSIEN VALLASSA	
4.1 Muotoilu ja teollisuus	102
4.2 Teollinen muotoilu ja taideteollisuus	145
4.3 Postmodernismi ja funktionalismi	170
4.4 Suomalainen muotoilu ja ulkomaalaiset	196
4.5 Suomi-kuva	216

KUVITTAMINEN

5 UNELMAN KUVAJAINEN	
5.1 Esinemielikuvat	245
5.2 Uni ja mielikuviutus	247
5.4 Ideasta khoraan	249
5.5 Semioottisesta symboliseen	254
5.6 Subjekti ja diskurssi	258
6 MUOTOILIJANA SUOMESSA	
6.1 Unelmat diskurssissa	263
6.2 Minimalismi	265
6.3 Mysteerihuvila	268
6.4 Moderniveisto	280

SITOMINEN

7 MUOTOILUA OMALEIMAISUUDEN VALLASSA	
7.1 Omaleimaisuuden kohtaaminen	287
7.2 Omaleimaisuuden valta	291
7.3 Unelmien aistimuksellisuus	292
7.4 Muotoilija ja omaleimaisuus	293

Lähteet	297
---------	-----



KUVITTAMINEN

5 UNELMAN KUVAJAINEN

Muotoilun omaleimaisuus ja monet muut hyvään muotoiluun liittyvät diskursiiviset kohteet jäävät osittain kääntämättä¹ yhteisön ymmärrykselle. Kohteista jää *ylijäämää*², joka pakenee määrittelyä eikä saavu diskurssin piiriin. Muotoilijat haluavat kuitenkin unelmoida esineisiinsä 'jotain hyvää muotoilua', vaikka se tuntuisikin epämääräiseltä ja saavuttamattomalta. Halu saavuttamatonta kohtaan toimii myös luovuuden voimana. Saavuttamaton unelma on aistittavissa, mutta se ei ole välttämättä sanottavissa merkityksensä.

Muotoilijoiden kuulee usein sanovan, että "esineet puhuvat puolestaan"³. Heidän mielestään idea, omaleimaisuus tai muu keskeinen merkitys näkyvät esineissä suoraan ilman selityksiä. Esineen siis oletetaan välittävän ilman puhetta sanomaansa: esine on mykkä⁴. Sitä ei "tarvitse lainkaan sanallisesti tulkita"⁵ – mikäli sanallinen tarkoittaa merkitysjärjestelmien rajaamaa tiedollista tunnistamista. Muotoilija olettaa yhtä usein muiden näkevän esineessä sen ideansa ja unelmansa, joka inspiroi häntä esineen suunnittelussa.

Estetiikan tutkimuksessa Wolfgang Welsch⁶ esittää tämän muotoilijoillekin tutun käsityksen, että taideteokset puhuvat puolestaan. Hän kärjistää asian siten, että ihmisten tulkintoja teoksista ei tarvita, koska teokset keskustelevat keskenään. Teokset viittaavat toisiinsa, joten niiden merkitykset ovat strukturoituneet taiteen sisäisiin mutta myös ulkopuolisiin käytäntöihin. Welsch lähtee siitä, että taide⁷ ei koskaan puhu pelkästään itsensä puolesta.

¹ Ks. Kristeva 1998: 81: "Kääntämättä jäävä" ja "oleva itsessään" ylittää kielen.

² Käytän *ylijäämä*-sanaa tässä kuvaamaan kuvallisen luovan prosessin mielikuvia ja mielteitä, jotka häilyvät epävakaina "jähmettymättä" sanoiksi tai diskurssin objekteiksi. Vrt. Kristeva 1998: 33: Affekteille ominaisia *häilyviä* mielteitä, joihin vaikuttavat unenomaiset prosessit siirtyminä ja tihentyminä.

³ Ks. esimerkiksi STTYark: SM6: huonekalut: tunnus 608: näyttelyyn ilmoittautumiskaavakkeessa suunnittelija mainitsee tuotteen keskeisen idean suunnitteluominaisuuksista: "tuoli puhukoon puolestaan". Ks. myös Kalha 1997: 269: Kalha toteaa, että kansallisella tasolla esineiden on oletettu puhuvan puolestaan, lähinnä suomalaisesta omaleimaisuudestaan.

⁴ Ks. Kristeva 1998: 44: "-- mykät asiat ole täysin sama asia kuin ne, joilla ei ole mitään suhdetta puheeseen".

⁵ Karihalme 1996: 41.

⁶ Welsch 1997b: 129-131.

⁷ Welsch 1997a: Taideteokset eivät ole Welschin mukaan suoraan verrannollisia muotoilun esineiden kanssa, koska esineisiin liittyy aina jotain käyttöön liittyvää, kun taas taideteoksiin ei liity käytännöllisyyttä. Welschin käsityksestä huolimatta käsittelen tutkimuksessani taidetta ja muotoilua keskenään rinnakkaisina,



“Taideteos puhuu omalla tavallaan, mutta sen puhe on tulosta olemassa olevista symbolijärjestelmistä, niiden erikoistuneiden välitysten kautta, jotka ovat kommunikaatiolle tarjolla.” Welschin mukaan “teos ilmaisee itseään vain yhteydessä johonkin muuhun”. Jokainen taiteen ele viittaa aina johonkin toiseen eleeseen, sijaitsee ele sitten taiteen sisällä tai ulkona. Teokset muotoutuvat semanttisessa kontekstissa, mutta ne eivät sovelle yhteyksiä ja merkityksiä sellaisenaan, vaan samalla muuttavat ja laajentavat niitä ulkopuolisiin merkitysverkostoihin. Tämä on Welschin mukaan erityistä juuri taiteelliselle merkityksen konstituutiolle: se on aistimuksellisuuden tulosta. Aistien työ on kuvitteellista ja avointa ajattelulle⁸. Welschin mukaan teosten “jokainen elementti on tulkintaa toisista elementeistä” ja ne ovat jo itsessään valmiiksi “hermeneuttisesti konstituoituja”. Katsojan tulkinta teoksesta on vain yksi osa, muut aspektit ovat kontekstuaalisia ja liittyvät itse teokseen ja välittäviin tekijöihin. Ilman näitä edeltäviä semanttisia yhteyksiä, teokset eivät voisi olla olemassa tai sitten puhua mitään. Hänen mukaansa teokset eivät myöskään ole mykkiä, vaan ne ovat itsessään jo tulkinnan kaltaisia.

Vaatiiko kuvallisen tai esineellisen materiaalin merkityksen syntyminen aina myös kielellistä ilmaisua? Muotoilija ja muotoilua arvioivat auktoriteetit tunnistavat sanattoman itsestäänselvyyden tasolla esineissä tietyn muotoiludiskurssin kohteita ja ominaisuuksia. Esineet saavat merkityksiä, kun niistä puhutaan yhteisön diskurssin sallimissa rajoissa. Muotoilijan unelmia esineiden kuvitteluvaiheessa voidaan tuoda esille sanallis-runollisessa tai kuvallis-esineellisessä muodossa. Unelmien ylijäämä ei kuitenkaan saavuta yhteisön ymmärrystä tiedon tai keskustelun kautta. Mikä on diskursiivisen ymmärryksen ja kontrollin suhde aistimuksellisuuden ja kuvallisuuden ylijäämään luovassa prosessissa?

5.1 Esinemielikuvat

Psykoanalyttisen näkökulman valossa luomistapahtumaa on kuvattu “sisäisestä kosketuksesta” lähteväksi. Se syntyy varhaisista esisanallisista elämyksistä ja päättyy sisäiseen kuvaan: sanalliseen, melodiseen, liikunnalliseen tai visuaaliseen. Luovuuden kehtona saatetaan pitää varhaislapsuutta, jolloin lapsi muodostaa illuusioita, joita hän kokee yhteydessä äitiin. Illuusiot liitetään esimerkiksi johonkin leikkikaluun tai yhdessäolon muotoon.⁹

Julia Kristeva puhuu lapsuuden arkaaisista vaiheista, tilasta ennen paikkojen nimeämistä, ennen sanoja ja äidistä irtautumista, jolloin esineisiin varautuneet mielikuvat sitovat itseensä viettienergiaa (*viettienergiavaraus* = en. cathexis, sa. der Besetzung)¹⁰. Esinettä

koska se, mikä erottaa “muotoillun” esineen muotoilemattomasta (eli “hyvän muotoilun” instituutioiden tai diskurssien rajauksena), on jokin esteettinen, aistittava ja tuntemuksia herättävä ulottuvuus, joka ei ole palautettavissa käytön määritelmiin.

⁸ Tässä olen kääntänyt ajatteluksi Welschin käyttämän englanninkielisen *reflection*-sanan. Voisin kääntää sen myös heijasteluksi, jolloin se viittaisi paremmin kuvajaisen heijasteluun.

⁹ Hägglund 1985: 127-140.

¹⁰ Kristeva 1993: 111-136 ja Kristeva 1989: 214-215. Ks. myös Kristeva 1998: 303: Viettienergiavaraus on energian sitomista johonkin kohteeseen tai asiaan. Ks. myös Kristeva 1996: 226–228: Kristeva puhuu



vastaava sana saksan kielessä on *asia* (sa. das Ding). Sigmund Freud puhuu *esinemieliikuviin* (sa. die Dingvorstellung¹¹) varautuvista viettienergioista tiedostamattoman käsitteen yhteydessä. Hän kysyy, miksi esinemielikuvat eivät voi tulla tietoisiksi omien *havaintojäännöstenä* (sa. der Wahrnehmungsrest) kautta. Alkuperäisistä havaintojäännöksistä etäiset prosessit, jotka eivät ole säilyttäneet mitään jälkiä ominaisuuksistaan, täytyy vahvistaa uusilla ominaisuuksilla, että etäisimmät jäännökset havainnoista tulisivat tietoisiksi. Liitettynä sanoihin viettienergiavaraukset saavat ominaisuuksia ja merkityksiä, vaikka ne osoittavatkin vain suhteita esinemieliikuviin. Viettivaraukset eivät voi saada merkityksiä pelkästään havainnoista. Suhteet, jotka ymmärretään vain sanojen kautta, muodostavat suurimman osan ajatteluprosesseista.¹²

Kristeva on kiinnittänyt huomionsa Freudin käsitykseen tällaisten arkaisten viettienergiavarausten havaintojäännösten katoamisesta aistimusten ja ajatusprosessien välissä. Kristevan mukaan oletus arkaisten havaintojäännösten katoamisesta ei pidä paikkaansa taiteilijoiden kohdalla¹³. Kristeva pohtii taiteilijoiden luovuutta muun muassa "Asiasta"¹⁴ luopumisen tuskana, joka ilmenee melankoliana tai masennuksena. Masentunut ei usko kieleen vaan on tunnetilansa ja affektinsa vanki¹⁵: hän on "itsensä ytimessä"¹⁶, joka on kuin sisäisen kosketuksen arkaainen paikka. Luovassa toiminnassa ihminen palaa "perusrakenteessa olevan puutteen äärelle"¹⁷ eli tyhjään tilaan. Taitelija täyttää tyhjää tilaa uutta luovilla teoilla. Luovuuden 'salaisuus' liittyy siis jonkin puutteeseen

Proustin ja psykoanalyysin yhteydessä tuntemuksesta (en. sensation), jonka voi mielestäni kääntää myös aistimukseksi. Käytänkin rinnakkain aistimus-, aistimuksellisuus- ja tuntemus-sanoja viettienergiavarausten yhteydessä.

¹¹ Ks. Freud 1949: 264-303: Freud käyttää rinnakkain sanoja *die Sachvorstellung, die Dingvorstellung ja die Objektvortellung*. Ks. myös Kristeva 1998: 25-26: Kristeva taas erottaa toisistaan *asian ja kohteen*: asialla on eroottinen yhteys, se on houkutuksen ja vastenmielisyyden keskus, "joka ei tottele merkityksenmuodostusta". Kohde vangitsee mielihyvän metonymian, eli se vaihtaa nimen mielihyvälle ja varmistaa siten mielihyvän jatkuvuuden.

¹² Freud 1981: 202-203 ja Freud 1949: 300-301: "-- so dass man die Frage aufwerfen könnte, warum die Objektvorstellungen nicht mittels ihrer eigenen Wahrnehmungsreste bewusst werden können. Aber wahrscheinlich geht das Denken Systemen vor sich, die von den ursprünglichen Wahrnehmungsresten so weit entfernt sind, dass sie von deren Qualitäten nichts mehr erhalten haben und zum Bewusstwerden einer Versträrkung durch neue Qualitäten bedürfen. Ausserdem können durch die Verknüpfung mit Worten auch solche Besetzungen mit Qualität versehen werden, die aus den Wahrnehmungen selbst keine Qualität mitbringen konnten, weil sie bloss Relationen zwischen den Objektvorstellungen entsprechen."

¹³ Kristeva 1989: 215 ja Kristeva 1996: 230-231, 247: Kristevan mukaan tulkinta tekee sanamielikuvista myös fetissejä kuin leikkikaluja.

¹⁴ Ks. Kristeva 1998: 25: Iso alkukirjain Asia-sanassa viittaa reaalisen alueelle: "Kutsun 'Asiaksi' sitä reaalista houkutuksen ja vastenmielisyyden keskusta, joka ei tottele merkityksenmuodostusta. Se on seksuaalisuuden tyysija, josta halun kohde irtoaa."

¹⁵ Kristeva 1998: 26.

¹⁶ Mt.: 8: Kristevan kirjan suomentaja Mika Siimeksen ilmauksen mukaan.

¹⁷ Mt.



ja jonkin haluamiseen. Kristeva viittaa Jacques Lacaniin sanomalla, että "Asiassa" on "aito salaisuus". Siinä on "jotain haluavaa". Siinä on tarve, "elämään pakottavuuden tila", ja se on energiamäärä, joka on elämän säilyttämiseksi välttämätöntä. Kristevan mukaan taiteellinen luominen "on ruumiin ja merkkien seikkailu, joka kantaa todistusta affektista". Taide muuntaa "affektin rytmeiksi, merkeiksi ja muodoiksi". Taide kamppailee tyhjyyttä (masennusta) vastaan symbolisen ja biologisen kynnyksellä, jossa kerronta (järkeily) hallitsee arkaaisia (ensisijaisia) prosesseja. Rytmit ja tihentymät muovaavat tiedon välittymistä: runous tai tyyli, joka kantaa tyhjyyden (masennuksen) "salaista jälkeä", todistaa yliotetta tyhjyydestä.¹⁸

Merja Hintsan käsittelee teoreettisen filosofian väitöskirjassaan "Mahdottoman rajoilla" Freudin ajatuksia muun muassa lapsuuden arkaaisen vaiheen muistoista, luovuudesta ja fantasiasta. Freudin mukaan "varhaislapsuuden muistoissa ei ole kyse todellisten tapahtumien jäljistä, vaan niiden jälkien myöhäisemmästä työstöstä, jonka sittemmin ilmaantuneet psyykkiset voimat ovat saaneet aikaan". Arkaainen ei ole muistissa koskaan läsnä sellaisenaan, "vaan pelkästään häipymisessään korvaaviin muodostumiin, myöhempien työstöjen ylipyöhtämänä, väärinä ja paikaltaan siirtymänä – ja lopulta niiden merkityksellistämänä. Hintsan toteaa Freudin vertaavan "peitemuistoihin" liittyvää prosessia taideteoksen luomiseen: "sitä on mahdoton erottaa fantasian rakentumisesta, joka perustuu aina välttämättä jostain lähteestä hankittuun aineistoon". Fantasiaan liittyy muisti: "muistiin palautettu kuva ei välttämättä olekaan saman toistumista". Peitemuistot astuvat kuvaan: ne eivät "koskaan esitä sitä mikä on – siitä yksinkertaisesta syystä, että subjekti ei koskaan ole havainnut kohtausta itseään, ei myöskään subjektin roolia siinä".¹⁹

Näiden ajatuksen pohjalta pohdin 'salaperäistä' luovaa prosessia. Oletan, että esineiden kanssa työskentelevä muotoilija sisällyttää itseensä luovassa prosessissa arkaisten havaintojen kaltaisia vaiheita. Tällöin esinemielikuvien ja fantasioiden syntyminen ei vaadi niiden alkuperäisten syntytilanteiden tiedostamista. Esineiden mielikuvat ja fantasiat voisivat syntyä, kun muotoilija ikään kuin imee itseensä sellaisten esineiden ja asioiden kuvia, joista hänen sisällään on puute tai jotka ovat hänen halunsa "Kohteena"²⁰. Esineiden mielikuvat syntyvät viettienergiaa varaavissa tapahtumissa, joista Kristeva puhuu myös aistimuksina²¹ eli myös esteettisinä kokemuksina²². Muotoilija ei mielestäni

¹⁸ Mt.: 33-34, 43, 80.

¹⁹ Hintsan 1998: 131-132.

²⁰ Vrt. Kristeva 1998: 25: Asia- ja Kohde-sanoja: "eroottinen Asia voisi muuttua halun Kohteeksi, joka vangitsee mielihyvän metonymian ja varmistaa sen jatkuvuuden".

²¹ Ks. Kristeva 1996: 227-249: Freudia seuraten viettitoiminnot liittyvät libidon energioiden suuntautumiseen ja kiinnittymiseen. Julia Kristeva puhuu Jacques Lacanin tapaan halun suuntautumisesta.

²² Esteettisen kokemuksen ehtona on Kantista lähtien pidetty mielihyvää. Ks. Vuorinen 1996: 181-182: Vuorisen mukaan Kantilla "kauneus kuuluu erottamattomasti yhteen mielihyvän [sa. Lust] kanssa". Ks. Kant 1991: 45, 67-68: Kantin mukaan mielihyvä on jokaisen ulottuvilla. "-- so ist das Gefühl der Lust auch durch einen Grund a priori und für jedermann gültig bestimmt --". Kauneuden kokemus ei Kantin mukaan riipu



siirrä syntyneitä esinemielikuviaan sanalliseksi, vaan ne muuntuvat²³ arkaaisen alueella uudeksi esinemielikuvaksi, joka varautuu niillä energioilla, affekteilla ja tuntemuksilla, joita alkuperäiseen tapahtuman, kohteen, esineen tai asian kokemiseen sisältyi. Muuntuminen voi tapahtua esimerkiksi siten, että tiedostamaton sensuroi alkuperäisen mielikuvan ja muuntaa sen toiseksi säilyttäen kuitenkin samantapaisen tuntemuksen. Tähän liittyy mielestäni myös modernin muotoilijan sisäistämä eettinen sensuuri, joka kieltää jo olemassa olevien esineiden jäljittelyn. Vaikka katsojasta saattaa tuntua, että esine muistuttaa jotain jo olemassaolevaa, muotoilija ei näe samankaltaisuutta, koska mielikuva halutusta ja kiinnostavasta esineestä on muuntunut. Ei voida siis puhua jäljittelystä tai kopioinnista vaan mielikuvien luovasta prosessoinnista.

5.2 Uni ja mielikuviutus

Muotoilijan esineunelmat tai hahmotukset²⁴ esiintyvät pääasiassa kuvallisina, mutta ne sisältävät myös tunnetiloja ja affekteja sekä abstrakteja²⁵ ominaisuuksia, joita voi yrittää esittää sanallisesti lähinnä runon kaltaisena ilmaisuna. Sanat ja niiden luomat mielikuvat voivat tuoda esinehahmojen kuvallisuuteen myös uusia ulottuvuuksia ja avata uusia kuvia ja mielleyhtymiä²⁶. Vaikka valveajattelun oletetaan freudilaisittain käyttävän sanamielitteitä ja käsitteitä ja unien taas käyttävän havaintokuvia²⁷, tämä oletus ei tunnu toimivan muotoilussa tai kuvallis-tilallisessa luovassa prosessissa.

Uni tai unen kaltainen prosessi toimii osana luovaa prosessia. Vaikka uni toimii kaikilla aloilla ihmisen luovan prosessin apuvälineenä, unen erityispiirteenä on sen kuvallisuus. Freudin mukaan “uni ajattelee etupäässä – joskaan ei yksinomaan – näkömieltein” ja

esineestä vaan subjektista ja mielihyvän tai mielihäviön tunteesta itsestään: “Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft – auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben.”

²³ Vrt. Freud 1969: 122-126, 147 ja Freud 1970: 117-141: Unisensuuri ja muuntuma.

²⁴ Vrt. Ahola 1980: 156-157: Ahola puhuu muotoilun hahmotus-havaintoprosessista, joka on “mielikuvitukseen perustuvaa kuvallista ajattelua”. Tämä prosessi kestää kylläkin koko suunnittelun ajan eikä vain alkuvaiheessa. Siinä käydään mielessä läpi kaikki suunnitteluun vaikuttavat tekijät. Hahmotus-havaintoprosessin ulottuvuuksia ovat “näkemykseen perustuva päämääräasettelu” sekä “yksityiskohtien kuvitteellinen suunnittelu”.

²⁵ Ks. Aalto 1978: 25: Alvar Aalto kirjoittaa arkkitehtuurin ja vapaiden taiteiden “abstrakteista alkujuurista”, jotka sisältävät tietoa ja tutkimusta, “jotka ovat varastoituneet alitajuntaamme”. Hänen mielestään “keskenään ristiriidoissa olevista elementeistä” muodostuu “monisäikeinen vyyhti, joka ei ole rationaalista tai mekaanista tietä ratkaistavissa”. Aalto käytti idean kehittelyn metodinaan “lapsellisia kompositioita”, josta syntyi “vähitellen abstraktilta pohjalta pääidea, eräänlainen yleissubstanssi, jonka avulla lukemattomat ristiriitaiset osaprobleemit voidaan keskenään harmonioida.”

²⁶ Ks. Freud 1969: 26-33, 35: Freud on kiinnittänyt huomioita runoilijoiden käyttämiin virhesanomien kaltaisiin sanoihin tai sanayhdistelmiin, jotka voivat avata aivan uusia mielikuvia.

²⁷ Freud 1970: 47-48.



“unen ilmiösuinen sisältö on etupäässä visuaalisia kuvia ja vain harvoin ajatuksia ja sanoja”²⁸. Ajattelemisen välineinä pidetään yleensä käsitteitä eikä kuvia. Käsitteellinen ajattelu, jota kutsutaan myös abstraktiksi ajatteluksi, pyrkii muuntumaan uneen vaipumisvaiheessa “havainnollis-plastiseksi kuviksi”²⁹. Myös sanat ja asiat sekoittuvat unessa keskenään ja muuttuvat kuviksi, tilanteiksi ja aistittaviksi asioiksi³⁰.

Unien ja unelmien ero tavallisessa kielenkäytössä ei myöskään ole kovin suuri³¹. Englannin kielen *dream*-sana tarkoittaa sekä unennäköä että unelmaa. Freudin mukaan jokainen uni on toiveen toteutuma³² eli uni pyrkii toteuttamaan kuvallisessa ja draamallisessa muodossa nimenomaan toiveita. Unen käyttö luovan prosessin apuvälineenä perustuukin ehkä juuri unen kykyyn luoda kuvia toiveiden, halujen ja unelmien toteutumisesta. Mikäli valvetilassa esitetään itselle suoritettava tehtävä ja toive sen ratkaisusta, “unikeksijä”³³ tekee työn ja toteuttaa toiveen, mikäli uniekuvat tulkitaan ongelman ratkaisuun sopivalla tavalla.

Psykoanalyysin käyttämässä sanallisessa kerrontatilanteessa unessa tapahtuneiden draamojen tilallisuus, rinnakkaisuus ja vierekkäisyys pyritään muuttamaan valveajattelulle ja puhutulle kielelle ominaiseksi peräkkäisyydeksi³⁴. Valveajattelun kielellisyys asettuu kuitenkin kyseenalaiseksi muotoilutehtävissä, jonka ratkaisujen esittäminen tapahtuu yleensä kuvallisen ilmaisun, kuten piirustuksen kautta. Muotoilutehtävien hahmottelu on lähempänä unen kaltaista moniulotteista kuvallis-tilallista hahmottelua, johon on sekoittunut käsitteellistä ajattelua, kuin kielellistä ajattelua, jonka peräkkäisyyttä³⁵ voidaan

²⁸ Freud 1970: 47-48: Unelle ovat luonteenomaisia nimenomaan “kuvanomaiset ainekset”, jotka ovat havainnollisempia kuin tavalliset mieleenpalautumat valvetilassa. “Uni hahmottaa kuvansa tilanteiksi, se esittää tapahtumia, se dramatisoi ajatuskulkuja”. “Unet ovat kuin hallusinaatioita”, todelta tuntuvia havainnollisia kuvia ja tapahtumia, jotka toimivat unessa ajatusten sijalla.

²⁹ Freud 1970: 47-48: “Unissa epähavainnollisten käsitteiden ja mielteiden tilalle tulee siis lähes aistimusvoimaisia kuvia.”

³⁰ Freud 1970: 47-48 ja Freud 1969: 103: Freudin mukaan uni tarjoaa myös mahdollisuuden ”arvata monen monia abstraktisia ajatuksia kuvin, jotka selkeydestään huolimatta pitävät aiheensa piilossa. Se on kuva-arvoitusten tekniikka.” Freud 1970: 87, 237-238: Freud puhuu myös unien “salakirjoituksesta”.

³¹ Ikonen 1985: 147.

³² Freud 1970: 117.

³³ Ks. Helin 1985: 131-135: Kari Helin on käyttänyt “unikeksijä”-nimeä luovassa työssä käytetyille uniprosessille, joka ratkaisee valvetilassa asetettuja ongelmia.

³⁴ Freud 1970: 46.

³⁵ Kielen peräkkäisyyden käsitys pohjautuu pitkälti länsimaisen ajattelun käsitykseen kielestä puheena. Ks. Derrida 1978: 191, 199 ja Hintsa 1995: 44-45: Jacques Derrida on kiinnittänyt huomioinsa kieleen foneettisena kirjoituksena. Hänen mukaansa Freudin unityön ajatus ei ole puheelle alisteista kirjoitusta, kuten koko länsimainen ajattelu on. Unen hieroglyfimäinen kirjoitus, unikirjoitus ja kuva-arvoitukset eroavat tästä, jolloin foneettinen elementti on vain yksi osa muiden, kuten piktograafisten ja ideogrammaattisten, elementtien joukossa.



myös kysellä. Muotoilutehtävän kuvallis-tilallinen hahmottelu intensiivisimmillään saattaa saada jopa todellisten havaintotilanteiden kaltaisia vaikutelmia olematta kuitenkaan sitä. Oman kokemukseni mukaan unen kaltaisessa kuvitteluprosessissa³⁶ luotu kohde ja sen kokemus saattaa vastata lähes kokemusta samasta kohteesta (esineestä tai tilasta), sen valmistuttua todelliseksi kolmiulotteiseksi kappaleeksi.³⁷

Unen prosesseissa on samankaltaisuutta esineellis-kuvallisten muotoiluprosessien kanssa myös siinä, että molemmissa saatetaan yhdistellä³⁸ hyvinkin erilaisia ja ristiriitaisia tekijöitä keskenään. Näin syntyneet esineet sisältävät itse asiassa monimielisiä merkityksiä³⁹, kuten kuvallisuus yleensä. Esineiden merkitysten selvittely voi olla loputon täydentävien tulkintojen sarja. Yhdistellessään sanoja ja nimiä, unitiivistymä muokkaa niitä samaan tapaan kuin esinemielteitä, jolloin muodostuu outojakin yhdistelmiä.

Freud huomauttaa myös, että ”’luova’ mielikuvitushan ei itse asiassa keksi mitään aivan perimmältään uutta, vaan yhdistelee vain entuudestaan tuttuja aineksia uudella tavalla”⁴⁰. Tiivistymien kuvallisuus mahdollistaa myös sen, että keskenään hyvinkin erilaiset asiat voivat yhdistyä uusiksi kokonaisuuksiksi.

Unen kaltaisten kuvallisten tiivistymien kautta tapahtuva asioiden prosessointi tapahtuu nopeasti, mikä saattaa poiketa valveen järkeilyyn ja eri vaihtoehtojen yhteen sovittamisen⁴¹ viemästä ajasta⁴², mikäli valveajattelu rajataan järkeilyksi. Freud on verrannut unta myös näyttämöön, jolloin unen alueena pidetään toista, outoa näyttämöä, joka poikkeaa valveen

³⁶ Vrt. Arnheim 1993: 16: Rudolf Arnheim vertaa visuaalisessa mielikuvituksessa luotujen esineiden käsittelyä – jolloin ne voidaan esittää millaisessa asennossa tahansa – 3D- tai cad-ohjelmien käsittelyyn, joka kuitenkin jää hänen mielestään vielä jälkeen siitä, mitä mielikuvitus voi työstää.

³⁷ Minulle on käynyt usein näin suunnittelemani sisustuksen avajaisissa: tila ja kalusteet on jo elettyä todellisuutta, kun kaikki on niin, kuin olen sen jo mielikuvissani nähnyt.

³⁸ Freud 1969: 147-149 ja Freud 1970: 238-259: Uni tekee tiivistymiä yhdistelemällä erilaisia keskenään ristiriidassakin olevia asioita yhteen. Tiivistymä sulattaa yhteen asioita, joilla on unen kannalta jotain yhteisiä, merkittäviä piirteitä. Ellei yhteistä piirrettä löydy suoraan, uni luo niille sellaisen muuttamalla esim. ajatuksen sanallista muotoa.

³⁹ Freud 1969: 147-149 ja Freud 1970: 238-259: Unessa yhteensulautuneet asiat saavat kaksi- tai monimielisiä merkityksiä, joita ei voida koskaan tyhjentävästi selvittää. Yhtymispaikat ovat kuin solmukohtia, joista haarautuu useita assosiaatioyhteyksiä, joista kukin johtaa omiin tiedostamattomiin ajatuksiinsa.

⁴⁰ Mt.

⁴¹ Freud 1970: 106: Unen logiikka poikkeaa ns. normaalista logiikasta. Se on ns. kattilalogiikkaa, jossa normaalissa logiikassa toisensa poissulkevat asiat puolustavat kaikki yhtä lailla omaa oikeuttaan totuuteen, siinä ei siis pohdita, sopivatko keskenään ristiriitaiset asiat yhteen.

⁴² Freud 1970: 44-46, 470: Unen aika on myös toinen kuin valveen aika. Unen aikaa voidaan verrata Freudin Se-käsitteeseen sisältyvään aikaan. ”Sen” piirissä aika ei kulu eikä muutu, vaan Sen alueella vallitsee ajattomuus. Menneisyyden muistot, päivän tapahtumat ja oivallukset sekä tulevaisuuden odotukset ja toiveet sekoittuvat unessa keskenään.



mielteistä ja toteutumispaikeista⁴³. Freud liittyy uninäyttämöön unen kuvallisuuden, joka tekee vaikeaksi unen kertomisen sanoin. Uninäyttämön kuvallisuus on Freudin mukaan laadullisesti erilainen kuin valheen sanallinen ajattelu. Freudin huomautuksesta käy myös ilmi, että kuvallisuutta, jota on vaikea kääntää sanoiksi, on pidetty jotenkin alempiarvoisena sielullisena toimintana, koska hän kieltää asian näin olevan.⁴⁴ Tällaisessa asennoitumisessa kohdataan platonilaisen jaottelun luomia arvostusrakenteita.

5.4 Ideasta khoraan

Modernin, järkeä korostavan muotoilun yhteydessä puhutaan yleensä ideoista eikä unelmista, vaikka muotoilijan esineitä koskevat ensimmäiset aavistukset olisivat unen kaltaisia mielikuvia tai näkyjä. Ideat kuulostavat jotenkin arvostetummilta kuin unemat⁴⁵. Ideat ovat tietoisien henkilön vakavan ajatustyön hedelmiä, kun sen sijaan 'virtaavat' kuvat ilman 'pysyvää' ideaa ovat vailla merkitystä ja niitä voidaan tulkita miten tahansa. Ilman ideaa esineen muotoilu ei tunnu saavuttavan todellista sisältöä.

Idea-sanana käyttö muotoilun yhteydessä liittyy abstraktin kuvataiteen tavoitteeseen kuvata ajatuksen ja hengen maailmaa aisteille näkyvän ja jäljiteltävän maailman sijasta⁴⁶. Filosofisena käsitteenä idea viittaa platonilaiseen jakoon idea- ja kuvamaailman välillä. Täydellistä ideoiden ja ajatusten maailmaa pidetään erillisenä epätäydellisestä näkyvästä ja jäljittelevästä kuvamaailmasta. Modernin muotoilun kehossa, Bauhausin muotoilukoulussa, joka syntyi läheisessä suhteessa abstraktiin kuvataiteeseen, nojaututtiin erotteluun näkymättömän maailman ideoihin ja näkyvän maailman jäljennöksiin eli kuviin⁴⁷. Kuvataidetta pidettiin ennen abstraktia taidetta näkyvän ja kopioitavan maailman kuvaamisena. Abstraktin kuvataiteen syntymisestä lähtien sen tavoitteena oli ylittää raja näkymättömään ja kuvata ideamaailmaa.⁴⁸ Taiteilijaa on pidetty tästä lähtien myös itsevaltaisena todellisuuden luoja. Abstraktin taiteilijan ei tarvitse jäljentää Jumalan luomaa

⁴³ Vrt. Derrida 1995a: Hän puhuu khoran yhteydessä unen näyttämöstä. Vrt. myös Kristeva 1996: 236: Kristeva puhuu Marcel Proustin käyttämästä, unen tilassa olevasta "toisesta asumuksesta" (en. second dwelling), joka pitää taloa äänten maailmalle, ilman ihmisiä.

⁴⁴ Freud 1969: 75.

⁴⁵ Suomalaisen muotoilun muista kulttuureista erottavaksi piirteeksi on kuitenkin joskus kuvattu "unenomaisuutta". Ks. Kalha 1997: 54, 267: Suomalaisessa muotoilussa on korostettu myös tiedostamatonta luovaa prosessia, siihen kuuluu "jokin minussa luo" -traditio.

⁴⁶ Ks. Ringbom 1970; Ringbom 1985 ja Ringbom 1989.

⁴⁷ Ks. Gropius 1983b: 14, 16; Grote 1983a: 10 ja Grote 1983b: 18-21: Bauhausissa kehiteltyä muototeoriaa rakennettiin osittain Platonin esineiden käsitteellisille ideoille ja geometrisille perusmuodoille (neliö, kolmio, ympyrä). Ks. myös Klee 1968: Bauhausissa opettaneiden kuvataiteilijoiden, kuten Paul Kleen, kehittämässä kuvateorioissa lähdetään näkyvän ja näkymättömän maailman kahtiajaosta, vaikkakin juuri Klee on yksi esimerkki abstraktista taiteilijasta, joka käytti sisäisen maailmansa esittämiseen näkyvän maailman kuvasyboleita.

⁴⁸ Ks. Ringbom 1989: 33-36.



luontoa, vaan hän voi luoda oman maailmansa ei-esittävässä taiteessa⁴⁹.

Idean ja kuvan väliseen jaotteluun perustuu moni modernin muotoilun keskeinen käsitys. Yksi sellainen on käsitys, että muotoilijan ammattitaitoon kuuluu kyky hahmottaa näkemys olennaisesta ideasta⁵⁰. Bauhausin muotoilukoulussa, jonka opettajina toimivat abstraktin kuvataiteen keskeiset pioneerit, syntyi käsityksiä, jotka vaikuttavat muotoilijoiden toiminnassa ja ajattelussa edelleen, kuten pelko siitä, että muotoilija jäljittelee jo olemassa olevia esineitä. Muotoilijoiden keskuudessa on myös pohdittu runsaasti muodon ja sisällön välisiä suhteita: tärkeämpänä on pidetty sisältöä tai ideaa, joka on totuuden tae, kuin ulkoista muotoa tai kuvaa, joka on epävarmaa ja muuttuvaa. Funktionalismissa, joka on modernin muotoilun keskeisin lähtökohta, on myös tietyllä tavalla kysymys idean kautta toimimisesta: esineen on palveltava yhtä olennaista toimintaa ja siksi esineellä on oltava selvä idea ollakseen hyvä. Muotoilijat uskovat myös ideoiden seuraamisen tärkeyteen taatakseen sillä esineen kauneuden⁵¹.

Idea sijoittuu Platonin maailmankäsityksessä itsessään olevan olevaisen lajin piiriin⁵². Tämän lajin piirissä olevia asioita tai ideoita voi käsittää vain järjellä ja ajattelemalla mutta ei esimerkiksi näkemällä⁵³. Toinen laji kuuluu ideamaailmasta olevien jäljitelmien ja muuttuvien kuvien alueelle⁵⁴. Se perustuu ”järjettömään luuloon ja aistihavaintoihin” ja ”se syntyy ja häviää, joten sitä ei ole todellisena olemassa”⁵⁵. Platonilaiseen erotteluun on liitetty ajatus siitä, että kuvien ja aistien maailma on vähemmän todellista kuin ideoiden maailma. Tämä ajattelu jatkuu myös modernissa kuvataiteessa, jossa kuvataan ideoita. Sen sijaan esittävä taide on ’alennettu’ arvossa, koska se jäljentää ’vain’ aistittavaa maailmaa⁵⁶.

⁴⁹ Ks. Ringbom 1985: 252-256.

⁵⁰ Vrt. Kälviäinen 1996: 214-215, 221-223.

⁵¹ Ks. Platon 1982: 171 / Timaios 28b ja Vuorinen 1993: 39-41: Ennen modernismia käsityössä – jonka modernina jatkeena muotoilu voidaan nähdä – ideaa on pidetty kauneuden takeena. Esteettinen ihanne, jonka mukaan kauneutta pidetään idean ilmentymänä, juontuu pitkälti Platoniin, jonka Timaios-dialogissa puhutaan mm. siitä, kuinka käsityöläisen on pidettävä silmällä esineen ideaa varmistaakseen esineen kauneuden. Idean tehtävänä on toimia esikuvana muotoilulle.

⁵² Platon 1982: 196-197 / Timaios 52a: ”Näin ollen meidän on tehtävä se johtopäätös, että on olemassa erikseen itsessään oleva olevaisen laji. Se on syntyä vailla ja katoamaton eikä koskaan ota itseensä mitään ulkoa päin eikä mene sisälle toiseen olevaiseen. Se on näkymätön ja muutenkin aistein havaitsematon. Tämä olevainen on järjen tarkastelun kohde”.

⁵³ Platon 1982: 171 / Timaios 28a ja Platon 1981: 241 / Valtio 6. kirja 507c.

⁵⁴ Platon 1982: 197 / Timaios 52a: ”Sitten on toinen olevainen, edellisen kanssa samanniminen ja samankaltainen, aistein havaittava, olemassaolevaksi tullut, joka aina on muuttuvassa liikkeessä, joka syntyy johonkin tiettyyn paikkaan ja siitä jälleen hajoaa olemattomiin ja josta saamme aistien välityksellä käsityksen.”

⁵⁵ Platon 1982: 171 / Timaios 28a.

⁵⁶ Vrt. Stewen 1995: 62-63.



Platonin filosofia tarjoaa myös muotoilututkimukselle lähtökohdan käsitteellistää kuvien ylijäämää. Mutta se tarjoaa myös mahdollisuuden keskustella unen kaltaisesta järjestyksestä. Platonin maailman järjestyksessä idean ja kuvan lisäksi on myös kolmas laji, joka on jäänyt kahden edellisen lajin välisen jaottelun ulkopuolelle länsimaisessa ajattelussa. Tätä lajia Platon nimittää *khoraksi*. Postmoderni filosofia on pyrkinyt avaamaan tämän kolmannen lajin suomia mahdollisuuksia.

Khora eli kolmas laji kuvaa syntymisen prosessin paikkaa ja tilaa. Tässä lajissa sekä järjellä tavoitettavat että aistein havaittavat asiat syntyvät johonkin määrittelyjen ja havaitsemisen ulkopuolelle jäävään *tilaan*. Timaios-dialogissaan Platon kirjoittaa kolmannesta lajista näin:

Kolmas olevaisen laji on ikuisesti olemassaoleva tila [kr. khora], johon häviämisen käsite ei sovellu, joka tarjoaa olinsijan kaikelle, mikä syntyy. Sitäkään ei voi havaita aistein, vaan ainoastaan sellaisella ajattelulla, jota voisi verrata aviottomaan lapseen. Se on vain vaivoin uskottavissa oikeaksi. Tätä ajattellessamme me ikään kuin näemme unta [kr. oneiro] ja sanomme, että pakostahan kaiken olemassaolevan täytyy olla jossakin paikassa ja pitää hallussaan jotain tilaa. Mikä ei ole maan päällä eikä taivaassa, ei ole olemassa. Kaiken tämän ja tähän verrattavien asioiden vuoksi me emme kykene heräämään emmekä selvästi tekemään eroa ja lausumaan totuutta myöskään todellisesta valvemaailmaan kuuluvasta olevaisesta. Sillä me olemme unenomaisessa tilassa, me puhumme kuvasta, jolla ei ole itsenäistä olemassaoloa sen rinnalla, minkä mukaan se on syntynyt, vaan se häilyy aina jonkin toisen olevaisen kuvajaisena [kr. fantasma]⁵⁷, sen on synnyttävä olemassaoloon jossakin toisessa ja pysyteltävä siinä kiinni tavalla tai toisella, tai muuten se ei ole mitään.⁵⁸

Modernin jälkeinen filosofia on lukenut uudelleen Platonin dialogeja kolmannesta lajista. John Sallis mukaan Platonin kolmas laji hajottaa yksinkertaisen oppositionaalisen jaottelun aistimuksellisen ja järjellisen välillä. Hänen mukaansa myös kolmatta lajia vaaditaan siihen, että toiseen lajiin luettavat asiat, siis aistimukselliset, synnyttetyt ja kehitetyt asiat (en. genetared things) tulevat mahdollisiksi.⁵⁹

Jacques Derrida on käsitellyt khora useissa eri artikkeissaan. "Tense"-artikkeli⁶⁰ käsittelee kuvittelua. Derrida aloittaa artikkelin kutsumalla lukijansa unen näyttämölle ja muunlaiseen aikaan (ra. autre temps). Hän johdattaa lukijan unen näyttämölle sanoen meidän "kuvittelevan että uneksimme". Hän muistuttaa Platonin sanoneen khorasta, että havaitsemme sen "kuin unessa". Khora on kolmas, joka näyttää osallistuvan kahteen muuhun (siis ideaan ja kuvaan) olematta kuitenkaan kumpaakaan. Siksi siitä voidaan

⁵⁷ "Kuvajainen" on käännetty englanniksi yleensä *phantomiksi*, josta voisi johtaa suomenkielisiä sanoja, kuten aave ja edelleen haave.

⁵⁸ Platon 1982: 197 / Timaios 52b-c.

⁵⁹ Sallis 1995: 170.

⁶⁰ Derrida 1995a.



puhua ainoastaan metaforina⁶¹. Derrida kyselee artikkelissaan khoran mahdollisuuksia. Kiinnostavaa hänen artikkelissaan on khoran pohdiskelu mielikuvitukseen ja kuvaan kietoutuneena. Hän kyselee khoran kuvallisuutta (en. eikastic) ja kuvittavuutta⁶² (en. phantastic) mielikuvituksessa. Derrida pohtii myös khoraa paikkana kuvalle retorisenä - metaforana. Khora toimii mielikuvituksen mahdollisuuden ja mahdottomuuden ehtona. Khoraa on vaikea sanoa ja ajatella. Derridan sanoin "kaikki näyttää tulevan ohi kuin leijallen". Khora vastaanottaa mielikuvituksen voimana (voimaa voi verrata viettienergiaan) mutta myös "mielikuvituksen voiman välissä" eli kuvitteluna (en. imagination). Khora antaa paikan vetäytymällä itse paikasta, nimistä, näkyvyydestä ja kuvista.⁶³ Derridan pohdintaa on vaikea ymmärtää, koska khoraa on yhtä mahdoton tavoittaa järjellä ja ymmärryksellä kuin on mielikuvitustakin, tai vaikkapa tiedostamatonta. Mutta käsittääkseni khoraa ei voida samastaa mielikuvituksen kanssa, vaikka se mahdollistaa kuvallisuuden, kuvittelun ja kuvittamisen – ideaan kietoutuneena.

"Khora"-artikkelissaan⁶⁴ Derrida toistaa useasti sitä, että khoralle ei saa antaa omaa määrittelyä. Filosofian piirissä siitä on puhuttu paikkana, sijaintina, alueena ja maana. Khoraa on myös kuvattu metaforien kautta. Metaforina on käytetty Platonin Timaioksen tulkinnoissa äitiä, hoitajaa, vastaanottajaa, painanteenkantajaa (en. imprint-bearer). Khorasta voi saada väläyksen vaikealla, aporeettisella⁶⁵ tavalla kuin unessa. Derrida kuvaa khoraa myös avautumisen paikkana, jossa kaikki samanaikaisesti saa paikkansa ja heijastetaan (en. reflect) tai kuvataan. Khora ei sijaitse "eidoksen" järjestyksessä kantaen kuvia (en. image), jotka painautuvat itsestään. Derrida miettii khoraa myös ajattelun ja sanomisen tapojen säätelijänä ja kysyy, vaikuttaako tämä "näkyvä kuiluun" (ra. mise en abyme) myös diskurssin muotoihin eri yhteisöissä.⁶⁶

Khorasta puhuminen antaa mielestäni mahdollisuuden puhua siitä käsittämättömästä, tyhjästä tilasta ja siitä mahdottomasta – tai miksei tiedostamattomasta⁶⁷ –, jonka mielelläni

⁶¹ Englannin kielisissä Platonin käännösteksteissä *metaphor* sana viittaa kreikan kielen *metafero*-sanaan, joka kääntyy suomeksi "kantaa".

⁶² Kuvittavuus-käännökseni avaa mielikuvituksen käsitteen pohtimista myös huvittavuuden suuntaan, jolloin mahdollista olisi pohtia khoraa myös Freudin vitsiä koskevien tekstien rinnalla. Ks. Kristeva 1998: 301: Tietoisuudesta torjuttu asia voi palata tietoisuuteen esimerkiksi vitsin muodossa.

⁶³ Derrida 1995a: 49-50, 73-74.

⁶⁴ Derrida 1995b.

⁶⁵ Aporia viittaa filosofiassa ratkeamattomaan. Ks. Hintsan 1998: 229: Hintsan pohtii Freudin ja Derridan tekstien risteyksessä "aporeettista kokemusta": "Freud tiesi, että keksiessään tiedostamattoman hän oli keksinyt mahdottaman." Hintsan liittää yhteen "tiedostamattoman kokemuksen" ja "mahdottaman kokemuksen". "Mahdottamana aporian kokemus" ei Hintsan mukaan "kuljeta rajan yli kohti päämäärää -- vaan näyttää rajan ylittämisen yhtä aikaa välttämättömänä ja mahdottomana tehtävänä".

⁶⁶ Derrida 1995b: 93-99, 104.

⁶⁷ Vrt. Hintsan 1998: 229: Hintsan mukaan Freud tiesi, "että keksiessään tiedottoman hän oli keksinyt mahdottoman".



liittäisin luovuuden ja uuden syntymän tuntemattomaan voimaan eli *luovuuden tilaan*.

Muotoilijan⁶⁸ luovuuden tilaan kuuluu myös aistimusten ja viettien fyysinen⁶⁹ voima, jota ei voi olla tuntematta ja kokematta, vaikka muotoilija toimii säädelyissä diskursiivisissa yhteisöissä. Vaikka minulla ei ole filosofin koulutusta – ranskalaisen filosofian harrastukseni perusteella⁷⁰ – 'tunnen', että khoran kautta olisi mahdollista keskustella juuri niistä aistimuksellisen luovuuden kysymyksistä, joita mystifioidaan taiteen ja muotoilun diskursseissa. Olemme tottuneet metafyyseen maailmankuvaan: oletukseen, että jokin tulee 'ennen fyysistä' eli 'jokin' määrää fyysistä siten, että se on hallittavissa. Fyysisesti ja aistimuksellisesti koettu luovuus, sen hallitsemattoman ja 'salaisen' piirteensä vuoksi voisikin olla 'persoonallista', 'ainutlaatuisista' ja 'omaperäistä' luovuutta, eikä niinkään 'omaperäisten ideoiden' luovuutta, jota moderni muotoilu on pitänyt omaperäisenä⁷¹.

Julia Kristeva on myös tulkinnut ja soveltanut Platonin khoraa omissa tutkimuksissaan. Kristeva on luonut sen pohjalta *semioottisen khoran*⁷² käsitteen. Kristeva nimittää khoraa vastaanottavaksi säiliöksi, joka edeltää nimenantoa ja merkitystä. Khoraksi voidaan hänen mukaansa kutsua ilmaisematonta totaliteettia, jonka virtaus ja järjestynyt liikkuvuus toimii vietin ja sen salpaamisten kautta. Vietit (energiapurkauksina) jäsentävät khoran ilmaisematonta kokonaisuutta, "joka muodostuu näistä vieteistä ja niiden *seisauksista* liikkeessä". Kristeva liittää khoran semioottiseen-käsitteeseen, joka liittyy merkityksen muodostamiseen sisältämättä merkkiä tai merkittyä kohdetta. *Semioottinen* on jälki, tunnusmerkki, todiste, oire, näyte, kuvio, painauma tai ylipäättänsä "jotain *erottuvaa*, joka sallii epävarman ja epätäsmällisen jäsennyksen". Semioottiseen khoraan liittyy myös heterogeeninen-käsite, joka viittaa rytmikkaan, ruumiillisuuteen ja kaikkeen siihen moniaineeksiseen ylijäämään, jota ei voida tyhjentyvästi tuoda yhteisön ja merkityksen piiriin. Se ei myöskään sisällä transsendentaalista egoa⁷³. Semioottinen lähtee liikkeelle

⁶⁸ Muotoilijaan viitatessani tässä en tarkoita, etteikö muillakin aloilla olisi luovuutta vaan, koska tutkimukseni käsittelee nimenomaan muotoilijan työtä, puhun esimerkin omaisesti juuri *muotoilijasta*.

⁶⁹ Vrt. metafyyseen.

⁷⁰ Khorasta olen kuunnellut luentoja mm. Helsingin yliopiston kirjallisuustieteen laitoksen järjestämässä John Sallis -seminaarissa. 'Mahdottomasta' yms. on keskusteltu myös niissä muutamissa Helsingin Lacan-opintopiiriin järjestämässä seminaareissa, joihin olen osallistunut kuuntelijana sekä Taideteollisen korkeakoulun kurssilla "Ranskalainen filosofia ja muodonanto". Olen myös opiskellut Derridan tekstejä vuoden verran Helsingin yliopiston teoreettisen filosofian ja kirjallisuustieteen opiskelijoiden "Jasqa"-opintopiirissä sekä Helsingin kauppar korkeakoulun järjestämässä Derrida-seminaarissa.

⁷¹ Ks. tämän luvun osa "Muotoilija tekijänä".

⁷² Ks. Kristeva 1974: 23-24 ja Kristeva 1978: 37: Kristevan väitöskirjan saksankielisessä asussa khoran yhteydessä tulee esille sanoihin "paikka", "asema" ja "sijointus" liittyviä ulottuvuuksia. Ranskan-kielinen "position" on saksaksi "Stellung", jolloin pohdinnat johtavat muotoon "vor-stellen", esille asettaminen. Käännettäessä "vorstellen" sana suoraan suomeksi "kuvitteluksi" se johtaa jälleen mielikuvitukseen. Ks. myös Kristeva 1998: 45.

⁷³ Käytän jatkossa transsendentaalisen egon käsitteestä "tiedostavan minän" käsitettä, koska en halua viedä keskustelua liiaksi filosofian diskursseihin.



moniaineksisesta edeltäen merkitystä ja jäsentäen merkityksellistä.⁷⁴

Kristeva ei puhu semioottisen khoran yhteydessä niinkään *kuvajaisista* vaan *fantasmoista*, jotka liittyvät tiedostamattomaan. Fantasma ei hänen teksteissään tarkoita mielikuvitusta tai kuvitelmaa vaan “imaginaarisen” rakentumista tai kuvallisen muotoutumista *kuvittamisena*⁷⁵. Kristevan käsitys fantasmasta viittaa Jacques Lacanin imaginaarisen käsitteeseen: sen mukaan “ihmisen minä rakentuu imaginaarisen suhteen perustalle” ja “fantasma on 'jäähmettynyt kuva', joka estää traumaattisen kokemuksen paluun tietoisuuteen”. **Tämä on sitä, mitä tutkimuksessani nimitän *itsensä kuvittamiseksi***. Kristevan mukaan imaginaarisen rakennelma perustaa symbolisen ja siinä kaiken olevaksi tulevan: Kieli erottautuu moniaineksisuuden yhteen sulauttavasta ja mielihyvän tilasta. Erojen sanominen ja eroaminen yhteensulautumisesta muodostaa merkityksen. Fantasman rajalla muodostuu puhuva ja sosiaalinen olento. Kristeva viittaa sekä Freudiin, jonka mukaan fantasman tiivistymässä ilmenee psykoanalyysissa tulkittava oire, että Lacaniin, joka analysoi “oireen verhoa” eli siis fantasmaa. Fantasma pyrkii vangitsemaan kuvaksi halun kohteen siinä koskaan onnistumatta. Fantasman objekti on pakeneva, koska se ei vastaa ennalta rakennettua ihannetta. **Ihanne** on sokaiseva mahti, jota ei voida esittää, se **jää aina kuvajaiseksi**. Kristeva olettaa kuitenkin, että merkitsevällä äänellä eli puheella on jotain tekemistä fantasman muovaamisessa. Tätä käsitystä puoltaisi hänen mielestään se tapa, jolla lapsi oppii hahmottamaan muotoja.⁷⁶

Altti Kuusamo on tarkastellut muun muassa Kristevan khora-ajatuksia kuvan semiotiikkaa käsittelevässä väitöskirjassaan. Kuusamon mukaan Kristevan khora, joka “on ni-meämättömien ja artikuloimattomien mahdollisten merkitysten heterogeeninen 'säiliö’”, joka “voisi avata tien 'ikonografisten innovaatioiden' psykoanalyttiseen ymmärtämiseen”. Vaikka khora antaisi mielikuville pelitilaa, antaisi “leikille joustavan hengen” ja ruokkisi primaarinarsismia lähinnä lapsen ollessa kyseessä, myös Kuusamo – kuten Kristeva huomautti taiteilijoiden kohdalla – on sitä mieltä, että khora-varanto toimii myös varhaislapsuuden jälkeen. Kuusamon mukaan khorassa vaikuttava “poeettinen efekti”, “merkitsevyyden impulssi” tai “khora-fantasia” on se, joka saa aikaan modaalisen tai genren muutoksen intertekstuaalisuudessa. Kuusamon mukaan khoran “tila tuottaa mahdollisuuden uusiin yhdistelmiin”. Tässä Kuusamo painottaa Kristevan suosimaa transposition käsitettä intertekstuaalisuuden sijasta, jolloin transpositio ikään kuin tarjoaa “käytävän” yhdestä merkkijärjestelmästä toiseen, kuten esimerkiksi kirjoitetusta tekstistä kuviin.⁷⁷

⁷⁴ Kristeva 1993: 90-95; Kristeva 1984: 25-30 ja Kristeva 1978: 36.

⁷⁵ Ks. Sivenius 1993: 16. Ks. myös Kristeva 1998:293-294: Kuvitelmiin maailma on “fantasie”. Fantasma sen sijaan liittyy Jacques Lacanin jaottelussa ja tietoisuuden ja tiedostamattoman välisessä järjestyksessä imaginaariseen (reaalinen, symbolinen ja imaginaarinen). Imaginaarinen on näkyvän, illuusion, petoksen ja pintatason järjestystä. Imaginaarisen pääharha on kuvitelma kokonaisuudesta.

⁷⁶ Kristeva 1993: 173, 217, 224-225, 237-238 ja vrt. Kristeva 1996: 247: sanamielikuvien muuttumisesta leikkikaluiksi.

⁷⁷ Kuusamo 1996: 113-115.



5.5 Semioottisesta symboliseen

Kristevalla semioottinen khora sijoittuu hänen käsitteistössään heterogeenisen alueelle. Hän puhuu *heterogeenisuuden*⁷⁸ eli moniaineksisuuden käsitteestä lähinnä kirjallisuuden ja poeettisen kielen yhteydessä. Poeettisessa kielessä moniaineksisuus toimii koko merkityksen muodostuksessa tuottaakseen myös ei-mielen (en. non-sense) tuntua. Semioottiset prosessit mahdollistavat sen, että poeettinen kieli kestää *symbolisen*⁷⁹ kannalta katsottuna poistoja, jolloin myös sen kannalta käsittämätön merkitty kommunikoituu. Tällainen merkityksen ja mielettömyyden ketjuuntuminen tekee siitä myös ratkeamattoman prosessin, jota yksiselitteinen ja rationaalinen diskurssi yrittää peittää näkyvistä. Poeettinen funktio ei kuitenkaan tyhjene merkityksen muodostuksessa. Poeettinen kieli ei ole tiedostavan minän otteessa, ja se tekee kirjallisuudesta jotain muuta kuin tietoa. Tieto ei kykene tavoittamaan moniaineksisuuden ylijäämän liikettä. Moniaineksista todellisuutta ei saavuteta ymmärtämällä, vaan sille täytyy antautua. Antautumisen on Kristevan mukaan kuitenkin tapahduttava diskurssin kautta. Moniaineksisuutta "esidiskursiivisena materiaalisuutena" tai aineena ja energiana on ongelmallista vahvistaa ja siirtää tiettyyn yhteisöön, joka taas on Kristevan mukaan "ainoa mahdollinen side, jonka varaan yhteisö voi rakentua". Kristevan painotus kieleen näkyy huomautuksessa, että heterogeenisuuteen liittyvät menettelytavat toimivat kielen välityksellä mutta ne eivät ole diskursiivisia.⁸⁰

Kristevan käyttämä *poeettisen kielen* -käsite sijoittuu semioottisen ja symbolisen alueiden väliin. Käsitteen avulla hän nostaa esille "transsendentaalisen rationaalisuuden hallitsemman sivilisaation rajoitukset" tilanteessa, jossa subjekti ei pysty lukemaan merkitystä. Poeettinen kieli on Kristevan mukaan "keino kieltäytyä tästä pakkopaidasta". Symbolisen alueen 'pakkopaita' toimii sosiaalisen järjestelmän kautta. Symbolinen on kielen toimintaa nimeämisenä. Symbolinen ja semioottinen voivat yhdistyä eri tavoin luoden merkityskäytäntöjen tyyppjä.⁸¹ Semioottisen alueen moniaineksisuus ja kuvajaiset tiivistyvät⁸² symbolisella alueella sellaisiksi, että ne ymmärretään kunkin yhteisön vakiintuneiden käytäntöjen mukaan. Symbolinen toimii semioottisen suhteen kuin -yhteisöllinen sensuuri.

⁷⁸ Kristeva 1978: 171-192 ja Kristeva 1984: 167-170: Kristeva on kehittänyt heterogeenisen käsitettään Freudin viettiteorian kautta.

⁷⁹ Kristeva 1993: 96: Symbolinen tarkoittaa Kristevan käsitteistössä "merkityksen, merkin ja merkityn kohteen väistämätöntä olemassaoloa transsendentaalisen egon tietoisuudelle".

⁸⁰ Kristeva 1993: 54-56, 94-97.

⁸¹ Kristeva 1993: 65, 96, 102 ja Sivenius 1993: 12, 14.

⁸² Kristeva 1984: 59-60: Kristeva puhuu transposition yhteydessä siirtymästä ja tiivistymästä, joita vastaavat strukturalistisessa kielitieteessä metonymian ja metaforan käsitteet. Kristevan mukaan siirtymän ja tiivistymän yhteydessä Freud puhuu esitettävyyden huomioon ottamisesta. Esitettävyyden kuuluu tällöin unityön prosesseihin. Esitettävyyden on semioottisen erityistä artikulaatiota, joka Kristevan mukaan sisältää kuitenkin myös teettisen momentin merkitysjärjestelmän suhteen.



Voiko siis yhteisöllisen merkityksen syntyminen olla selvää kuvataiteessa – tai muotoilun esineissä? Ne sisältävät sellaista moniaineksisen ja semioottisen alueelle kuuluvaa aistimuksellisuutta, että niiden merkityksen yksiselitteiden ymmärtäminen heikkenee. Esineellisyyteen ja kuvallisuuteen liittyy subjektin rakentumiseen ja hajoamiseen liittyviä ulottuvuuksia, jotka aistiperäisyytensä vuoksi tekevät merkityksistä keskenään erilaisia. *Luovuuden tilassa* ollessaan muotoilijan keskeneräiset mielikuvat ja moneen mielihaluun hajautunut fyysinen minä hakevat muotokokeilujen kautta merkitystä esineelle. Muotoilututkimuksilla voidaan kyllä keskustella muotoilijan tai esineen käyttäjän aistimuksista ja tunnevoimista, mutta niiden yhteisöllisen merkityksen määrittely rajaa aistimuksellisuuden ylijäämän tuntemattomalle alueelle.

Esimerkiksi maalaus väreineen⁸³ täydellistyy eli saa merkityksensä Kristevan mukaan vasta katsojassa. Näin voisin ajatella olevan tietystä määrin myös esineen kohdalla, vaikkakin esineeseen liittyy myös toiminnallisia, yhteisössä totutulla tavalla ymmärrettäviä ulottuvuuksia. Maalaus aktivoi Kristevan mukaan sekä aistimus pohjan että merkitystä luovan mekanismin. Vaikka taiteilijan väriinkäyttö on subjektiivista ja tunne- ja aistimus pohjaista, sitä säätelee kuitenkin myös historiallinen muotojärjestelmä. Tästä syystä taiteilijan kehityskulkuun vaikuttaa myös se kulttuuri, jossa hän toimii. Taiteilija ei Kristevan mukaan voi tehdä “aivan mitä tahansa”.⁸⁴

Teksti ja interteksti

*Teksti*⁸⁵ viittaa niihin symbolisen alueen sosiaalisiin tapahtumiin – kuten valvontaan, ohjaukseen, järjestämiseen ja merkityksen tuottamiseen –, joiden kohteeksi biologiset yllykkeet ja aistimukset joutuvat. Näistä tapahtumista tulee Kristevan mukaan käytäntöä,

⁸³ Kristeva 1989: 214-233: Kristeva on pohtinut värin merkitysten syntymistä “Giotton ilo” -artikkelissaan, jossa hän käsittelee kuvallisuuden kautta heterogeenisuuden aluetta. Kristeva toteaa, että värin logiikka on pidetty semantiikan kentän ulkopuolisena, vailla mieltä olevana, eli dynaamisena rytminä, intervallina ja liikkeenä. Väritä puuttuu ainoa ja lopullinen merkitys. Värin tutkimuksen lähtökohdaksi onkin Kristevan mukaan otettava ekonomia freudilaisessa mielessä strukturaalisen rakenteen tutkimisen sijasta. Väri on täynnä “piilevää merkityksellisyttä, joka liittyy subjektin merkityksimaailmassa tapahtuvan konstituution ekonomiaan”. Väriin, rytmin tavoin, sisältyy kuitenkin myös subjektin pirstoutuminen, joka tapahtuu erojen asteikolla. Erot taas ilmenevät merkityksen liikamääränä ja ylenpalttisuutena vietissä, joka jää merkityksen ulkopuolelle. Erojen sarjat voivat aiheuttaa viettien yhteentörmäyksiä.

⁸⁴ Kristeva 1989: 217-218, 232-233. Ks. myös Kuusamo 1996: 106: Altti Kuusamo pohtii myös värin intertekstuaalisia ulottuvuuksia. Vaikka värin merkitysliekehäntä saattaisi tuntua suoralta kädeltä anonyymilta, Kuusamon mielestä se on kuitenkin sidottu kuvan vierekkäissuhteisiin ja “assosioituu aina jonkin semanttisen osoittimen kautta”. Hänen mielestään värin siteeraaminen on mahdollista ilman muita syntaktisia määreitä, kun sen sijaan lainatun värin lähteen identifioiminen tuntuu hänestä mielettömältä.

⁸⁵ Teksti-käsitettä voi mielestäni käyttää myös esineistä. Ks. Kristeva 1984: 86-87: Kristeva jakaa tekstin genotekstiin ja fenotekstiin, joista edellinen sisältää semioottisen prosesseja ja jälkimmäinen symbolisen prosesseja. Fenoteksti on strukturi, joka palvelee kommunikaation sääntöjä ja joka edellyttää sekä ilmaisevaa että vastaanottavaa subjektia. Genoteksti taas on prosessi, joka liikkuu heterogeenisten alueiden läpi perustaen polkuja, jotka eivät kuitenkaan johda kahden subjektin väliseen informaatioon.



mikäli ne saapuvat kielellisten koodien ja sosiaalisen kommunikaation piiriin.⁸⁶ Tekstin vastaanottaja on kielen ja yhteisön alueella, sen *teettisessä momentissa*⁸⁷. Teettinen momentti on hetki, jolloin subjektista tulee tiedon subjekti ja sosiaalinen kantaa ottava tekijä. Tekstissä voidaan liikkua siirtymällä merkitysjärjestelmästä ja -materiaalista toiseen, kuten esimerkiksi kuvasta kirjoitukseen ja esineestä puheeseen. Tämä tapahtuma edellyttää Kristevan mukaan kuitenkin teettisen aseman muutosta, jota hän nimittää *transpositioksi*. Transposition toinen nimitys on *interteksti*, jota Kristeva pitää kuitenkin huonompana terminä, koska se ei korosta kantaa ottavan aseman siirtymistä eli teettisen uutta ilmaisua. Transpositiossa jokainen merkityskäytäntö kulkee eri merkitysjärjestelmien välisellä kentällä, jolloin ilmaistu paikka, asia tai kannanotto ei ole koskaan yksittäinen, täydellinen ja itselleen identtinen vaan aina monikollinen ja särkynyt.⁸⁸

Intertekstuaalisuuden käsite lähenee mielestäni Welschin käsitystä taiteen puhumisesta omasta puolestaan⁸⁹. Altti Kuusamo puolestaan ihmettelee, miten myöhään intertekstuaalisuuden käsite on tullut kuvataiteen ja taidehistorian tutkimukseen. Hän mainitsee ensimmäisen kerran olleen vuonna 1985, jolloin Wendy Steiner käytti intertekstuaalisuuden käsitettä maalaustaiteen yhteydessä. Kuusamon mukaan intertekstuaalisuus kieltää kuvalta itsenäisen olemassaolon. Steineria siteeraten hän kyseenalaistaa abstraktiin taiteeseen liitetyn itseriittoisuuden käsityksen. Siinä kuvallisuus täydentyy ja muuntuu myös kirjallisen kautta. Kuusamo pitää lukutapahtumaa ja kuvan havaitsemista toisistaan poikkeavina, lähinnä läsnäolosuhteiden osalta: "Jo yksi viite kuvan syntagmassa saattaa palauttaa mieleen kokonaisen tradition samantyyppisiä kuvia, kommentoivan kuvaketjun".⁹⁰

Kate Linker käsittelee kuvan ja kielen suhdetta Victor Burginin ja Freudin ajatusten kautta. Burginia siteeraten hän kirjoittaa, että teksti tunkeutuu kuvaan mukaan assosiaatioina ja

⁸⁶ Kristeva 1984: 16-17.

⁸⁷ Nimitän teettisen momentin subjektia myös kantaa ottavaksi tekijäksi. Ks. Kristeva 1993: 53, 91-92: Puhuva subjekti, toimivan tietoisuuden subjekti ja teettinen momentti esiintyvät Kristevan teksteissä rinnakkaisina käsitteinä. Teettinen operaatio tai teesin lausuminen asettaa Kristevan mukaan samanaikaisesti sekä olemisen että egon. *Tekstistä* poiketen *diskurssi* toimii tuottamiensa puhuvien subjektien kautta. Ks. Kristeva 1984: 208 ja Kristeva 1998: 45: Kristevan mukaan symbolinen on merkityksenmuodostuksen aluetta, joka on kannanottojen, väitteiden ja arvostelmien aluetta. "Tämä kantojen ottaminen, jota husserlilainen fenomenologia järjestää *doksan* ja *teesin* käsittein, keskeyttää merkitsevyyden prosessin ja se asettaa väittämällisyyden ehdoksi subjektin ja sen kohteiden *tunnistamisen*. Kutsun keskeytystä, joka tuottaa merkityksenmuodostuksen aseman, *teettiseksi* vaiheeksi, olipa se sanan tai lauseen lausumista. Kaikki lausuminen edellyttää tunnistamista, eli subjektin eriytymistä kuvastaan ja kuvassaan sekä samanaikaisesti kohteistaan ja kohteissaan."

⁸⁸ Kristeva 1984: 59-60.

⁸⁹ Welsch 1997a: Welsch on todennut mm. Foucault'n ja Kristevan ajattelun vaikuttaneen myös omaan ajatteluunsa. (Helsingin yliopiston estetiikan laitoksen seminaarissa 7.-10.4.1997 "Aesthetics Inside and Outside Aesthetics".)

⁹⁰ Kuusamo 1996: 104-106.



fragmentteina, jolloin “psykykinen prosessi vaihtaa kuvat sanoiksi ja sanat kuviksi”. Hänen mukaansa valokuvia voidaan lähestyä kielen kautta, jolloin niihin saadaan “jotain järkeä”. Kuvien merkitystä ei voi paikantaa pelkästään kuvan sisälle, “vaan se siirtyy jatkuvasti intertekstuaaliseen kudelman, jonka yksityiskohdat vastaavat unen mekanismeja”.⁹¹ Unen järjestys ja mekanismit lähenevät siis myös intertekstuaalisuuden prosesseja. Toimiiko intertekstuaalisuus erimuotoisten tekstien yhteen kutoutumisen kautta myös yhtenä luovuuden välittäjänä?

Martina Paatela-Nieminen käsittelee kuvaamataidon opetukseen kuuluvassa lisensiaattityössään⁹² intertekstuaalista merkityssysteemistä toiseen siirtymistä: siirtymisiä kuvasta kirjoitukseen ja takaisin. Hän viittaa Kristevaan, jonka mukaan teksteillä on piilotajunta. Tekstien piilotajunnan jäljet nousevat “tietoisuuteen, kun sanamielikuvat yhdistyvät niihin”. Paatela-Nieminen on rakentanut tulkintansa avuksi intertekstuaalisen mallin, jonka rakennusaineina on käytetty Kristevan Mihail Bahtinilta lainaamaa intertekstuaalisen käsitettä sekä Gérard Genetten transtekstuaalisen, intertekstuaalisen ja palimpsisen luennan käsitteitä. Hän kysyy muun muassa tekstin poeettista merkitystä tutkija-subjektille. Merkitys tulee riippuvaiseksi subjektista, siitä “mitä hän haluaa tulkita merkitysten muodostumisen prosessissa”, koska teksteillä on muuten lukemattomia merkityksiä tekstuaalisessa avaruudessa. Hänen mukaansa tutkijan tulkinnasta muodostuu tässä prosessissa myös osa tutkimusongelmaa, koska tulkinta on yksilöllistä. Paatela-Nieminen sanoo: “Arkkitekstien ja hypertekstien tulkintani perustuu tiettyihin yksityiskohtiin, jotka ovat henkilökohtaisia.” Yksityiskohtien tulkinta on hänen mukaansa myös kulttuurisidonnaista, jolloin samaan kulttuuriin kuuluvat yksilöt kiinnittävät huomionsa teoksissa jossain määrin samoihin yksityiskohtiin.⁹³

Mielestäni subjektiivisen tulkinnan paikassa näyttäytyy käytännössä teettisen momentin toimintatapa, jolloin subjektista tulee tiedostava subjekti. Kyseessä on kuvien ja kirjoitusten rinnakkainen lukeminen. Tutkija kuvaa tulkintaansa kuitenkin sanallisesti, jolloin tekstin moniaineksisuudesta nousee esille vain niitä asioita, joita voidaan nimetä symbolisen ja kielen alueella. Mutta miten käy lukijan, joka liikkuessaan intertekstuaalisuuden verkostossa ei esitä omaa tulkintaansa nimeämällä vaan kuvaamalla⁹⁴? Saavutetaanko tällöin teettinen momentti, tiedostavan ja kantaa ottavan tekijän syntyminen? Onko kuvien tai esineiden kanssa leikkimisessä välttämätöntä, että tiedostaminen⁹⁵ ja kantaa ottava

⁹¹ Linker 1995: 228.

⁹² Paatela-Nieminen 1996.

⁹³ Paatela-Nieminen 1997: 24-26.

⁹⁴ Ks. Kristeva 1998: 34: Kristevan mukaan “kirjallinen tuote esittää todistuksensa materiaalissa, joka ei ole mielialaa”. “Semioottinen” ja “symbolinen” muuttuvat välitettäväiksi jäljiksi tunnetodellisuudesta, joka on läsnä ja lukijan aistittavissa”.

⁹⁵ Ks. mt.: 79: Kristevan mukaan melankolinen ihminen (siis luova ihminen?) kykenee käsitteellisiin (loistaviin) rakennelmiin, vaikka hän “tyhjän puheensa” avulla “varmistaa itselleen luoksepääsemättömän -- hallinnan arkaaiseen kohteeseen, joka jää, hänelle itselleen ja kaikille muille, arvoitukseksi ja salaisuudeksi”.



tekijä syntyy? Kaj Franckin mielestä liian valmis ja viimeistelty esine ei anna tilaa käyttäjän mielikuvitukselle ja ajattelulle, vaan siinä on oltava jotain avointa ja epätäydellistä, jonka jokainen voi täydentää omassa merkityksen annossaan, joka Franckin sanoin voisi olla “ajattelua”⁹⁶.

5.6 Subjekti ja diskurssi

Michel Foucault'n ja Julia Kristevan subjektikäsitteet poikkeavat toisistaan. Foucault'lla subjekti on diskursiivinen kohde. Kristevalla subjekti syntyy teettisessä momentissa eli ottaessaan kantaa ja saapuessaan diskurssin järjestykseen.

Foucault'lla *diskursiivinen subjekti* tekee tietoa diskurssin ehdoilla, se on diskurssin eräs toiminta. Diskursiivinen subjekti ei ole luova, tietoinen ja itseään toteuttava. Foucault'n mukaan subjektin ajatukset eivät sinänsä ole kiinnostavia, vaan kiinnostavia ovat ne diskursiiviset tapahtumat, jotka ohjaavat ja määräävät ajatuksia. Diskurssit ovat kaivertuneet subjektin ruumiiseen, mieleen ja tunteisiin. Tutkittaessa diskursiivista subjektia kysytään, mitä asemia subjekti miehittää diskurssissa ja mitä toimintoja se näyttää.⁹⁷

Diskursiivista subjektia vastaava nimitys Kristevalla on *puhuva subjekti*, joka syntyy kielellisessä lausumassa, väitteessä ja kannanotossa eli toimivassa tietoisuudessa.⁹⁸ Pia Siveniuksen mukaan Kristevan puhuva subjekti käsitetään kielestä ja “kuvitelmista koostuvan kudoksen kautta”.⁹⁹ Kristevan puhuvassa subjektissa sanamielikuvat ja esinemielikuvat ovat mielestäni kietoutuneet toisiinsa, samoin tiedostava minä ja aistimuksellisuuteen hajoava subjekti kietoutuvat toisiinsa.

Puhuvan subjektin rinnalla Kristevalla on poeettisen kielen *prosessinalaisen subjektin* käsite. Prosessinalainen subjekti ylläpitää itseään aktivoimalla uudelleen torjutun aistimuksellisen, ja se ottaa haltuunsa arkaaisen ja tunneaistimuksen. Sille sana ei ole milloinkaan yksiselitteinen merkki, ja se taas estää sanaa tulemasta pelkäksi merkiksi. Kun semioottisen alueen prosessit tuovat poeettiseen kieleen harhailua ja epätarkkuutta, ne voidaan tunnistaa vietti- tai aistitoiminnoiksi. Yksilön kannalta semioottisen prosessit sisältävät subjektia hajottavia viettejä, joita semioottinen khora järjestelee, jättäen ne kuitenkin vielä yhteisöllisen merkityksen ulkopuolelle. Poeettisen kielen prosessinalainen

⁹⁶ Ks. Franck 1978.

⁹⁷ Foucault 1977a: 139-140; Foucault 1977b: 124, 130, 137-138; Foucault 1983: 208 ja Foucault 1992: 54-55, 138: Foucault ei pidä tekijää historiallisena yksilönä tai persoonallisuutena, joka elää teostensa takana ja toteuttaa teksteissä itseään tai ilmaisee tietoisuuttaan. Tekijä on tekstin eräs toiminta. Foucault'n mukaan tekijä riisutaan luovasta roolistaan ja sitä analysoidaan “monimutkaisena ja vaihtelevana diskurssin toimintana”. Tekijän tehtävää ei pyritä selvittämään kysymyksellä, “miten vapaa subjekti tunkeutuu asioiden tiheyteen ja varustaa sen merkityksillä”.

⁹⁸ Kristeva 1993: 91-93.

⁹⁹ Sivenius 1993: 13.



subjekti pyrkii lakkaamatta omaksumaan nimeäjän osan siinä kuitenkin onnistumatta. Vasta kun subjekti ilmestyy symbolisessa, yhteisöllinen merkitys tulee mahdolliseksi.¹⁰⁰ Prosessinalainen subjekti ei siis vielä ole diskurssissa, vaikka se tähtääkin merkitykseen.

Voidaan siis ajatella, että tutkija, lukija tai muotoilija, joka liikkuu sanojen ja esineiden vuorovaikutteisessa verkostosta, esittää niistä tulkintaansa kuvaamalla tai muotoilemalla, pääsemättä vielä nimeämisen piiriin. Teettinen momentti eli subjektin tietoinen syntyminen jää puolitiehen ja prosessinalaisen subjektin vaiheeseen. Onko muotoilijan työn kannalta – esineiden unelmoinnissa – välttämätöntä, että muotoilija tulee tietoiseksi tekemistään ratkaisuisista tai siitä, miten symbolisen merkitysjärjestelmät tai yhteisön imaginaariset kuvajaiset rajaavat 'hänen ratkaisujaan'?

Muotoilija tekijänä

Muotoiluprosessien tutkimisessa kiinnitetään yleensä huomiota muotoilijan ajatusprosesseihin¹⁰¹ ikään kuin yksilön ajattelusta löytyisi se viisasten kivi, joka ratkaisee muotoilun mysteerit. Muotoiluprosessin tutkija Christopher Jones jaottelee klassikkokirjassaan "Design Methods" kaksi pääsääntöistä tapaa lähestyä muotoiluprosessia. Ensimmäinen tapa "muotoilija mustana laatikkona" olettaa, että muotoilu ja sen ratkaisevat prosessit tapahtuvat muotoilijan pään sisällä, jonne ei ole muilla pääsyä. Samoin oletetaan, että nämä prosessit eivät ole tietoisesti kontrolloitavissa. Toinen tapa "muotoilija lasilaatikkona" olettaa, että ajattelu on rationaalista ja että muotoiluprosessi on kokonaan mahdollista eksplikoida ja siten nähtävissä kuin koneen osat.¹⁰² Muotoiluprosessin tutkimus voi lähteä oletuksesta, että mikäli oivalluksen hetki voitaisiin tehdä läpinäkyväksi verbalisoimalla tai muulla kontrolloitavalla tavalla, muotoilutehtävät helpottuisivat huomattavasti. Brian Lawson, Peter Lloyd ja Peter Scott, jotka ovat kokeilleet tutkimuksensa tällaista lähestymistapaa, toteavat, että oivalluksen hetkeen ei päästä käsiksi sanallisesti¹⁰³.

¹⁰⁰ Kristeva 1993: 98-100 ja Kristeva 1984: 86.

¹⁰¹ Muotoiluprosessia on tutkittu mm. kognitiotieteen piirissä muotoilijan ajatteluprosessin kautta: Ks. Lawson 1980.

¹⁰² Jones 1981: 46-50.

¹⁰³ Esimerkki muotoiluprosessin tutkimisesta, jossa pyritään tekemään se näkyväksi: Ks. Lloyd & Lawson & Scott 1995: 237-259: Brian Lawsonin, Peter Lloydin ja Peter Scottin tekivät protokolla-analysillä tutkimuksen, jossa he seurasivat muotoiluprosessin aikana tapahtuvaa verbalisointia pyrkien siten saavuttamaan ja esittämään muotoilijan ajattelua. He havaitsivat kuitenkin, että verbalisoinnilla ei päästä käsiksi muotoiluprosessin ratkaisevimpaan hetkeen, jona he pitivät oivallusta. Heidän käsityksensä mukaan oivalluksen hetki pitää sisällään hyvin syvällä tapahtuvia abstrakteja prosesseja ja se on tekemisissä pitkäaikaisen muistin kanssa, joten muotoilijan on mahdotonta kommentoida näitä ajatuksia. He nimenomaan uskoivat, että mikäli oivalluksen hetkeen päästäisiin käsiksi esittämällä, muotoilu muuttuisi paljon helpommaksi. Vrt. Arnheim 1993: 19: Rudolf Arnheim, joka – puhuessaan taas luovasta prosessista – esittää sen sijaan, että muotoilijan/arkkitehdin luova prosessi ei ole suoraan tarkkailtavissa. Vaikka kuvalliset luonnokset tekevät muotoilua näkyväksi, ne tarjoavat tarkkailijalle vain pysäytettyjä silmäyksiä luovasta virrasta.



Mikäli muotoilun ideoinnissa ja prosessoinnissa painotetaan muotoilijan ajattelua, oletetaan, että muotoilijan yksilöllisyyttä ja sankarillista luojaneroutta ihailaan erityisesti. Modernin taiteen ihanne taiteilijasta itsevaltaisena luojana¹⁰⁴ jatkaa renessanssin ihmiskäsitystä taiteilijasta keksijä- tai luojanerona.¹⁰⁵ Käsitys muotoilijasta kauneutta luovana nerona on yksi pyhästi vaalitusta perinteestä. Toinen keskeinen muotoilijan töissä arvostettu ominaisuus liittyy myös hänen oman 'johdonmukaisen' linjansa säilyttämiseen.¹⁰⁶ Tämä tuli esille Suomi muotoilee -näyttelyiden arviointikriteereissä, joista "omaperäisyyttä" arvostettiin ongelmakeskeisenä oivalluksena tai ylipäänsä ajattelun tuloksena¹⁰⁷.

Muotoilututkimuksessa Adam Richardson¹⁰⁸ on kyseenalaistanut muotoilijanero-käsityksen. Richardsonin mukaan muotoilijat itse eivät halua kiistää tällaista kuvaa itsestään. Toinen vakiintunut käsitys on muotoilijasta esineen merkityksen antajana. Richardsonin mukaan muotoilijat toimivat, kuin heillä olisi täysi kontrolli suunnittelemastaan esineestä ja sen merkityksestä sen saapuessa käyttäjälle. Tämä käsitys liittyy hänen mukaansa myös semantiikan piirissä vallalla oleviin kommunikaatiomalleihin. Nämä mallit lukitsevat muotoilijan ja käyttäjän kontrolloituun ja ennalta määriteltyyn dialogiin. Tämän mallin sijaan hän ehdottaa mallia, jossa jokainen käyttäjä tulkitsee esineen merkitystä omalla tavallaan riippumatta muotoilijan sille antamasta merkityksestä. Richardson tiivistää uuden käsityksensä barthesilaiseen malliin: käyttäjän syntymä aiheuttaa muotoilijan kuoleman. Richardson toteaa myös, että klassinen taidekriitikki on ollut enemmän kiinnostunut tekijästä kuin tulkitsijasta.¹⁰⁹ Richardson viittaa Roland Barthesin "Tekijän kuolema" -artikkeliin¹¹⁰. Barthesin ajatukset liittyvät myös intertekstuaalisuuden ajatukseen. Barthesin mukaan tekijän syrjäyttäminen aiheuttaa sen, että "teksti tehdään ja luetaan siten, että kirjailija on poissa sen kaikilta tasoilta". Tekstintekijä syntyy samanaikaisesti tekstinsä kanssa. Tekijän tehtäväksi jää tekstiensä sekoittaminen, niiden asettaminen keskenään ristiriitaan. Tekstin moninaisuudessa yhtyvät

¹⁰⁴ Ringbom 1985: 252-256.

¹⁰⁵ Ks. Danto 1964: 573-574; vrt. myös Wiberg 1996: 158-159 ja vrt. Vuorinen 1996: 211-213: Kantin ajatukset taiteilijan neroudesta: "Nerous liittyy Kantilla nimenomaan taiteeseen; esim. suurta tiedemiestä hän ei kutsu neroksi."

¹⁰⁶ Ks. STTYark: SM5:n kunniamaininnat Yrjö Kukkapuron tuolista ja Juhani Heikkilän kivesineistä. Ks. myös Kälviäinen 1996: 125-126: Tekijän kohdalla arvostetaan "ajattelua" ja "oivallusta" sekä sitä, että työ on "tekijälleen luonteenomainen" ja on oikeassa suhteessa tekijän muuhun tuotantoon. Töiden kokonaisuuden arvioinnissa tärkeälle sijalle sijoittuu se, että työ on "harkittu".

¹⁰⁷ STTYark: Muotoiluraati: Arvostelukriteerit 15.5.1979 ja 28.5.1979: "Omaperäisyydellä tarkoitetaan sitä, että esine tai sen osa on tulos ajattelusta tai oivalluksesta --."

¹⁰⁸ Richardson 1993.

¹⁰⁹ Mt. 34-43.

¹¹⁰ Barthes 1993.



“kirjoitukset”, joista yksikään ei ole alkuperäinen, vaan se on lainausten kudosta.¹¹¹ Lukija kokoaa siis samaan kenttään kaikki jäljet, joista teksti koostuu. Tämä sama koskee myös muotoilua. Muotoilun historian tutkiminen on keskittynyt muotoilijoihin, joiden oletetaan viestivän jotain esineillään. Muotoilun tutkimus ei ole ollut kiinnostunut esineiden käyttäjästä, jotka tulkitsevat esineistä omista lähtökohdistaan.¹¹²

Muotoilija diskurssissa

Khoran avaama luovuuden tila, unen näyttämö tai tiedostamattoman prosessit tarjoaisivat mielestäni mahdollisuuksia jättää aistimusten ylijäämät (imaginaarisen) minän kuvittamaksi kuvajaiseksi: Minän mielikuvat *luovuuden tilassa* jäisivät häilyvän avoimiksi ja vaille yhteisöllistä merkitystä. Samalla **minäkuvan merkitystä luomaan pyrkivät kuvajaiset jäisivät kuvittamaan jähmettyviä unelmien kuvajaisia** (ihannekuva muotoilijaminästä). **Vastaavasti muotoiluyhteisön 'luovuus', sen omakuvan merkityksellistäjänä, rajautuisi ja jähmettyisi torjuttujen aistimusyli jäämien kuvajaisiksi, joista ovat esimerkkinä suomalaisen muotoilun omaleimaisuuden kuvajaiset** (ihannekuva kansallisesta omakuvasta).

Luovuuden tilaa ja tilannetta voidaan verrata poeettisen alueen prosessinalaisen subjektin toimintaan, joka hakee merkitystä kuin unessa, khoran alueella. Muotoiluprosessin tunnettu tutkija Christopher Jones pitää myös liiallista varmuutta luovan ajattelun pahimpana vihollisena¹¹³. Muotoilijan oivalluksen tai idean syntymisen hetkeä voidaan verrata sen sijaan teettiseen momenttiin: oivallusta voidaan pitää subjektin syntymisenä diskurssin järjestykseen¹¹⁴. Hetket ennen muotoiluongelman ratkaisua ja oivallusta eivät mielestäni saavuta välttämättä tietoista ajattelua tai sanallista ilmaisua, vaan niitä voidaan pitää epäröinnin, hapuilun ja hämmennyksen hetkinä erilaisten häilyvien mielikuvien välillä.

Muotoilutyön ideointivaihe – tai mielestäni paremmin tilannetta kuvaava nimitys olisi *kuvittamisvaihe* – onkin itse asiassa pyrkimystä irtautua muotoiludiskurssien vallasta ja merkitysten totutusta järjestyksestä – vaikka muotoilija olisikin omien kuvajaistensa vanki. Muotoilijan hedelmällisimmät hapuilun hetket ilmenevät tilanteissa, joissa muotoiludiskurssin itsestäänselvyydet eivät tarjoa mahdollisuuksia esimerkiksi villien ideoiden todelliseksi tekemiseen. Toisaalta villien ideoiden ja hapuilun suosimista varten on kehitelty diskursiivisesti turvallisia ideointimenetelmiä, kuten aivorihi¹¹⁵, jossa mielestäni

¹¹¹ Mt. 117, 109-117: Barthesin mukaan teksti on “tehty moninaisista kirjoituksista, jotka ovat lähtöisin monista kulttuureista ja päätyvät keskinäiseen dialogiin, parodiaan, vastaväitteeseen. Mutta on paikka johon tämä monimuotoisuus kerääntyy, eikä tämä paikka ole kirjailija, kuten tähän asti on sanottu, vaan lukija: lukija on se avaruus, johon kirjautuvat - yhdenkään katoamatta - kaikki sitaatit, joista kirjoitus on tehty.”

¹¹² Richardson 1993: 34-43.

¹¹³ Jones 1982: 47.

¹¹⁴ Ks. Foucault 1977b: 137-138: Tutkittaessa subjektia kysytään, “missä olosuhteissa ja missä muodoissa subjekti ilmestyy diskurssin järjestykseen”.

¹¹⁵ Vrt. Ahola 1980: 119: Aivoriihen oletetaan irrrottavan muotoilijan sosiaalisista esteistä. Sosiaalisia esteitä



pyritään irrottamaan muotoilija diskurssien vallasta ja järjestyksestä. Tällaisessa tilanteessa muotoilija ei saa olla vielä kiinnostunut villien ideoiden tai unelmien merkityksestä esimerkiksi kritisoimalla ideoita. Tällöin ollaan muotoilijan viettillis-aistisen, *prosessinalaisen subjektin luovuuden tilassa*. Muotoilijan hapuillessa erilaisten häilyvien mielikuvien välillä ennen oivallusta, oivallus rajaa kuvat paikalleen tietyn merkityksen muodossa. Oivallus palauttaa muotoilijan merkitysten eli diskurssin piiriin. Silloin myös aistipohjainen hapuilu pysähtyy ja muotoilija syntyy subjektiksi muotoiludiskurssin tarjoamilla asenteilla ja mahdollisuuksilla. Tämä on siis vastaavanlainen tapahtuma kuin Kristevan kuvaamassa teettisessä momentissa, jossa subjekti tulee tietoiseksi symbolisen alueella ja kannanoton kautta. Kantaa ottava subjekti esittää unelmiaan nimeämällä ja kääntämällä¹¹⁶ niitä yhteisön kielellä. Mutta kuka oikeastaan unelmoi, kuvittelee tai muotoilee? Määrääkö muotoilija itse muotoilunsa ja teostensa merkitykset? Miten vahvasti diskurssi määrää ja ottaa osaa unelmiin, kuvitteluun ja kuvittamiseen?

voidaan mielestäni verrata diskursiivisiin käytäntöihin.

¹¹⁶ Ks. Kristeva 1998: 82: Nimeäminen ja kääntäminen on Kristevan mukaan "Asian" ja unelman pettämistä. "Asia" on ainutlaatuinen ja itsessään oleva.



6 MUOTOILIJANA SUOMESSA

Tässä luvussa kerron ja kuvitan tarinaa yhden muotoilijan – eli minun – unelmien muotoutumisesta suomalaisen muotoilun diskurssissa. Jatkan edelleen sanallisen diskurssin piirissä, kuten tähänkin saakka, mutta kirjoitettujen unelmien lisäksi kuvat tuovat aistimuksellisia ulottuvuuksia ja esinemielikuvia tutkimuksen lukijalle. Vaikka kuvat läsnäolollaan vaatisivat niiden merkitysten tulkintaa tutkimuksellisen diskurssin piirissä, en kuitenkaan analysoi niitä. Kuvat ja poeettinen kieli ohjaavat aistimusten seuraamisessa.

6.1 Unelmat diskurssissa

Omaleimaisuudesta puhuminen toistuu 80-luvun suomalaisen muotoilun diskurssissa. Taideteollisuusihmisen unelma suomalaisen muotoilun omaleimaisuudesta on diskursiivinen tuote mutta myös tuotteen merkityksen synnyssä vaikuttava unelman kuvajainen.

Diskurssit kontrolloivat unelmien moniaineksisuutta, koska jokin niissä voi vaarantaa diskurssin järjestyksen, tai unelmat jäävät tunnistamatta diskurssissa. Vapauden vaatimuksena muotoilija puolustautuu kuin huomaamattaan: hän kohtaa haamuja ja kuvajaisia, jotka rajaavat hänen toimiaan diskursiivisissa valtasuhteissa. Tutkimuksen alussa lainasin otteita Metaxis-näyttelyn luettelosta: nuoret muotoilijat taistelevat unelmiensa todellistamista ohjaavien rajoitusten ja mahdollisuuksien kanssa miettiessään esineitään. Esimerkiksi Paula Salonen¹¹⁷ olettaa, että suunnitellessaan tuolia häneltä vaaditaan ergonomian, käyttäjäryhmän, tarkoituksen, kustannusten, kuljetuksen ja paketoinnin huomioimista tai nerokkaiden rakenteiden ja tekniikan keksimistä. Hän kohtaa haamuvastustajansa modernin funktionalistisen diskurssin tuotteina. Stefan Lindfors¹¹⁸ puolestaan taistelee olettamiensa Suomen Taideteollisuusyhdistyksen tuomioita vastaan. Hän asettuu valtasuhteeseen fantasiaa vierastavan ”Johtokunnan” haamun kanssa. Arja Vesalainen¹¹⁹ huomaa, että fantasiainkin ohella määräävältä tuntuu ”hyvän maun kaava”, joka toimii hänen haamunaan.

Unelmat, fantasia ja mielikuvitus esiintyvät muotoilijan rajattoman vapauden vertauksina. Muotoilun edistämisinstituutioihin samastuvan diskursiivisen vallan kohtaa jokainen muotoilija, joka on vapaaehtoisesti pakotettu toimimaan muotoilun edistämisen asenteilla muotoilun käytännöissä. Voiko muotoilija irrottautua näistä yhteisönsä itsestäänselvistä asenteista ja asettua toisenlaisiin asemiin tai omaksua toisia asenteita olemalla silti vielä ’suomalainen muotoilija’?

Omaa unelmointiani kuvitan niiden rajoitusten ja mahdollisuuksien kautta, joita kohtaan

¹¹⁷ Paula Mirjam Salonen / Metaxis 1987.

¹¹⁸ Stefan Lindfors / Metaxis 1987.

¹¹⁹ Arja Vesalainen / Metaxis 1987.



etsiessäni unelmilleni merkityksiä Suomessa – yli 10 vuotta Metaxis-näyttelyn jälkeen. Olen unelmoinut esineistäni siinä Suomi muotoilee -näyttelyiden ympärille muodostuneessa diskursiivisessa tilassa, jota olen tutkimuksessani toistanut. Rajoitusten ja mahdollisuuksien näkemiseen ovat siis vaikuttaneet tutkimuksessani läpikäymät asiat. Näkemäni esteet, rajoitukset ja mahdollisuudet näkyvät asenteissani, affekteissani ja suhtautumistavoissani keskustelun kohteisiin.

Metaxis-näyttelystä esitettyjen muotoilijoiden unelmat korostavat heidän persoonallista ilmaisutarvettaan. Omat unelmani lähtevät myös niin sanotun 'oman' ilmaisutarpeen pohjalta ja on lähellä taidekäsitteiden tapaa suunnitella esineitä. Esimerkkitapaukseni poikkeaa tilaustyössä asetetuista rajoituksista ja ylipäättään yritykselle tehtävästä rajatusta teollisesta projektista. Ilmaisutarpeesta lähtevää taide-esineen kaltaista muotoilua voidaan verrata taiteellisen työskentelyn 'itseilmaisuuksiin'¹²⁰. Toisaalta oletan, että muotoilijan – ehkä taiteilijankin – itseilmaisuus on diskurssien tuottamaa ja kuvajaisien kuvittamaa. Muotoilija omaksuu luovuuden tilassaan 'itseensä' diskurssin vaatimuksia ja pysähtyy kuvajaisien kuvittamiin pisteisiin.

Kuvittamisessa pyrin erottamaan kolme eri subjektin tasoa. Subjektien tiukka toisistaan erottelu ei suinkaan ole olennaisen tärkeitä. Pikemminkin on luonnollista, että ne sekoittuvat toisiinsa. Tutkimusdiskurssin tuottama subjekti ja muotoilijan puhuva subjekti kietoutuvat joissakin kohdoin toistensa ympärille, samoin kuin unelmoiva ja puhuva muotoilija toimivat päällekkäin. Subjektin erillisillä nimikkeillä on tarkoituksena pikemminkin jäsentää tarinaa.

- 1) **Prosessinalainen subjekti** esittää¹²¹ ja kuvittaa unelmiani *runoina*. (Lyhenne **U**)
- 2) **Puhuvana subjektina** kerron muotoilijan äänellä ja *asenteilla* unelmieni kehittelystä muotoiluyhteisön ajattelutapojen ja merkitysjärjestelmien rajoissa. (Lyhenne **M**)
- 3) **Tutkimusdiskurssin tuottamana subjektina** selitän ja *tulkitsen* tapahtumia tutkijayhteisölle. Tutkijana toimin myös tutkimukseni diskursiivisessa tilassa, jolloin suomalaisen muotoilun diskurssissa esiintyneet keskustelut ja tiedon kohteet tulisi toistua myös tässä luvussa. (Lyhenne **T**)

6.2 Minimalismi

U *Minimalistinen, suorakulmainen, yksinkertainen.
Korkea, kapea, neliö pohjaprojektiossa.
Vastakohtien jännittävä yhdistäminen.
Koristeellinen iso kahva, valettu alumiinista.
Tummaa puuta.*

M Halusin suunnitella moderneja, suoraviivaisia ja rakenteeltaan mahdolli-

¹²⁰ Ks. esim. Eaton 1995: 27-44: Ilmaisuuksiin liittyy omien intentioiden esille saaminen. Toisaalta taiteilija ikään kuin välittää myös omia tunteitaan. Ajatusten ja ideoiden ilmaisuun ei kuitenkaan välttämättä kuulu pelkästään tunteen ilmaisu, vaan tällöin astuu kuvaan myös taiteilijan kyky ymmärtää tuntemisen lisäksi.

¹²¹ Vrt. Freudin tiedostamattoman ilmaisuun "Se" puhuu.



simman yksinkertaisia kalusteita. Kaappi olisi tässä suhteessa ihanteellinen esine. Siihen voisi yhdistää helpoimmin ihanteeni minimalismista. Minua on aina kiehtonut myös vastakohtaisuuksien yhdistäminen ja jännitteiden luominen kuten japanilaisessa muotoilussa on tehty suurten pintojen ja pienten yksityiskohtien välille. Yksinkertaiseen geometriseen muotoon voisi yhdistää yhden koristeen, katseenvangitsijana toimivan vetimen, joka samalla korostaisi taustalle jäävää geometrista selkeyttä.

T Modernin, funktionalistisen muotoilun koulutuksen saaneena unelmiani ohjaavat funktionalismin ihanteet rakenteiden ja muotojen yksinkertaisuudesta ja materiaalien keveydestä. Esimerkkinä funktionalistisen perinteen klassikkokalusteista ovat Marcel Breuerin metallikalusteet, joiden keskeisenä tavoitteena oli keveys ja materiaalien minimointi¹²². Materiaalin säästäminen liittyy sekä funktionalistisiin että ekologisiiin piirteisiin¹²³. Suomalaisen muotoilun selkeät ja yksinkertaiset muodot voidaan liittää myös minimalistisiin piirteisiin, vaikkakaan niistä ei yleensä keskustella siinä yhteydessä. Sen sijaan suomalaista ja japanilaista muotokieltä verrataan usein toisiinsa, ehkä luonnonläheisen merkityksen vuoksi, mutta myös sisäisen hiljaisuuden estetiikan ja yksinkertaistamisen pyrkimyksen vuoksi.

Harri Kalha pitää jopa kuluneena fraasina, että suomalainen taideteollisuus sukulaistetaan japanilaiseen muotoiluun. Japanilaisen wabi-perinteen keskeiset käsitteet (yksinkertaisuus – vaatimattomuus, epätäydellisyys – epäsäännöllisyys, koruttomuus – karuus) yhdistetään usein myös suomalaiseen muotoiluun. Materiaalisesta puutteesta tehty hyve, samoin köyhyys, joka on sisäisesti rikasta ja hiljaisuus ja joka “jylisee ukkosen” lailla ja lausumattomat tunteet muistuttavat suomalaisen muotoilun ominaisuuksia. Wabi eroaa länsimaisesta perinteestä, koska siihen sisältyy tulkinnanvaraisuus ja subjektiivisuus ja koska se ilmaisee “kokevan subjektin esteettistä asennetta”.¹²⁴

60-luvulta alkaen minimalismiksi nimitettyyn kansainväliseen taidesuuntaan vaikuttivat myös zen-buddhalaisuus mutta myös Bauhausiin vaikuttaneiden venäläisten avantgardistien muotokieli sekä myöhemmin käsitetaide. Muodoista erityisesti geometriset perusmuodot, kuten kuutio, muodostui minimalismin keskeiseksi symboliksi.¹²⁵

Tarinassani esiintyvä vastakohtaisuuksien yhdistämisen ajatus voidaan liittää Suomessa 70-luvulla vallalla olleeseen hegeliläis-dialektiseen ajattelutapaan, joka oli opiskeluaikanani muotoilun metodiopetuksen yhtenä taustatekijänä¹²⁶. Dialektinen ongelmanratkaisutilanne

¹²² Bauhaus 1983: 103.

¹²³ Ks. tutkimukseni luvut “Postmodernismi ja funktionalismi” ja “Suomalainen muotoilu ja ulkomaalaiset” sekä Peräinen 1987: 11.

¹²⁴ Kalha 1993: 21-25.

¹²⁵ Ks. Sassi 1985: 28-29 ja Sandqvist 1988.

¹²⁶ Ks. Ahola 1980: 126-132.



yleensä lähtee myös kahden keskenään ristiriidassa olevan asian yhteensovittamisesta.

M Silmiini osui sisustuslehdessä olevia kuvia koristeellisista verhotangonpäistä. Ne oli valettu alumiinista tai muusta metallista. Markku Salon suunnittelemassa uniikkiamphorassa, joka esiteltiin toisessa sisustuslehdessä oli samantyyppistä värin käyttöä ja koristeaiheita. Koristeaiheet olivat sekä arkaaisen ornamentaalisia että moderneja. Mutta niissä oli myös materiaalin käsittelyyn liittyvää pehmeyttä ja koristeellisuutta, aivan kuin patinointia. Metallin patinointi tekisi vetimeen lämpimän tunnun.

T Muotoilijan ammatilliseen toimintaan kuuluu myös suurelle yleisölle suunnattujen sisustuslehtien ja siten trendien rakentamisen seuraaminen. Sisustuslehdet eivät toimi varsinaisesti suomalaisen muotoilijakunnan mielipiteiden edustajana, vaan ne edustavat pikemminkin kaupallisempaa makua: ne esittelevät yleisölle jo markkinoilla olevia tuotteita mutta myös ajankohtaisia muotoilijoita. Edellä esitetyn unelmani virikkeenä ja esikuvana toimi senhetkissä sisustuslehdissä esitelty arkaainen trendi¹²⁷. Muotoilijan työskentelyn kannalta sisustuslehdissä esiteltyjen esineiden voisi olettaa olevan mennyttä aikaa mutta lehtien kuvat eivät voi olla vaikuttamatta muotoilijankin mielikuvitukseen.

Ajatus materiaalin käsittelystä syntyvästä koristeellisuudesta voidaan taas lukea pohjoismaisen funktionalismin diskurssin piiriin. Esineen yksityiskohdat, jotka toimivat myös koristeina, ovat hyväksyttäviä vain, jos ne palvelevat jotain toiminnallista näkökulmaa, kuten rakennetta, tai esittävät materiaalin aitoja ominaisuuksia¹²⁸. Kuitenkaan patinointi ei kuulu sellaiseen aitoon materiaalin tajuun, jonka on katsottu olevan ominaista juuri suomalaiselle muotoilulle, vaan se kuuluu pikemminkin perinteisten antiikkikalusteiden ja keskieurooppalaisten taitojen maailmaan¹²⁹.

M Alumiinivalu kalusteiden osissa, kuten vetimissä, olisi varmaan jo Suomessakin mahdollista, koska markkinoille on tullut huippusuunnittelijoiden tuoleja, joissa on alumiinivaluosia. Toisaalta huhujen mukaan alumiinivalua tekevät pikkufirmat eivät mielellään tee taloudellisesti riskialttiita taiteellisia piensarjoja, vaan mieluummin varmoja suursarjoja, kuten golfmailojen päitä.

T Ajatukseni alumiinivalusta kalusteiden materiaalina liittyy ajankohtaan, jolloin keskieurooppalaisten huippumuotoilijoiden kalusteissa oli käytetty alumiinia¹³⁰. Suomessakin julkisuudessa esiintyneet huonekalusuunnittelijat alkoivat suunnitella kalusteita, joissa oli valettuja alumiiniosia. Kaarle Holmbergin Lepofinnille vuosikymmenen

¹²⁷ Ks. Salokorpi 1991: 24-27: Markki Salon amphora ja Backmansson 1992: 62-63: Anna Collinin Etruskakokoelma. Molemmat Gloria-sisustuslehdessä.

¹²⁸ STTYvsk 1981: 81: "-- tietämys materiaalien luonteesta --". Ks. myös Kalha 1997: 113-114.

¹²⁹ Ks. esim. Cavelle 1997: 39, 41, 71, 84, 94, 116.

¹³⁰ Esim. Philip Starckin tuoleissa on alumiiniosia.



vaihteessa suunnittelema ja SIO-palkittu Swing-tuoli oli kaunis esimerkki alumiinin käytöstä¹³¹. Muoto-lehdessä esiteltiin myös vuonna 1993 Lahden muotoiluinstituutin kalustesuunnitteluosaston opiskelijatöitä, joiden teemana oli alumiinivalu¹³².

Tässä nähdään, kuinka suomalaisten huippusuunnittelijoiden avaamat käytännöt avaavat uusia mahdollisuuksia nuorille mutta myös tavallisille rivimuotoilijoille. Muotoilijan ideat eivät synny tyhjiössä, kuten modernismin muotoilijaihanne on olettanut. Arthur Danton mukaan platonilainen käsitys imitaatioiden tekijänä muuttui jo renessanssissa vasarilaiseen käsitykseen taiteilijasta luojana¹³³. Moderni muotoilu ja mielikuvat muotoilijasta jatkavat tämän käsityksen pohjalta. Vieläkin saattaa kuulla joidenkin muotoilijakollegoiden suusta, että he eivät ole saaneet mitään virikkeitä muilta suunnittelijoilta. Jäljittelyn pelko elää edelleen muotoilijoiden keskuudessa.

Oletus alumiinivalua tekevien yritysten kiinnostuksen puutteesta muotoilua kohtaan tulee esille muotoilijoiden keskusteluissa kohdistuvina ennakkoluuloina (pien)teollisuutta kohtaan. Tässä näkyy jäänteitä muotoilun ja teollisuuden välisistä vastakkainasetteluista¹³⁴. Tämä asenne siis näyttää vaikuttavan edelleen muotoilijoiden asenteisiin ja huhuihin.

6.3 Mysteerihuvila

U

Ison nelikulmaisen maalauksen kaltainen.

Maalaukseni, joka haaveilee Paul Kleen maalauksista, Leonardo da Vincin keskeneräiseksi jääneistä maalauksista valkokohotusvaiheessa ja Pompeijin Mysteerihuvilan maalauksista.

Tiukan geometrinen, kolmiulotteinen, suuri kappale.

Suorat muodot kaartuvat vain pienen visuaalisen vaikutelman aikaansaamisen verran, kuin antiikin pylväs.

Massiivinen, säilyttää ja sulkee sisäänsä jotain salaperäistä.

Sisäistä voimaa.

Utuihin, pehmeän lämpimiä värisävyjä, tummia, epäselviä.

Tummaa puuta, kiiltäviä ja himmeitä väripintoja.

Tiivis, painava mutta samalla sumuun katoava tunnelma, joka ei ole sanoissa.

Teräviä, viillettyjä kirjaimia, keskiaikaista fonttia.

Sanoja, henkilökohtaisten merkitysten luomista.

Runoja, lauseita, aforismeja.

¹³¹ Esiteltiin mm. Muoto-lehdessä 1991: 16-17.

¹³² Päivänen 1993: 52-53.

¹³³ Danto 1964: 573-574.

¹³⁴ Ks. tutkimukseni luku "Muotoilu ja teollisuus".



Joka päivä uusi mieli samasta sanasta, uurteesta, lauseesta, runosta.

M Kaapin materiaali voisi olla jotain kaunista, ylellistä tummaa puuta, vaikka toisaalta Suomessa suositaan vaaleaa, hiukan aneemista koivua. Materiaalin väri riippuu tietenkin halutusta kokonaistunnelmasta. Vanhat kaapit ovat yleensä lämpimän tummia. Haluanko siis luoda samantapaista tunnelmaa vai vaaleaa, hiukan kylmää pohjoismaista tunnelmaa?

T Moderni muotoilukoulutus ei poista muotoilijan lapsuuden mielikuvia ja menneisyyttä. Jäänteet ja muistot lapsuuden pohjalaistaloista ja nuorena tilaamastani ranskalaisesta sisustuslehdessä¹³⁵ sekä jossain vaiheessa harrastettu antiikkihuutokauppojen kiertely kuuluvat toisenlaiseen maailmaan ja poikkeavat modernista asenteesta. Käsitökseni vanhojen kalusteiden tunnelmasta perustuu yleensä lämpimiin ja tummiin väreihin sekä ylellisiin puulajeihin, joita käytettiin 50-luvun moderneissakin huonekaluissa.

Lämmin ja tumma tunnelma kohtaa tarinassani pohjoismaisen vaalean, hiukan kylmän värimaailman. Seitsemäs Suomi muotoilee -näyttely sisälsi myös SIO:n 40-vuotisjuhlanäyttelyn, jonka osana oli Tunne Tila -näyttely. Siinä esiteltiin suomalaisiksi positiiviseksi tunnetilaksi vaaleat värit ja materiaalit sekä kuulakas valoisuus. Sen vastakohtana esiteltiin negatiivinen tunnetila, joka mainittiin ulkolaiseksi. Ulkolainen tila muodostui tummista väreistä ja hämärästä valosta¹³⁶. Suomalaisissa ja pohjoismaisissa huonekaluissa suosittu vaaleaa koivu tai mänty asettaa tarinassani rajoituksiaan muotoilulleni suomalaisen muotoilun diskursiivisena valtana. Suomessa vaalean puun käyttö on arvostettua ja se yhdistetään suomalaiseen muotoiluun pitkälti Alvar Aallon perintönä.

Mikäli tunnetilaa pidetään ihmisen sisäistä maailmaa kuvaavana ja usein abstraktin kuvataiteen kautta ilmaistuna asiana, niin kokonaistunnelman ajatus sen sijaan voidaan sijoittaa jugendsisustusten kokonaistaideteoksen yhteyteen. Moderni funktionalistinen muotoilu perustuu järjelliselle ideoille. Ideaan perustuvan suunnittelun filosofisena vastakohtana voidaan pitää tunnetta ja tunnelmaa. Tunnelma liittyy aatehistoriassa pikemminkin romantiikan runsaisiin tyyleihin ja ovat siten vieraita modernismille, jonka ihanteet jo arts and crafts -liikkeessä lähtivät antiikin puritanismin ja utopian pohjalta¹³⁷.

M Tummat jalopuut ovat ekologis-eettisesti epäilyttäviä: en halua vahingoittaa sademetsiä. Suomalaisella koivulla on sen sijaan ekologisempi imago. Koivun tai pikemminkin koivuvanerin runsas käyttö kalusteteollisuudessa Suomessa tekee siitä myös helposti saatavaa.

¹³⁵ Art & Décoration 1973 ja vrt. Art & Décoration 1999.

¹³⁶ Ks. Takala 1989: 38: Olen esittänyt kritiikkiä Muoto-lehdessä tästä näyttelystä.

¹³⁷ Ks. tutkimukseni luku "Muotoilu ja teollisuus".



T Ekologisuuden vaatimukset ja mahdollisuudet saapuivat 80-luvun loppupuolella suomalaiseen muotoilukäytäntöön. Suomi muotoilee -näyttelyissä ekologisuudesta luotiin kansallisen muotoilun linjausta, jonka symboliksi otettiin puu tai sen jatkojalosteet, kuten paperi¹³⁸. Suomessa koivuvanerin helppo saatavuus tarjoaa kalusteen materiaalin valinnalle rajatut mahdollisuutensa¹³⁹. Koivulla suomalaisena puuna on ainakin Suomessa ekologisempi imago kuin tummilla jalopuilla, joiden alkuperämaana on Afrikka tai Etelä-Amerikka. Jalopuiden käyttöä pidetään epäekologisena ja epäeettisenä, koska niiden runsas kaataminen tuhoaa sademetsiä. Jalopuita käytetäänkin Suomessa pääasiassa viiluna, joka taas poikkeaa modernismille ominaisesta materiaalikäsityksestä. Modernismissa materiaalin pitää näkyä aitona eikä sitä saisi peittää jollain toisella materiaalilla, kuten tyylikalusteiden julkisivuissa on tehty esimerkiksi intarsiana¹⁴⁰. Nämä käsitykset vaativat tiettyjä valintoja modernilta suomalaiselta muotoilijalta. Suomalaisen funktionalismin myytin vuoksi on ehkä tuntematonta, että Alvar Aalto on käyttänyt funktionalismin yleisen käsityksen vastaisesti puuviilua Villa Mairean muutamien sohva-pöytien kansissa, koska niissä olevat kansirakenteet eivät olisi olleet muuten toteutettavissa¹⁴¹. Toisaalta Aallon käyttämä lastulevy Villa Mairean pöydän kansien rakenteessa oli luontevaa Ahlströmin lastulevytuotannon vuoksi.

M Koivun voisi käsitellä myös värilliseksi. Täysin peittävä maalaus olisi suomalaisen ja funktionalistisen ajattelun mukaan epäsopivaa, koska tällöin materiaalin omat ominaisuudet peittyisivät. Sen sijaan petsaus ja kuultovärjäys on hyväksyttävämpää suomalaisessa muotoilijayhteisössä.

T Suomalaisen muotoiludiskurssin eettinen rajaus koivun käytön suhteen vaatii etsimään muita ratkaisuja tummien ja maanläheisten sävyjen toteuttamiselle. Suomalaisen huip-
pusuunnittelijoiden kokeilut tarjoavat mahdollisuuksia käyttää kuultovärjäystä. Se sopii suomalaiseen muotoiluun Simo Heikkilän ja muiden edelläkävijämuotoilijoiden avaamien mahdollisuuksien kautta. Heikkilä on kokeillut kalustesuunnittelussaan kuultovärjättyä koivuvaneria ja värjättyjä liimoja, jotka tekevät laminoitujen levyjen saumat värillisiksi¹⁴². SIO:n Metsästä huonekaluksi -projektissa syntyi myös kalusteita, joissa käytettiin sekä lii-
masaumoissa että suuremmissa pinnoissa vaaleiden, suomalaisten eri puulajien kuultovärjäystä¹⁴³. Näissä käytetyt värit ovat kuitenkin bauhausilaisten perusvärien jälkeläisiä: punaista, sinistä ja mustaa, joten maanläheiset värit jäivät edelleen vieraiksi

¹³⁸ Ks. luvut "Taideteollisuus ja teollinen muotoilu" ja "Suomalainen muotoilu ja ulkomaalaiset".

¹³⁹ Ks. Louna & Valkonen 1995: 16: Koivua käytettiin Suomessa v. 1993 kaikesta raakapuusta 21 prosenttia ja lehtipuista koivun osuus oli 98 prosenttia.

¹⁴⁰ Ks. luvut "Postmodernismi ja funktionalismi" ja "Suomalainen muotoilu ja ulkomaalaiset" modernismin materiaalikäsityksestä. Jalopuuvilua ja intarsiaa sen sijaan käytetään yleensä tyylikalusteissa.

¹⁴¹ Vierailu Villa Maireassa 29.9.1998 ja Puranen 1998.

¹⁴² Simo Heikkilän esitteli yksityisnäyttelyssään vuonna 1984 mm. värjätyn liiman kokeiluja vaneritaivuksissa.

¹⁴³ Ks. Design in Finland 1992: 33-43.



modernille suomalaiselle huonekalusuunnittelulle. Maanläheisiä värejä sen sijaan on käytetty suomalaisessa keramiikka- ja tekstiiliteitteessä.

M Kaapin rakenne tulisi perustua siihen, että käytettävistä levyistä muodostuisi mahdollisimman selkeitä yhtenäisiä pintoja. Saumakohtat tulisi suunnitella siten, että ne toimisivat samalla sommittelullisina tekijöinä.

Rakenteen näkymisen ja sommittelun vaatimukset liittyvät funktionalismin ja konstruktivismin ihanteisiin. Se tarjoaa rajatusti koristelu- tai elävöittämismahdollisuuksia, joissa vain rakenteellisia saumakohtia voidaan käyttää sommittelukeinoina.

M Suomalaisissa asunnoissa on yleensä niin pienet huoneet, että erillisenä sisustuselementteinä tai koristeena toimivien kaappien käyttömahdollisuudet ovat pienet. Mikäli tällaisia kaappeja lähtisi vakavissaan toteuttamaan, niiden markkinat eivät olisi Suomessa, vaan esimerkiksi Keski-Euroopassa. Tällöin niitä voisi lähteä miettimään myös muista kuin suomalaisten suunnittelijoiden ihanteista käsin.

T Sodanjälkeisen jälleenrakentamisen taloudellisuuden ja tehokkuuden pakko on tuottanut Suomeen melko pieniä asuntoja. Asuntojen koko ja huoneiden sijoitus rajaa ihmisten elämää ja toimintoja huomaamatta. Kirsi Saarikangas on tutkinut väitöskirjassaan "Model Houses for Model Families" sodan jälkeen, 1940-luvulla rakennettuja tyyppitaloja esimerkkinä käyttäen sitä, miten asunto toimii arkielämän näyttämönä. Hän tutkii niitä järjestäviä periaatteita, jotka määräävät esimerkiksi asujien sisustamisen tapoja: miten rationaalisuus hallitsee tilallista järjestystä. Tyyppitalot ovat hyvä esimerkki rationalismista ja funktionalismista, joka hallitsee suomalaista kulttuuria siten, että se tunkeutuu ihmisen henkilökohtaiselle alueelle. Tyyppitalo kuuluu myös siihen valistuksen ideologiaan, joka asiantuntijoiden etuoikeudella määrää sen, mikä on hyvää elämää tavalliselle kansalle. Saarikankaan mukaan tyyppitalot ovat paradoksaalisesti asuntoja, joissa yleisen tyyppin vaatimus ja yksilöllisyys törmäävät toisiinsa: mallitalot vaativat suomalaisia elämään malliperheiden tapaan.¹⁴⁴ Rakentamista varten laaditut säädökset ovat säännelleet myös asuntojen kokoa pitkään. Tehokkaan asuttamisen tarpeet ovat vaikuttaneet myöhemmin aravalainotteisten asuntojen kokomäärittelyihin.

Tulotason voisi myös olettaa olevan yksi tekijä, joka vaikuttaa suomalaisten kuluttajien mahdollisuuksiin ostaa erikoistuotteita. Suomi sijoittuu kuitenkin keskitasolle tulojen suhteen verrattuna muihin EU-maihin¹⁴⁵, joten siinä suhteessa ei ole paljon eroja muihin

¹⁴⁴ Saarikangas 1993: 11-24, 44-47, 140, 229, 341: Saarikangas lähestyy tutkimusongelmaansa Foucault'n vallan käsitteen kautta, asumisen diskurssi tuottaa tilallisen järjestyksen.

¹⁴⁵ Ks. Deutschland 6/98: 23: Suomen väkiluku (vkl) 5,1 milj ja bruttokansantuote (brkt) 105,7 mrd ecua (vertailuluku = 20,7), Tanska vkl 5,3 milj ja brkt 140,0 mrd ecua (= 26,4), Belgia vkl 10,2 milj ja brkt 213,7 mrd ecua (= 20,9), Ranska vkl 58,7 milj ja brkt 1223,1 mrd ecua (= 20,8), UK vkl 59,0 milj ja brkt 1134,0 mrd ecua (= 19,2), Saksa vkl 82 milj ja brkt 1853,3 mrd ecua (= 22,6), Espanja vkl 39,3 milj ja brkt 472,0 mrd ecua (= 12).



Euroopan maihin. Suomalaisten ja keskieurooppalaisten asiakkaiden kalustevalinnoissa ja asuinympäristössä on kysymys pikemminkin kulttuurisista kuin taloudellisista tekijöistä: suomalaiset ovat tottuneet ostamaan kalusteita, jotka tyydyttävät toiminnalliset perustarpeet. Luterilainen puritanismi ja kaiken turhan hylkääminen tulee jatkuvasti esille myös Suomi muotoilee -näyttelyiden kirjoituksissa.

Valitsessani kalusteeni asiakaskunnaksi ja käyttöympäristöksi Keski-Euroopan, asettaa tämä valinta kysymyksen suomalaisen hyvän muotoilun asemasta. Kuvat italialaisten, ranskalaisten ja saksalaisten sisustuslehtien sisustuksista poikkeavat suomalaisten lehtien linjasta esimerkiksi aiemmin mainitsemani vaaleustumuusasteikolla, mutta myös yksinkertaisuuskoristeellisuus asteikolla¹⁴⁶. Näissä suurten väkilukujen ja monien rinnakkaisten kulttuuriryhmien maissa julkaistaan runsaasti erityylisiä kalusteita esitteleviä lehtiä. Suomessa sen sijaan on vain muutama sisustuslehti¹⁴⁷ ja yhtä monta muotoilulehteä¹⁴⁸. Keski-Euroopan maissa moderni ja perinteinen muotoilu sekä avantgarde design elävät rinnakkain omissa kulttuurisissa yhteisöissään. Suomessa sen sijaan suomalainen moderni muotoilu on keskeisellä sijalla koko kulttuurissa. Pienen maan median keskittymisen aiheuttaa myös homogeenistumista, koska julkisuus tarjoaa kiinnostavana aiheena vain yhden muotoilijan tai teeman kerrallaan, jolloin siitä muodostuu nopeasti valtavirtaa¹⁴⁹. Muotoilukeskustelussa keskitytään vain yhdelle alueelle, jolloin muut virtaukset jäävät kehittymättä tai niihin ei kiinnitetä huomiota.

M Suomalaisessa muotoilumaailmassa korostetaan sitä, että kaikki mikä täällä suunnitellaan ja valmistetaan, tulisi erottautua kansainvälisillä markkinoilla tietyllä suomalaisella imagolla. Mielestäni taas, mikäli suunnitellaan tuotteita jollekin tietylle kulttuurialueelle tai -ryhmälle, olisi ennen suunnittelua tutkittava kohderyhmien esteettisiä mieltymyksiä ja kulttuurikohtaisia asenteita, esimerkiksi selvittämällä heidän lukemiaan sisustuslehtiä ja niiden keskusteluja ja kuvallisia aistivirikkeitä.

T Muotoilun edistämisen piirissä on esitetty ajatuksia, että muiden kulttuurien tunteminen ei tarkoita sitä, että tehdään vieraiden kulttuurien tyylienmukaista muotoilua. Tämän kritiikin kohteeksi ovat joutuneet Suomessa hotelli- ja ravintolasisustukset, jotka edustavat vieraita kulttuureita¹⁵⁰. Vaatimus muotoilla suomalaista omaleimaisuutta

¹⁴⁶ Useimmissa moderneissa keskieurooppalaisissa sisustuslehdissä esitellään rinnakkain selkeälinjaisia ja koristeellisia kalusteita ja esineitä. Ks. esim. *Abitare*, *Architektur & Wohnen*, *Arredare la Casa*, *Atrium*, *Domus*, *Du*, *Hoch Parterre*, *Ideales Heim*, *Interior View*, *Interni*, *Maison Francaise*, *Maison & Jardin*, *Marie Claire Maison*, *Raum & Wohnen*, *Schöner Wohnen*, *Vogue Décoration*, *Zuhause*.

¹⁴⁷ Esimerkiksi *Gloria Koti* ja *Avotakka*, jotka molemmat keskittyvät moderneihin sisustuksiin sekä antiikkiin erikoistunut *Gloria Antiikki*.

¹⁴⁸ *Muoto*, *Form Function Finland* ja *Arttu* -lehdet.

¹⁴⁹ Helsingin Sanomilla on Suomessa mediakeskittymä myös muotoilun kritiikissä kuten monen muunkin kulttuurialueen kritiikissä.

¹⁵⁰ Ks. luku "Suomi-kuva" ja STTYtk 1985: 1-3 ja Periäinen 1990b.



edustavia tuotteita kuuluu muotoilijan eettiseen ohjeistoon, mikäli muotoilija asuu Suomessa. Omaleimaisuus ihanteena, unelmana ja diskurssin tuotteena on muodostunut kurin ja järjestyksen ylläpitäjäksi. Muotoilija voi kokea sen joko rajoittavan omaa toimintaansa, tai hän voi myös vastata haasteeseen ja ottaa sen omalle vastuulleen. Esimerkiksi sisustusarkkitehti ja huonekalusuunnittelija Tuula Falk mainitsee tuntevansa vastuuta suomalaisen muotoilun leimasta ja pyrkii myös tekemään jotain yhteisen hyvän vuoksi¹⁵¹.

Millainen muotoilija ottaa eettisen vastuun suomalaisen muotoilun omaleimaisuudesta? Muotoilija, jonka subjekti on rakentunut omaleimaisuuden rakentumisen prosessissa samanaikaisesti. Muotoilija, joka on osa yhteistä, hyvän muotoilun politiikkaa. Eettiset muotoilijat ovat asemansa vakiinnuttaneita muotoilijoita eli muotoilun diskurssia miehittäviä vakavasti otettavia muotoilun auktoriteetteja, joiden asemaan ja asenteisiin kuuluu itsestään selvänä vastuun kantaminen muotoilun yhteisistä ja kansallisista asioista. Eettisiä ovat muotoilijat, joiden yksi ammatillisen toiminnan puoli on saada tunnustusta töilleen, ammatilliselle uskottavuudelleen jolla he tulisivat vakavasti otettavaksi suomalaisiksi muotoilijaksi.

Metaxis-näyttely kritisoi sitä, että muotoilijaa Suomessa käytetään hyväksi kansallisten etujen nimissä¹⁵². He esittivät tätä kritiikkiä ollessaan 80-luvun lopun postmoderni ilmentymä ja toteuttaessaan vastakulttuurista tapahtumaa nuorten muotoilijoiden etuoikeudella. Voidaankin esittää selventäviä kysymyksiä, joissa muotoilijaksi pyrkivä ja muotoilun edistämisinstituutio kohtaavat toisensa valtasuhteessa: onko muotoilukoulutuksen saanut ja muotoilijan ammatissa toimiva tekijä eettisesti velvollinen palvelemaan kansallisen muotoilun edistämistä, vaikka tätä velvollisuuttahan eivät tunne välttämättä suomalaiset suuryrityksetkään, kuten Nokia¹⁵³. Alentaako yritysten ylimalkainen suhtautuminen kansalliseen omaleimaisuuteen myös suomalaisten muotoilijoiden moraaliala suhtautumisessa kansalliseen kulttuuriin?

Stefan Lindfors näytti uransa alussa rikkovan hyvän suomalaisen muotoilun diskursiivisia rajoja. Myöhemminkin hän on kieltäytynyt julkisesti noudattavansa suomalaiskansallisia piirteitä muotoilussaan. Uransa alkupuolella hän sanoo eräässä haastattelussa näin:

*Työni eivät ole suomalaiskansallista vanhaa traditionaalista materiaalia, niissä ei oikeastaan ole mitään kansallisuutta. Kun Alvar Aalto teki ensimmäisen tuolinsa, hän ei suunnitellut tulevaa suomalaista designia.*¹⁵⁴

Myöhemmin 90-luvun lopussa tehdyssä haastattelussa toimittaja kysyy Lindforsilta, joka on saavuttanut jo vakavasti otettavan muotoilijan aseman: "Mikset muuten käytä

¹⁵¹ Vainio 1997: 206.

¹⁵² "Kulttuuri- ja kansallisuusrajojen ylittäminen kuuluu muotoilupelin uusiin sääntöihin, joten yksilöä ei enää voida kovin helposti valjastaa kansallisten etujen käytettäväksi." Järvinen 1987: 57.

¹⁵³ Ks. luku "Suomi-Kuva".

¹⁵⁴ Helsingin Sanomat 1992.



suomalaista kännykkää, joka edustaa kotimaista muotoilua?” Kysymykseen Lindfors vastaa: “Hyvä on hyvä, ja huono on huono. Samasta syystä toivon, että minua arvostetaan työni takia, eikä suomalaisuuteni takia.”¹⁵⁵

Huolimatta siitä, että muotoilija itse haluaisi irti suomalaiskansallisesta imagosta hänet pakostakin sijoitetaan siihen, mikäli hän haluaa olla vakavasti otettava muotoilija. Kun Stefan Lindfors alkoi rakentaa vakavasti otettavan muotoilijan asemaansa ja kun hänen Scaragoo-valaisimensa menestyi kansainvälisesti, hänen eläinaiheitaan alettiin suomalaisen muotoilun puheessa selittämään suomalaisella luontosuhteella – täysin suomalaisen muotoilun edistämisen hengessä. Leena Maunula kirjoitti Lindforsin eläinaiheista näin:

*Uhanalaisesta luonnosta ja pelontäyteisestä maailmasta muistuttavat veistokset hyväksyttiin nopeasti rakentamaan uudenlaista Suomen-kuvaa.*¹⁵⁶

Lindfors osallistui myös vuonna 1992 Design Forumin järjestämään Suomen itsenäisyyden 75-vuotisjuhlanäyttelyyn ja toimitti ja taittoi näyttelyjulkaisun “Maamme – Vårt land”¹⁵⁷. Nuori tulevaisuuden lupaus – puhumattakaan menestyvästä muotoilijasta – joutuu halustaan huolimatta osallistumaan kansallisen muotoilun projekteihin. Onko muotoilijan menestymisen ehtona Suomessa se, että on oltava mukana kansallisen muotoilun kuvan rakentamisessa?

Nuoret muotoilijat 90-luvulla eivät ole suhtautuneet niin otsa rypyssä kansallisen kulttuurin tukipilareiden pystyssä pitämiseen kuin aikaisemmat muotoilijasukupolvet. Ainakin he tietoisesti pyrkivät muuttamaan mielikuvia ja tapoja puhua muotoilusta – ainakin omasta muotoilustaan – suhteessa suomalaiseen muotoiluun. Snowcrash-ryhmässä tunnetuksi tulleet Ilkka Suppanen ja Ilkka Terho sanovat, että perinteinen “suomalainen sielunmaisema ja tuhansista järvistä kumpuava muotokieli” on vierasta heidän ryhmänsä suunnittelulle, jossa suomalaisuutena painottuu “välitön suhde” – ei suinkaan luontoon – vaan “moderniin teknologiaan”¹⁵⁸. Kunnianhimoisten ja uudistusta hakevien nuorten miesten voimalla he kritisoivat suomalaisen – mutta myös kansainvälisen – muotoilun jähmettymistä vakiintuneisiin uomiin:

*Täällä on viime vuosiin asti luotettu 1950-luvun muotoilumaineeseen. Ei kukaan voi olla loputtomiin kiinnostunut pienen maan muotoilumaineesta, jos sillä ei ole mitään sisältöä. /-/ esimerkkinä keskieurooppalaisista suunnittelijoista, jotka tuntevat Suomen muotoilumaineen ja kuvittelevat muotoilun edenneen täällä jatkuvasti. – Suomeen tullessaan he ovat ihan shokissa, kun nykyiset galleriat ovat kuin museoita, Terho laukoo.*¹⁵⁹

¹⁵⁵ Kolsi 1999.

¹⁵⁶ Maunula 1992. Ks. myös Ilta-Sanomien 1992: “Kiinnostako suomalaisuus? Retreitin kesänäyttely lupaa itsetunnon kohotusta.” Stefan Lindfors osallistui myös tähän 'suomalaisuus' näyttelyyn.

¹⁵⁷ Maamme muotoilua – Vårt land formgivning 1992.

¹⁵⁸ Karvala 1998: 59, 102-103.

¹⁵⁹ Rätty 1997: 29-31.



Enää ei voi olla yhtä paradigmaa tai vain paria sankarisuunnittelijaa, Suppanen sanoo. Hän ei halua kommentoida, eletäänkö Suomen designmaailmassa aikansa eläneen illuusion varassa.¹⁶⁰

Snowcrash-ryhmäläiset, vakavasti otettavien muotoilijoiden asemaan pyrkivinä nuorina muotoilijoina, eivät voi välttää kysymyksiä suhteestaan suomalaiseen muotoiluun ja sen perinteeseen. Heidän uudistavuuttaan on kuitenkin hankala kuvata ilman tuttua perinnettä. On tehtävä ero aikaisempaan: “Eihän tällaista ole Suomessa kukaan aikaisemmin tehnyt” tai “meillä on uusi tapa suhtautua televisionkatseluun, uusi tapa suhtautua istumiseen”¹⁶¹. Erottautumista on tehtävä myös suhteessa 80-luvun pinnalliseen postmodernismiin, joka pyrki rikkomaan funktionalismin perinnettä taiteellis-viestinnällisin keinoin:

80-lukulaisuus on jätetty taakse. Kaikilla duuneilla pitää olla myös käyttötarkoitus, pelkkä ajatus tai idea ei riitä. On ehdotonta, että huonekalut täyttävät käyttötarkoituksensa - ja enemmänkin. 80-luku on historiaa siinäkin mielessä, että yksittäisiä suunnittelijähtiä ei haluta nostaa esille.¹⁶²

Nuoret muotoilijat eivät suinkaan ole jääneet odottamaan muotoilun edistämisinstituutioiden apua kansainvälisten suhteitten luomisessa vaan pikemminkin päinvastoin. Tähän “suomalaisen muotoilun uuteen aaltoon” kuuluukin oleellisena se, että muotoilijat omalla yrittäjyydellään ja riskeillä rakentavat kontaktinsa ulkomaille. Tähän liittyy kuitenkin edelleen utopistisen taiteen ja maallisen kaupallisuuden välinen ristiriita – ainakin Suomessa, jossa yritykset eivät nuorten muotoilijoiden mielestä ole kiinnostuneita panostamaan heihin ja muotoiluun¹⁶³. Siksi heidän on uhmapäisesti käännyttävä suoraan ulkomaisten ‘muotoilufirmojen’ puoleen ja saatava itsensä esille kansainvälisillä messuilla. Koska Snowcrash-ryhmä on myös onnistunut näissä yrityksissään, myöskään muotoilun edistämisinstituutio Suomessa ei ole voinut sivuuttaa heitä. Heidät on otettava vakavasti, koska ulkomaalaiset ovat sitä mieltä¹⁶⁴. He ovatkin joutuneet – tai päässeet, kumpaa asiaa haluaa painottaa – Suomessa mukaan hyvää muotoilua valitseviin raateihin, kuten Ilkka Suppasen kohdalla on nähtävissä hänen ollessaan Young Forum – Nuorten Forum -näyttelyn raadissa vuonna 1996¹⁶⁵.

Taiteen keskustoimikunta julkaisi vuoden 1997 alussa selvityksen, joka koski Ornamon jäsenten kansainvälistä toimintaa¹⁶⁶. Ornamolaisten vastauksissa kysymykseen vientita

¹⁶⁰ Karvala 1998: 102.

¹⁶¹ Rätty 1997: 30.

¹⁶² Mt.

¹⁶³ Karvala 1998: 59, 102.

¹⁶⁴ Ks. Stenros 1997: 60 ja 1998a; Karvala 1998 ja Rätty 1997.

¹⁶⁵ Design Forum 1996.

¹⁶⁶ Irjala 1997: Selvitys Ornamon jäsenkunnan ammattikuvasta, työtilanteesta ja kansainvälisestä



pojen tehostamisesta tuli vain muutama ehdotus siitä, miten muotoilun omaleimaisuutta edistetään parhaiten viennissä. Sen sijaan runsaasti oli ehdotuksia siitä, että pitäisi luoda suhteita eri maihin – mutta ei pelkästään vain lähetystöjen ja vaikutusvaltaisten henkilöiden kautta, kuten virallisessa muotoilun edistämistoiminnassa on tehty. Jotkut ornamolaiset ehdottivat myös muihin kulttuureihin perehtymistä¹⁶⁷. Eri ryhmillä voi olla myös erilaisia käsityksiä muihin kulttuureihin perehtymistavoista, tapahtuuko se kansallisen imagon tasolla vai yksityisemmällä pienkulttuurien tasolla. Kulttuurien tuntemus muotoilijalle voi tapahtua eri kulttuurien esineellisten ilmentymien tunnistamisen kautta, mutta myös eri kulttuuriryhmien tapojen tuntemuksena. Tämä voisi olla myös yksi tapa ymmärtää esinemuotoilua.

Muotoilun edistämisen toimia arvostelevat siis ainakin muotoilijat mutta myös muotoilun edistämisinstituutiot arvostelevat toisiaan puolustaessa vakiintuneita asemiaan. Taideteollisuusmuseon johtajan virkaa hoitanut Arto Takala arvosteli sekä Design Forumin että Taideteollisuusmuseon tapoja viedä näyttelyitä “lähetystöistä lähetystöihin” ja “kolmannen kategorian paikkoihin kymmenennen kategorian kehitysmaassa”. Hän arvosteli myös sitä, että “kahteenkymmeneen näyttelyyn” viedään vain “kahvikuppeja ja vaaseja”.¹⁶⁸ Tästä räväkästä kritiikistä on sentään syntynyt jotain keskusteluakin, kun Design Forumin johtaja Anne Stenros puuttui Takalan “vähättelevään asenteseen”. Stenros mainitsee vastineessaan lähetystöjen olleen apuna lähinnä kontaktien solmijana myös yrityksiin päin¹⁶⁹.

Kansalliset muotoilunedistämisinstituutiot eivät voi kuitenkaan välttää jatkuvasti läsnäolevaa kansallisen kulttuurin edistämiprojektiaan. Niiden tehtävänä on rakentaa kansallisvaltion kulttuurista omakuvaa. Prosessi voi muistuttaa subjektin imaginaarisen ihannekuvan rakentumista traumaoneen. Ihannekuvan ylläpitämiseksi instituutiot korostavat muotoilun monumenteiksi jähmettynyttä omakuvaansa. Sen sijaan ne voisivat tukea erilaisten muotoilun pienkulttuurien toimintamahdollisuuksia – mikäli sellaisia esiintyy pienen maan sisällä, usein ne nimittäin ulottuvat myös valtioiden rajojen ulkopuolelle. Muotoilun vaihtoehtoiset ryhmät jäävät tunnistamatta, mikäli muotoilun edistäminen tapahtuu vain kansallisen ihannekuvan yhtenäisyyden säilyttämisen nimissä.

Kulttuurien hajaantuminen erilaisiin kuviin tuo torjutun moniaineksisuuden esille. Maailmankomission raportti kulttuurisista erilaistumisista vuonna 1996 edellytti myös Ornamon lausuntoa Opetusministeriölle ja sain kirjoitettavakseni siihen pohjan. Lausunnossa oli ehdotuksia muotoilun edistämistoiminnan kehittämiseksi ja pienkulttuurien edistämiseksi siten, että myös muotoilun valtavirrasta poikkeavaa muotoilua

toiminnasta.

¹⁶⁷ Irjala 1996: edellisen selvityksen Luonnos 20.12.1996: liite: kysymys 40: “Millä tavoin edellä mainittuja vientitapoja (näyttelyvienti, suunnitteluvienti, tuotteiden vienti) voisi mielestäsi tehostaa?”.

¹⁶⁸ Toivanen 1998: 47.

¹⁶⁹ Stenros 1998b: 9-10.



tuettaisiin. Ehdotuksena oli myös, että muotoilijat

*voisivat pyrkiä tunnistamaan ja hyväksymään erilaisuutta ja erilaisia kulttuureita ympärillään mutta myös omassa piirissään. He voisivat tukea muotoilun edistämisen alueella politiikkaa, joka rohkaisee Suomessa esiintyvien eri kulttuurien kukoistusta pelkästään kansallisen monumenttikulttuurin sijasta.*¹⁷⁰

Muotoilun omaleimaisuuden edistäminen voisi olla mieluummin paikallisissa yhteisöissä elävien ja kehittyvien omaleimaisten kulttuurien edistämistä kuin sen vaatimista, että kaikkien muotoilun ammattilaisten olisi kansallisen yhtenäisyyden tai petollisen minäkuvan vuoksi tehtävä samanlaiseksi kutistuvaa kansallista muotoilua.

M Kaapin ovet tai koko kaappi voisi olla ison maalauksen kaltainen koriste-esine, kuin joissakin artdeco-kalusteissa. Siinä olisi kaiverrettuja tekstejä, runoja tai tunnuslauseita, jotka käyttäjä voisi valita oman mieltymyksensä mukaan. Tekstejä voisi ikään kuin lukea sormenpäillä niitä koskettaessa. Tekstit kaapin ovissa voisivat lähteä samoista ajatuksista kuin maalauksissani, joiden kuvalliseen aiheeseen liittyy aina tekstejä. Tekstit maalauksen yhteyteen taas voisi toteuttaa veistettynä. Vaihtoehtoja ovat koneellinen työstö CNC-jyrsimellä tai käsityönä tehty koristeveisto. Käsityönä pieninä sarjoina tai uniikkina valmistetut esineet kiehtoisivat minua enemmän kuin teollisesti valmistetut. Käsityön jälki siirtyy käyttäjän kosketukseen ja tuntemukseen. Kuvien ja tekstien tekeminen edellyttäisi korkean ammattitaidon omaavia käsityöläisiä, joiden työ on kallista, jolloin ostajakunta pitää mieltä tarkkaan.

T Suomalaisen funktionalistisen muotoilun diskurssin kautta voisi lukea, että tekstien sijoittamisen innoittajana toimivat kansanhuonekalut ja talonpoikaisesineet, jotka näyttelevät merkittävää osaa Kaj Franckin innoittajana. Franckin innoitus ei lähtenyt niinkään muotokielestä kuin toiminnallisesta aatteesta¹⁷¹. Tässä tapauksessa Franckin esikuva ei kuitenkaan ohjaa mielikuviani, vaan ajatukseni teksteistä kalusteissa liittyvät pikemminkin aikaan, jolloin tutkin semiotikkaa ja maalasin tauluja samaan aikaan. Maalauksissani kuvan muodostivat myös tekstit. 90-luvun alussa kansainvälisessä tekstiilitaiteessa oli trendi, jossa tekstiilikangas koristeltiin teksteillä. Suomessa Yrjö Kukkapuro on kokeillut postmodernistisissä tuoleissaan myös kirjoitusta eräänlaisena koristeaiheena¹⁷².

¹⁷⁰ Ks. Ornamo 1996: "Valtion kustannuksella ylläpidetty näyttelytoiminta voisi paremmin ottaa huomioon yksittäisten muotoilijoiden ja muotoilijaryhmien valtavirrasta poikkeavien töiden esittelyä. Näyttelyiden yhteydessä käytettyjen raatien jäsenet ovat yleensä etabloituneita, ns. virallisen tai valtavirta muotoilun edustajia, jolloin on vaarana, että tästä kulttuurista täysin poikkeavat esineilmaisut hylätään huonona muotoiluna." Ote Ornamon lausunnosta 15.10.1996 Maailmankomission "Our Creative Diversity" raporttiin.

¹⁷¹ Ks. luku "Postmodernismi ja funktionalismi".

¹⁷² Ks. Muoto 1989a: 38; Muoto 1989b: 16-17 ja Muoto 1991: 25. IKI-Perstorpin näyttelyosastolle suunnitellussa tuolissa oli tekstejä.



Vaikka suomalaisen muotoilun omaleimaisuuden rakentamisessa keskeisellä sijalla on uniikki taidekäsitys¹⁷³, kalliiden yksittäisten käsityötuotteiden tekeminen on kuitenkin funktionalismin perusihanteiden vastaista. Edullisten ja käytännöllisten massatuotteiden tekeminen oli funktionalismin tärkeimmistä periaatteista. Modernismin syntyvaiheessa uniikit artdeco-esineet toimivat funktionalismin ihanteiden vastakohtana. Modernismin ja funktionalismin puolestapuhujat kritisoivat 1920-luvulla artdecon uniikkimaisuutta, kalleutta ja koristeellisuutta¹⁷⁴. Koristeellisuuden sovittaminen suomalaisen modernin muotoilijan työhön on vaikeaa. Moderni funktionalistinen muotoilijakoulutus ja näitä ihanteita seuraavaan muotoilijayhteisöön kuulumisen asettaa omat paineensa muotoilijalle, vaikka nämä vaatimukset tunnistaisivatkin.

Koristeveistoajatus tuntuu minulle luontevalta, koska se liittyy lapsuuden muistoihini isäni puusepänverstaasta mutta myös Jurvaan, jossa olen toiminut ja toimin jälleen opettajana¹⁷⁵. Jurvan käsi- ja taideteollisuusoppilaitos on tunnettu perinteistään koristeveistotaidon opettamisesta¹⁷⁶. Koristeveistoon liittyy yleensä myös aistimuksellisesti tunnettava kolmiulotteinen pinnankäsittely. Tällaiseen pintaan liittyy mielikuvia koristeellisuudesta tai ornamenttiikasta. Ne kuuluvat funktionalistisen ja minimalistisen muotoilun Suomessa hyljeksitylle alueelle¹⁷⁷. Funktionalismin alkuaikoina koristeellisuuden ymmärrettiin jatkavan tyylien perinteitä. Voisiko koristeellisuus olla osana nykyajan muotokieltä? Koriste on modernin ja puhtaan suomalaisen muodon vastainen.

Suomessa kuulee vieläkin toistettavan iskulauseena "ornamentti on rikos". Tämä iskulause on yksinkertaistus Adolf Loosin "Ornament und verbrechen" -artikkelista, jonka hän kirjoitti vuonna 1908¹⁷⁸. Loosin sarkastinen sävy on johtanut moniin väärintulkintoihin ja iskulauseenomaisiin banaaleihin yksinkertaistuksiin. Loosin artikkelin keskeinen teema liittyy Benedetto Gravagnuolon mukaan modernin teollisuustuotannon taloudellisiin seikkoihin ja

¹⁷³ Ks. luku "Taideteollisuus ja teollinen muotoilu".

¹⁷⁴ Duncan 1984: 10.

¹⁷⁵ Olen toiminut samassa virassa myös vuosina 1983-85.

¹⁷⁶ Jurvan käsi- ja taideteollisuusoppilaitos on perustettu vuonna 1911 samassa yhteydessä kuin Helsingin käsityöteollisuusmyymälä Pirtti. Pirtin suunnittelijana toimi Werner West, joka sovelsi ruotsalaisten mallien pohjalta Jurvan puuseppäkoulutusta varten rokokoo- ja kustavilaiskalusteet. Näiden mallien kautta Jurvassa opiskellaan edelleen monipuolisia puuseppä- ja koristeveistotaitoja. Oiva Kenttä 1997: Jurvalainen koristeveistotekniikka on poikkeuksellista kansainvälisesti. Kun sitä verrataan muiden maiden veistotekniikoihin huomataan, että muualla pakotetaan veistorauta nuijan avulla puuhun. Sen sijaan Jurvassa veistoraudoilla puuta viilletään, jolloin se mahdollistaa paljon herkemmän ja hienovaraisemman puunveiston.

¹⁷⁷ Ks. luku "Postmodernismi ja funktionalismi": koristeellisuutta kritisoivat ja hylkäävät kommentit Suomi muotoilee näyttelyissä. STTYark: SM8: huonekalut: tunnus 802: "koristeaiheet tuntuvaan keinotekoisilta ja päälleliimatuilta", SM7: tunnus: 701: "turkoosissa tuolissa on liian pitkälle viritettyä koristeellisuutta", SM6: tunnus 602: "...ihmisvihollinen, koristeita", SM5: tunnus: 505: "tekno/dekoratiivinen".

¹⁷⁸ Gravagnuolo 1982: 66: Gravagnuolon mukaan Loosin artikkeli julkaistiin 1902 (tai pikemminkin "julkaistiin uudelleen", ja vuosiluku pitäisi kai olla silloin 1912) Berliinissä Der Sturm -lehdessä.



käyttötarkoituksen ongelmaan.¹⁷⁹ Loosin aikalaiskeskusteluihin kuuluvat myös Freudin tekstit. Loos yhdistää ornamentin ihmisen infantiiliin – Freudin termeillä esi-oidipaaliseen – vaiheeseen, jonka Loos rinnastaa primitiivisyyteen. Loosin mielestä yhteiskunnan kulttuurista kehitystä osoittaa ornamenttien välttäminen käyttöesineissä.¹⁸⁰ Gravagnuolo liittyy Loosin ornamentti-kritiikin rationaalisen kulttuurin malliin: hillintä puhtaasti taiteen rajoihin on rationalistis-utopistinen konsepti. Ornamentin hylkääminen ei ole sen kieltoa, vaan rationalismin periaatteille rakentuvaa maun kehittämistä. Gravagnuolon mukaan järjen periaatteet vaativat ornamenttien poissulkemista käyttöesineistä, jolloin mielihyväperiaate ja kohtuuttomuus karkoitetaan käytännöllisyyden ulkopuolelle.¹⁸¹ Freudin käsitellessä analyttisesti lapsenomaisen fantasian torjuntaa Loos käsittää sen – Gravagnuolon mukaan – ehdottamana käskynä poistaa ornamentit käyttöesineistä. Loosin kritiikki liittyy hänen omana aikanaan myös edistyneimpien kuvataiteen kielen tutkijoiden keskusteluihin representaation hylkäämisestä.¹⁸² Aistimuksellisten ulottuvuuksien hylkääminen liittyy mielestäni abstraktin kuvataiteen syntyyn. Siitä huolimatta myös abstrakti kuvataide on aistimuksellista ja odottaa ainutlaatuisia subjektiivista tulkintaa.

6.4 Moderniveisto

Koristeveistoon on modernin ja funktionalistisen muotoilun Suomessa suhtauduttu varauksellisesti¹⁸³, vaikkakin siihen liittyviä töitä on myös esitelty suomalaisen muotoilun julkaisuissa. Tunnetuin koristeveistoa moderneihin kalusteisiin Suomessa käyttänyt muotoilija on sveitsiläissyntyinen puuseppä Rudi Merz. Hän on työskennellyt yhteistyössä puuseppä Ilona Ristan kanssa. Rista on opiskellut koristeveistoa myös Jurvan oppilaitoksessa. Merz mainitsee eräässä artikkelissa, että hänen uniikkituolejaan ostetaan kyllä “Kiotosta tai Los Angelesista mutta ei Helsingistä”.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Mt.: 66-68: Syitä siihen, miksi ornamentti on Loosin mielestä rikos löytyy myös eettisistä valinnoista: ornamentin psykologinen tausta liittyy hänen tulkinnassaan eroottisten sävyjen symbolisiin muodonmuutoksiin. Hän ottaa esimerkin yhdestä kuvataiteen vanhimmistä aiheista eli rististä, jonka alkuperä on hänen mukaansa eroottinen eli se on kuva yhdynnästä. Modernin aikakauden ihminen, joka piirtelee eroottisia symboleita on Loosin mielestä rappeutunut.

¹⁸⁰ Loos 1908: 229 ja ks. Gravagnuolo 1982: 66-68: Loos – Freudin tapaan – painottaa sivilisaatiota, joka on hänen mielestään synonyymi eroottisten vaistojen tukahduttamiselle. Tämä painotus saa Loosilla kuitenkin moralisoivan sävyn. Primitiiviset kansat tatuoivat ihonsa, käyttöesineensä ja ylipäänsä “kaiken johon he voivat kätensä laskea”.

¹⁸¹ Gravagnuolo 1982: 68-71: Gravagnuolon mukaan tällainen “aikuismainen sosiaalilogiikka” rajoittaa fantasian liiallisuuden vain kahteen ulottuvuuteen: infantiiliin primitiivisyyteen tai käytännöllisten päämäärien poetisoimiseen. Gravagnuolon mukaan Loosin aikana oletettiin, että fantasioiden intensiteetti saattoi johtaa neuroosiin tai psykoosiin. Vain poetikon esittämä draama voi avata nämä lähteet *ars poetican* kautta.

¹⁸² Loos 1908 ja Gravagnuolo 1982: 68-71.

¹⁸³ Ks. mm. Design in Finland 1991: 37.

¹⁸⁴ Hellemaa-Hautamäki 1991: 122-123; Design in Finland 1991: 36-37; Niemi & Rista 1992: 46 ja Toikkanen 1993: 39-41.



Taideteollisessa korkeakoulussa sisustus- ja kalustessuunnittelun osastolla Sirkku Ylinen teki vuonna 1995 lopputyön ”Koristelu modernissa huonekalussa”¹⁸⁵. Ylinen tutki työssään koristeen ja ornamentin asemaa muutaman modernin kuvataiteen mestarin työssä. Tutkimuksen pohjalta Ylinen kehitti ornamentteja, jotka ovat muodoltaan geometrisia. Hän kehitti kalustesarjaansa CNC-koneilla toteutettavan ”funktionaalisen pelkistetyt kalusteen koristemoduulin, joka toistuu samanlaisena koko kalustesarjassa”.¹⁸⁶ Lahden muotoiluinstituutissa on jurvalaisen puuseppäsuvun nuoren polven koristeveistotaitaja Hannu Parkkamäki tutkinut vuonna 1996 koristeveistotekniikan uusia muotoaiheita lopputyössään. Parkkamäki kartoitti myös jurvalaisten koristeveistomestareiden työn jatkamisen mahdollisuuksia.¹⁸⁷ Jurvassa on vielä runsaasti huonekalualan pienteollisuutta, jossa jatketaan koristeveistotaidon perinteitä uusimman CNC-tekniikan rinnalla¹⁸⁸.

Jurvan käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksessa on myös etsitty mahdollisuuksia koristeveistotekniikan soveltamiselle modernilla tavalla. Keväällä 1997 Teemu Mäntylä teki lopputyönsä koristeveistotekniikan soveltamisesta modernin taiteen aiheisiin.¹⁸⁹ Syksyllä 1998 kuuden opiskelijan ryhmä teki kalustesuunnitteluosastolla lopputyön, jossa tutkittiin modernin minimalistisen tuolin koristelumahdollisuuksia koristeveistolla. Työn yhtenä tavoitteena oli rikkoa funktionalismin ’pyhä’ perinne ornamenttiikan turhuudesta.¹⁹⁰ Työ antoi mielestäni myös lupaavia tuloksia soveltaa vanhoja menetelmiä nykyaikaan. Tältä pohjalta Jurvan koulutusyksikössä on aloitettu EU:n rahoittama ”Perinne ja modernismi” -projekti, jossa on mukana vastaavia kouluja neljästä muusta Euroopan maasta: Ranskasta, Englannista, Saksasta ja Italiasta. Projekti lähti liikkeelle huolesta, että vanhat ja vaativat käsityötaidot ovat häviämässä Euroopasta, koska taidoille ei ole kehitelty nykyajan muotokielen sovellutuksia.¹⁹¹

¹⁸⁵ Ylinen 1995.

¹⁸⁶ Ylinen 1995: Ylinen kertoi minulle, että hänen kiinnostustaan koristeisiin ja ornamentteihin lopputyönsä aiheessa aluksi kritisoitiin Taideteollisen korkeakoulun sisustus- ja huonekalusuunnittelun osastolla. Aihetta pidettiin vielä 90-luvun puolivälissä tabuna. Kun osastolla nähtiin hänen tuloksensa työhön suhtauduttiin positiivisesti.

¹⁸⁷ Parkkamäki 1996.

¹⁸⁸ Jurvassa mm. Laitalan huonekalutehtaassa tehdään uusimmilla CNC-jyrsimillä kalusteiden perustyöstö ja viimeistellään ne veistämällä käsityönä. Tehtaassa on myös useita koristeveistäjiä, jotka tekevät kalusteen alusta saakka käsin.

¹⁸⁹ Mäntylä 1997.

¹⁹⁰ Ks. Alho & Kellokoski & Maunumäki & Rönning & Välipakka & Wörlin 1998.

¹⁹¹ Tradition et Modernisme -projektiin saatiin rahoitus vuosille 2000-2001. Projektissa suunnitellaan moderneja kalustemalleja ja tutkitaan miten niihin voisi soveltaa esimerkiksi jurvalaista koristeveistotekniikkaa tai pariisilaista intarsiatekniikkaa ja mikä osuus näissä tekniikoissa voidaan tehdä CNC-koneilla ja mikä on uniikkikäsityön osuus.



M

Kuvat voisi joko maalata tai tehdä maalauksen ja intarsian yhdistävällä tekniikalla Georges Vrizin tapaan. Koristeveisto- ja intarsiataito vaativat tekijältään myös taiteilijan ominaisuuksia. Mistä Suomessa löytäisi sellaisia taitajia, jotka ovat samalla myös nykyajan muotokielen omaksuneita taiteilijoita? Jos lähdän etsimään tällaisia taitajia Ranskasta, onko kysymys enää suomalaisesta muotoilusta, vaikka suunnittelijana olisi Suomessa asuva muotoilija.

T Koristeveistotaidon ja intarsian säilyttämisen ja kehittämisen ongelmaksi on muodostunut uusien mallien suunnittelun puute. Modernin ja usein minimalistis-funktionalistisen muotoilukoulutuksen saaneet muotoilijat eivät Suomessa ole olleet kiinnostuneita kehittämään koristeveiston tai intarsian erikoistaidoille uusia sovellutuksia. Olisiko se sitten kuvataiteilijoiden tehtävää? Ranskassa elää vielä taiteeseen yhdistynyt korkeataitoinen käsityötaito, kuten esimerkiksi pariisilaisen intarsiataiteilijan Georges Vrizin¹⁹² ja hänen oppilaittensa töissä.

Opetusministeriön Muotoilu 2005! –ohjelmassa – joka hahmottelee Suomen muotoilupoliittisia linjauksia lähitulevaisuuteen – otetaan käsityökin mukaan “innovaatiojärjestelmään”, jollaisiin käsityötä ei ohjelman kirjoittajan – Taideteollisuusmuseon johtajana nykyisin toimivan – Pekka Saarelan mukaan tavallisesti kytketä.¹⁹³ Ohjelmassa erotellaan myös käsi- ja taideteollisuusalan (mikseivät ne yhtä hyvin olisi myös muotoilualaa) ammattikorkeakoulut pois yliopistotasoisesta koulutuksesta, joka kasvattaa muotoilijoihin “taiteilijaidentiteettiä”¹⁹⁴. Muotoilun diskurssissa nimenomaan taiteilijaidentiteetti taas on tuottanut Suomi muotoilee -näyttelyiden ja suomalaisen omaleimaisuuden diskurssissa *vakavasti otettava muotoilijoita*, eli heidän työnsä ja tuotteensa huomioidaan paremmin muotoilunäyttelyiden jurytyksissä. Voisiko vakavasti otettava taiteilijaidentiteetin omaava muotoilija tehdä yhteistyötä taitajaidentiteetin omaavien muotoilijoiden kanssa? Vai uhraisiko kukaan kunnianhimoinen muotoilija oman uransa mahdollisuudet sellaiseen toimintaan, jota ei ainakaan 1900-luvun loppupuolella ole otettu vakavasti Suomessa. Jääkö vakavasti otettavasta muotoilusta poikkeavan muotokielen kehittäminen ammattikorkeakoulussa täysin turhaksi, jos sitä katsotaan suomalaisen muotoilun omaleimaisuuden kannalta?

Voisiko Suomessa vuosituhannen vaihteessa muotoilla huonekaluja, joissa on minimalismin rinnalla sellaisia aistimuksellisia virikkeitä, jotka ymmärretään muotoilun diskurssissa koristeluksi? Vai saavatko ne postmodernismin 'haukkumanimen'? Postmoderni-tapa lähestyä asioita typistetään 80-luvun tapaan pelkäksi tyyliksi, koska

¹⁹² Ks. Vriz 1995 ja Vriz 1990.

¹⁹³ Ohjelmassa tarkastellaan muotoilupalveluiden ohella käsityötä “ja sen alueella syntyvää taloudellista ja tuotannollista toimintaa ja tämän toiminnan edellytysten vahvistamista”. Saarela 1999: 9, 11.

¹⁹⁴ Mt.: 31.



siinä on suomalaista omaleimaisuutta uhkaavia traumoja. Kuitenkin *postmodernin ajattelun* kautta kalusteisiin voitaisiin mielestäni etsiä 'nykyajan koristeellisuutta', joka tuottaisi myös aistimuksellista mielihyvää. Tällaiset ominaisuudet eivät ole mahdollisia järjen ja rationalismin hallitsemassa funktionalismissa. Eivätkä ne oikein sovi puritaaniseen ja luterilaiseen funktionalismiinkaan, jos aistien välittämät virikkeet ovat liian tuhlailevia ja 'synnillisiä'. Aistimuksellisuuden ainutlaatuisuus tulisi kuitenkin esiin jo taitajan ja tekijän omassa tuntemuksissa tehdessään nykyajan kolmiulotteista pintaa – mahdollisesti 'koristeineen' – mitä se sitten olisikin nykyaikana.

Adolf Loos kärjisti edellisen vuosisadan vaihteessa ornamenttien tekemisen työläisen ajanhukaksi ja terveyden kuluttamiseksi¹⁹⁵. Käsitys siitä, että koristeluun käytetty aika – joka on luonnollista käsityöläistuotannossa – ei ole teollisessa tuotannossa järkevää jatkaa kyseenalaistamatta funktionalismin tehokkuutta. Nykyinen teollinen teknologia sallisi kuitenkin myös hyvinkin yksilöllisiä yksityiskohtia teollisesti valmistettaviin tuotteisiin. Se olisi myös mitä parhaita kestäväen kehityksen arvojen mukaista tuotantoa, koska erikoistaito on ihmisissä eikä pelkästään koneissa. "Omaa profiiliaan" etsivänä ammattikorkeakoulun muotoilualan koulutusyksikkönä, Jurvassa olisi mahdollisuus kehittää kansainvälisestäkin ainutlaatuista osaamista, sekä taidoissa että muotoilun "soveltavassa tutkimuksessa". Yliopistollista perustutkimusta soveltava tutkimus on määritelty myös Seinäjoen ammattikorkeakoulun tutkimus- ja kehitystoiminnan ohjelman osaksi¹⁹⁶.

Taideteollisen korkeakoulun perustutkimukseen kuuluu esineiden aistimuksellisuuden tutkimus sekä luovuuden että estetiikan alalla. Postmodernin ajattelun esiinnostama aistimuksellisuus ja khorasta käytävä keskustelu unenomaisesta subjektin luovuudesta vaatisi uudelleen käsittelyyn myös ornamenttiikan ja koristeellisuuden kieltämiseen liittyvät käsitykset. Edellisen vuosisadan vaihteessa – vuonna 1907 – Freudin esittämät ajatukset päiväunelmista ja ylipäänsä aikuisten kaipuusta unelmiin olivat liian intiimiä aluetta silloiselle diskurssille. Unelmista, aistillisuudesta ja vieteistä ei saanut puhua, koska "onnellinen mies ei unelmoi"¹⁹⁷. Mutta mikä on tilanne tämän vuosisadan tai -tuhannen vaihteessa. Taiteen tutkimusten ja tutkimuskeskusteluiden trendinä on tällä hetkellä puhe aistimuksellisuudesta, ruumiillisuudesta ja vieteistä¹⁹⁸. Miksi näistä puhuminen ja tekeminen ei saisi siirtyä myös muotoilukäytäntöihin: saisiko nykyisessä suomalaisessa muotoilussa puhua 'koristeltujen' huonekalujen aistimuksellista viettelyksistä?

¹⁹⁵ Gravagnuolo 1982: 66-68.

¹⁹⁶ Seinäjoen ammattikorkeakoulusta soveltavan osaamisen korkeakoulu 1998.

¹⁹⁷ Gravagnuolo 1982: 68-71.

¹⁹⁸ Ks. esim. Saarikangas 1993; Stewen 1995; Hautamäki 1995; Rossi 1995; Kantokorpi 1995; Wiberg 1996; Pulkkinen 1996; Paatela-Nieminen 1997; Vainio 1997; Heinämaa & Reuter & Saarikangas 1997; Hintsa 1998; Naukkarinen 1998; Ojakangas 1998; Saarikangas 1998; Saarnivaara & Sava 1998; Rossi 1999; Apuli-Suuronen 1999; Krappala 1999.