

Hyväksytty humanistisen tiedekunnan
kokouksessa 21/2 1995
arvioinnella cum laude
approbation

MUOTOILIJAN METAMORFOOSI

TÄHTIKULTTI JA
ANONYMITEETTIDEBATTI
SUOMALAISEN MUOTOILIJAN
MÄÄRITTELIJÖINÄ
1950-1960 LUVUILLA

PRO-GRADU-TUTKIELMA
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTON
TAIDEHISTORIAN LAITOS
ANN-MARI KARVINEN
8.12.1994

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Laitos
HUMANISTINEN	TAIDEHISTORIA
Tekijä Ann-Mari Karvinen	
Työn nimi Muotoilijan metamorfoosi. Tähtikultti ja anonymiteettidebatti suomalaisen muotoilijan määrittelijöinä 1950-1960 luvulla.	
Oppiaine	Työn laji
Taidehistoria	Pro Gradu
Aika	Sivumäärä
8.12.1994	73
Tiivistelmä - Abstract <p>Käsittelen suomalaisen muotoilun menestystä 1950-luvun Milanon triennaaleissa esimerkkinä taideteollisuuden ja yhteiskunnan välisistä suhteista. Esittelen muotoiluun liittyviä teorioita yhteiskunnan, teollisuuden, yksityisen ja arvon käsitteiden näkökulmista. Milanon triennaalit olivat 1950-luvulla se kanava, jonka kautta suomalainen muotoilu esiteltiin muulle maailmalle. Käsittelen vuosien 1951 ja 1954 triennaaleja. 1951näyttelystä seurannut menestys oli esineistön, esillepanon ja onnistuneen suhdetoiminnan tulos. Näyttelyarkkitehti Tapio Wirkkala vastasi visuaalisesta osuudesta ja valtion edustajana, sittemmin Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtajana toiminut H.O. Gummerus julkisuudesta, rahoituksesta ja suhdetoiminnasta. Merkittävimpien muotoilumaiden puuttuminen triennaalista jätti areenan tyhjäksi uusille ajatuksille, joista pohjoismainen muotokieli sai tuolloin eniten huomiota. Muotoilijoista tuli haluttuja teollisuuden yhteistyökumppaneita juuri 1950-luvulla. Teollisuus 'osti' mielikurvan uusista muotoilijoista, ja näki heidän työllistämisesään mahdollisuuden kasvaviin markkinaosuuksiin ja teollisuuden uuteen kukoistukseen. Yritykset hyödynsivät mainonnassaan muotoilijoidensa menestystä ja pian ainoa esineistä saatava informaatio koski sen suunnittelijan henkilöllisyyttä. Nimen korostaminen mainonnassa muutti massatuotetun käyttöesineen signeeratun taide-esineen kaltaiseksi ja antoi täten esineelle ikonin tai merkin luonteen. Suomalaisten taiteilijoiden menestyminen Milanon triennaaleissa 1950-luvulla antoi pohjan sille muotoilijan tähtikultille, jota anonymiteettikeskustelussa arvosteltiin. Kaj Franck vastusti nimen korostamista käyttöesineiden mainonnassa. Se vääristi hänen mielestään sekä kuluttajan, muotoilijan että esineen oikeutta. (Franck, 1966, 2-3). Anonymiteettivaatimus koski siis vain käyttöesine-suunnittelua, ei koristetaidetta tai taideteoksia. Muotoilijaneron roolia käsittelen taiteilijaneron ja toisaalta kansallisheroksen taustaa vasten.</p>	
Astrakanat Taideteollisuus, Milanon triennaalit, Kaj Franck	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

SISÄLTÖ:

TIIVISTELMÄ SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	1
2. PROBLEMATIIKKA, MÄÄRITTELYJÄ	4
2.1. Muotoilu käsitteenä	11
2.2. Teollisuus ja taiteilija	14
2.3. Yksityinen ja julkinen	16
2.4. Arvon käsite taideteollisuudessa	18
2.5. Tutkimus ja taideteollisuus	22
3. TÄHTIKULTIN SYNTY	37
3.1 Suomen osallistuminen Milanon IX triennaaliin 1951	41
3.2 Suomen osallistuminen Milanon X triennaaliin 1954	44
3.3 Menestyksen edellytykset	46
3.4 Menestyksen seuraukset	47
4. MUOTOILIJAN TÄHTIKULTTI	51
4.1 Muotoilija ja teollisuus	55
5. ANONYMITEETTIDEBATIN AINEKSIA	60
5.1 Kaj Franckin muotoilufilosofian piirteitä	60
5.2 Muotoilun tarkoitus ja moraali	66
5.3 Muotoilijan ja muotoilun anonymiteetti	67
5.4 Franck ja Milanon triennaalit	69
6. KATSAUS ANONYMITEETTIKESKUSTELUN SEURAUKSIIN	71

LIITE I

Kuvat:

1. Kulho D-malli
2. Mokka kuppi TM
3. Kermapullo MM ja MK
4. Nelilokeroinen alkupalavati

LIITE II

Osallistujaluettelot

Grand Prix - palkinnot 1951 ja 1954

Kaj Franck curriculum vitae

BIBLIOGRAFIA

1. JOHDANTO

Suomalainen muotoilu, Finnish Design, tuli käsitteenä tunnetuksi 1950-luvulla. Sen osakseen saama maailmanlaajuinen huomio alkoi varsinaisesti yhdeksännessä Milanon triennaalissa 1951. Tuolloin Suomessa vielä tuntuivat sodan vaikutukset sekä materiaalisesti että henkisesti, ja taideteollisuuden saamalla tunnustuksella oli luonnollisesti kansallista itsetuntoa kohottava vaikutus.

Suunnittelijan nimen merkitys kasvoi taideteollisuustuotteiden mainonnassa.¹ Taideteollisuudessamme oli kaksi linjaa: toisella pyrkimyksenään tuottaa kauniimpaa, funktionaalisempaa arkitavaraa edullisesti kaikille, toisella taas ylellisiä, esteettisiä uniikkitaideteoksia. Kaj Franckin käyttöesine-suunnittelu käy esimerkkinä edellisestä linjasta, ja Wirkkalan ja Sarpanevan veistokset ja taide-esineet jälkimmäisestä.²

¹ Äärimmäisin esimerkki ehkäpä Tapio Wirkkalan suunnittelema ketsuppipullo, jossa ilmeisesti oli signeeraus tai ainakin muotoilijan nimi painettuna. O.F.1967; Willcox 1973, 76-77.

² Nya Pressen. Eila Pajastie:

* Ur konstindustriell synpunkt är den lilla franckexpon intressant genom att den så klart återspeglar en av de två linjer som råder inom dessa gebit hos oss. Nämligen den intimt mänskliga, socialt inriktade, som inte önskar göra väsen av sig - i motsats till den gravallvarligt brackiga och sensationsfikande som så ofta vidläder våra framträdanden i utlandet - och så väl illustrerades av Börje Rajalins rumsdelare i guld på triennalen i fjol. Äkta kultur - det är väl dock skönhet i vardagslag." ELITISMI/ESTETISMI: Taideteollisuuden näyttelymenestyksiä arvosteltiin mm. esineiden taideteoksellisesta luonteesta. (Varsinkin Montrealin maailmannäyttelyssä) Muiden maiden osastoilla oli kaikkea puimakoneesta teelusikkaan, suomalaiset ottivat osaa keramiikka-, lasi-, ja tekstiili-taideteoksiin.

Taideteollisuusnäyttelyt erosivatkin taidenäyttelyistä vain mediumin, materiaalin kohdalla. Veistoksia tehtiin lasista ja keramiikasta, funktioltaan maalauksia muistuttavia taideteoksia ryijyteknikalla. Kauniita, epäkäytännöllisyydestä ja kalleudesta kritisoituja taideteollisuusesineitä puolustettiin sillä, että kauneuskin on käyttökelpoista ja sinällään arvokasta. Taideteollisuus - sanan assosioituminen taide-esineisiin lienee peräisin tältä ajalta.

Triennaalivoittojen toistuesssa 1954 ja 1957 ja muun taideteollisen näyttelytoiminnan laajentuessa arvosteltiin näyttelytoiminnan painottumista ulkomaille. Kotimaan yleisö olisi halunnut nähdä maineikasta uutta muotoilua muualtakin kuin lehtien sivuilta. Varsinkin Ruotsissa ja Tanskassa mutta myös kotimaassa syytettiin suomalaista taideteollisuutta estetismistä ja elitismistä. Esineet olivat kyllä kauniita ja kuvauksellisia, mutta mihin niitä oikein voitiin käyttää? Uniikit taide-esineet olivat vieneet leijonanosan taide*teollisuuden* näyttelyissä.

Suomen taideteollisuuden menestyminen 1950-luvun Milanon triennaaleissa kohotti koko taideteollisen alan ja erityisesti muotoilijoiden statusta. Kotimaassa muotoilijoille kehitettiin olympiavoittajien veroinen kansallissankarin status, joka kiinnosti kaupallisessa mielessä myös teollisuusyrityksiä. Käyttöesineitä ryhdyttiin mainostamaan ensisijaisesti muotoilijan nimeä käyttäen.

Nimikultin vastareaktio alkoi 1960-luvun alussa. Kaj Franck oli ensimmäisiä laajemmin kantaa asiaan ottaneita haastattelussaan Kaunis

Koti-lehdessä vuonna 1961.³ Siinä hän toivoi nimettömyyden kautta taideteollisuuteen. Kaj Franck julkaisi varsinaisen anonymiteettikirjoituksensa Keramiikka ja lasi-lehdessä vasta 1966,⁴ jolloin voidaan katsoa anonymiteettikeskustelun alkaneen. Franckin vaatimus nimettömästä suunnittelusta koski ainoastaan käyttöesineitä.

Franckin ajattelua käsittelen ajalta ennen anonymiteettikeskustelun päättymistä, koska anonymiteettiargumentaatio on olennainen osa myös anonymiteettikeskusteluun johtanutta kehitystä. Anonymiteetti oli käsitteenä Kaj Franckin muotoilufilosofialle tyypillinen. Hän käsitteli aihetta muotoilun kannalta jo varhaisissa kirjoituksissaan käyttöesineistä; niiden tuli olla ennemminkin yleispäteviä, anonyymejä geometrisia perusmuotoja kuin huomion kiinnittäjiä.

Tutkimusaiheeni, Milanon triennaaleiden ja anonymiteettikeskustelun suhde, on esimerkkinä siitä monimuotoisesta vaikutusverkosta, joka liittyy yhteiskunnan ja muotoilun. Tätä vaikutusten verkostoa käsittelen etenkin tutkielman ensimmäisessä osassa. Taideteollisuuden tutkimuksessa ei voi jättää huomiotta sitä historiallista, taloudellista ja filosofista ympäristöä, missä tuote on syntynyt tai osa historiaa tapahtunut.

³ Pajastie 1961.

⁴ Franck 1966.

2. PROBLEMATIIKKA JA MÄÄRITTELYJÄ

Taideteollisuuden teorioiden voidaan sanoa kytkeytyvän ainakin seuraaviin viitekehyksiin: taiteilijoihin, esineisiin ja yhteiskuntaan.

Taiteilijat itse ovat kirjoittaneet tuotannostaan, taideteollisuuden historiat perustuvat tyypillisesti juuri taiteilijoiden ja heidän tuotantonsa kronologiseen esittelyyn. Esineiden historia valottuu teollisen, tyyllillisen tai kulttuurihistoriallisen yhteyden kautta. Tämän tutkimuksen kannalta ovat erityisen relevantteja taideteollisuuden ja yhteiskunnan väliset monimuotoiset suhteet.

Yhteiskuntaan liittyviä muotoilun teorioita on esiintynyt ainakin koko teollistumisen ajan. Niissä taideteollisuus, lähinnä teollisesti tuotettujen esineiden kautta, käsitetään vahvasti yhteiskuntaa muovaavaksi tekijäksi, jonka kielteisiltä esteettisiltä ja moraalisilta vaikutuksilta pyritään suojautumaan.¹

Moraalin ja taideteollisuuden sitoutuminen toisiinsa ilmenee varsinkin koristeellisten tyylien, kuten rokokoon kritiikissä. Sensuaalisen korostus asumisympäristössä herätti moraalista pahennusta ja se rinnastettiin tapojen turmeltuneisuuteen.²

¹ Juuri teollisesti valmistettujen tuotteiden vertaaminen käsityönä valmistettuihin sisältää usein moraalisia painotuksia, esimerkiksi käsitteiden aito, jäljennös/väärennös, työ, tasolla. Esim. Gombrich 1984, 42 - 43.

² Gombrich, 1984, 24.

Materiaalien ja käsityön laatu kompensoi koristeita esteettisenä kriteerinä lähinnä klassiseen traditioon liittyvissä tyyeissä.³ Vallitsevana elementtinä se on esiintynyt esim. juuri uusklassismin ja modernismin aikana. Kompensaation idea tässä muodossa on Gombrichin mukaan ollut klassisessa traditiossa alusta alkaen.⁴

Materiaalin puhtautta ja aitoutta on aina arvostettu sosiaalisen erottumisen välineenä. Teollinen vallankumous aiheutti ongelman tekniseen täydellisyyteen perustuvassa arvostussysteemissä. Kun koneellisesti oli mahdollista tuottaa edullisesti kuinka monimutkaisia koristeaiheita hyvänsä täytyi yläluokan erottua keskiluokasta siirtymällä muihin arvonmittareihin. Haluttiin osoittaa, ettei harkittu yksinkertaisuus suinkaan johdu varojen puutteesta vaan on valinnan tulos ja siten todellisen hienostuneisuuden ilmentymä.⁵ Materiaalien aitous ja työtapojen materiaalille ominainen luonne koettiin tärkeäksi myös 1950-luvun suomalaisessa muotoilussa.

Dekoraation yleensä ja ornamentaation erikseen halveksuminen johti eräänlaiseen materiaaliromantiikkaan, josta oli mielestäni oireita myös 1950-luvulla ja nyt, 1990-luvun alussa.

Materiaalien mieltäminen akselilla puhdas - epäpuhdas tai aito - jäljitelmä on yleensä tulkittu sisältävän selkeän moraalisen kannanoton aitouden ja puhtauden puolesta. Materiaalin jäljentämistä on lähes aina paheksuttu juuri moraalissävyytteisin perustein: "Falsification debase their value."⁶

Englanninkielisenä lausahdus on kuvaavampi kuin käännettynä.

³ Gombrich, 1984, 31.

⁴ Gombrich 1984, 31.

⁵ Gombrich 1984, 31.

⁶ Percier & Fontaine, 1812. Gombrich 1984, 32.

Falsification ei merkitse pelkästään jäljennöstä vaan nimenomaan väärentämistä, jonka arvolataus on huomattavasti negatiivisempi. *Debase* taas tarkoittaa 'pohjan pois ottamista', ikäänkuin arvojärjestelmän romahtamista sen sijaan että materiaali jäljitelmä toimisi itsenäisenä elementtinä erillään jäljittelemästään.

Teollisen vallankumouksen mahdollistama helposti saavutettava mekaaninen täydellisyys oli John Ruskinin mielestä hengetöntä. Hänen taideteollisen/elämänfilosofiansa oleellinen osa oli elävän olennon työstään kokema ilo ja luonnon toimiminen kauneuden ainoana lähteenä.⁷ Tämä sisälsi tietenkin negatiivisen käsityksen koneen mahdollisuuksista luoda kauneutta. Varsinkin koneellisesti tuotettu ornamentiikka sai Ruskinin tuomion, siitä puuttui kaikki käsityölle ominainen ekspressiivisyys ja rehellisyys. Ornamentiikan moraalinen kritiikki pohjautui yleensä sen tarpeettomuuteen ylenpalttisuuden osoittajana. Ruskin vetosi goottilaisten katedraalien runsaaseen ornamentaatioon ja hänen kriterioitaan voisi luonnehtia Gombrichin mukaan grafologisiksi.⁸

"...how easy it would have been to make the curves more palpable and the foliage more rich, and how the noble hand has stayed itself, and refused to grant one wave of motion more."

Ruskin kutsui edellämainittua "temperance and intemperance in curvature." Pidättyväisyys kuului siis myös Ruskinin ideologiaan.

⁷ Gombrich 1984, 42.

⁸ Gombrich 1984, 43.

Sopivuudesta ja tarkoituksenmukaisuudesta kirjoitti Gottfried Semper (1803-1879).⁹ Materiaalille luontevien työtapojen korostaminen ilmeni ainakin Semperin käsitellessä puun työstämistä. Esimerkiksi Thonetin taivutetun puun tekniikkaa Semper piti väkivaltana puun luonnetta kohtaan.¹⁰ Materiaalille tyypillisistä muodoista tuli yksi modernismin teeseistä. Kuitenkaan Semperiä ei oikeastaan voi pitää minään modernin airueena, hänen oma suunnittelunsa oli muodikkaan viktoriaanista.¹¹

Japanilaisuuden vaikutus koristetaiteeseen ei välittynyt eurooppalaisille ainakaan Owen Jonesin *Grammar of Ornamentin* kautta.¹² Japanin avautuminen ulkomaille 1800-luvun puolivälissä mahdollisti maan taideteollisuuden tuotteiden esittelemisen Britanniassa. Varsinkin japanilaisten esineiden symmetriasta piittaamaton harmonia kiinnosti jopa niitä, joiden mielestä epäformaalissa sommittelussa piilee anarkian aineksia.¹³ Geometrinen eurooppalaishenkinen koristetaide sai japanilaisesta esineistöstä vaikutteita Art Nouveaun kehittämiseen.

Japanismi / japonismi kuvataiteessa ja koristetaiteessa nosti koko koristetaiteen statusta. Perimmäisenä tarkoituksena oli "yleinen tyylin uudistaminen,"¹⁴ jonka voisi katsoa viittaavan uuden elämäntavan kehittämiseen. Perimmiltään teollisesta vallankumouksesta aiheutunut yhteiskunnan muutos ei ehkä vielä 1800-luvun loppuvuosikymmeninä ollut heijastunut ihmisten asumiskulttuuriin ja se koettiin uudistusta kaipaavaksi.

⁹ Gombrich 1984, 47.

¹⁰ Gombrich 1984, 50.

¹¹ Gombrich 1984, 47. Kuva 46.

¹² Gombrich 1984, 56.

¹³ Gombrich 1984, 58. Lewis Day esimerkiksi.

¹⁴ Gombrich 1984, 58.

Owen Jones ennusti juuri koristetaiteen tärkeää osuutta uudistuksessa.¹⁵ Tietoinen uusien muotojen hakeminen heijasti toivetta erottua vanhasta. Koristetaiteilijoille / muotoilijoille heidän alaansa kohdistunut kiinnostus toi ammattikuntana lisää itsevarmuutta, kuvataiteen ja koristetaiteen hierarkia tasoittui.¹⁶ Tilanteessa on paljonkin samaa kuin sodanjälkeisen Suomen taideteollisuuden statuksen nousussa. Taiteen käsite laajeni sisältämään taideobjektit, taideteollisuuden tuotteet. Elämiseen sopiva taide - taide, jolla oli esteettisen arvonsa lisäksi käyttöarvoa, nousi traditionaalisempien taidemuotojen rinnalle ja joissain tapauksissa ohikin.

Työyhteisöjen muuttamiseen pyrkivät teoriat kuuluvat teollisuuden ja kaupan piiriin, mutta niiden fyysinen ilmeneminen on tapahtunut taideteollisuustuotteiden kautta. Piirteet, joita voidaan hahmottaa esim. konttorin sisustuksessa paljastavat, mitä kyseisessä yhteisössä ajatellaan työstä, sen tekijästä, työyhteisön demokratiasta tai hierarkiasta ja ihmisen oikeudesta päättää omasta ajan- ja tilankäytöstään. Yksityisen piiriin kuuluvat teoriat ovat läheisessä suhteessa naisen rooliin yhteiskunnassa ja kotona. Niissä pyritään määrittelemään myös, ajasta riippuen, kodin asema työpaikkaan verrattuna, yksityisyyden ja perheen käsite.

Tämän tutkimuksen kannalta on olennaista selvittää 1950-luvun alun triennaalimenestysten synty ja vaikutus suomalaiseen taideteollisuuteen. Eräs näkyvimmistä ilmiöistä oli muotoilijan henkilön korostaminen. Sen

¹⁵ Gombrich 1984, 58.

¹⁶ Gombrich 1984, 58.

avulla luotiin tähtiä. Vastalauseeksi tälle kehitykselle syntyi vaatimus muotoilijan anonymiteetista käyttöesine suunnittelussa.

Milanon triennaaleista säilyneitä asiakirjoja ja kirjeenvaihtoa säilytetään suurimmalta osaltaan Taideteollisuusmuseon arkistossa. Sinne on talletettu sekä Taideteollisuusyhdistyksen että Ornamon arkistot. Erityisen kiinnostava dokumentti oli Erik Kruskopfin tekemä H.O. Gummeruksen haastattelu, joka valotti nimenomaan kulissien takaisia vaikutussuhteita.

Kokonaiskuvan hahmottamisen kannalta tärkeitä ovat myös suomalaisten osallistujien epäviralliset vaikutusverkostot, joiden hyväksikäytön laajuutta ja merkitystä voi tosin vain arvailla. Joitakin mainintoja epävirallisesta vaikuttamisesta löytyy H.O. Gummeruksen Erik Kruskopfille antamasta haastattelusta sekä Ulf Hård af Segerstadin artikkelista teoksessa "*Kaj Franck Muotoilija Formgivare Designer.*"

Kaj Franckin kirjoittamat artikkelit ja hänen Kaunis Koti-lehdelle antamansa haastattelut valottavat anonyymien muotoilijan ajatusta. Varsinkin teos "*Muotoilijan tunnustuksia - Form och Miljö*" liittyy anonymiteettikäsitteen Franckin ideoihin muotoilusta yleensä.

Olen käyttänyt Pirkko Anttilan teosta "*Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet*" etenkin suomenkielisen terminologian määrittelyssä sekä Adrian Fortyn "*Objects of Desire. Design and Society 1750-1980*" varsinkin siinä suhteessa, kuinka taideteollisuus ja yhteiskunta jatkuvasti ovat keskinäisessä yhteydessä heijastaen ja muovaten toinen toistaan.

1950-luvulla taideteollisuuteen liittyvä käsitteistö ei ollut vakiintunutta eikä yksiselitteistä. Muotoilu oli outo käsite vielä 1970-luvullakin, *design* paljon käytetympi. Taideteollisuus koettiin käsityönomaiseksi taide- ja koriste-esineiden valmistamiseksi. Teollisuusyrityksissä taideteollisuutta / muotoilua pidettiin nimenomaan koristetaiteena, sunnuntaitavarana ja päälleliimattuna myynninedistämisen välineenä.¹⁷

Taideteollisuuden kokeminen positiivisena terminä painottui lähinnä käsitteen teollisuus-osaan, mahdollisuuteen tuottaa edullisesti sarjatuotantona kauniita esineitä ja parantaa näin elämisen laatua.¹⁸

Taideteollisuus-käsitteen elitistisyys johtui lähinnä sen käsittämisestä vain uniikkien taideteosten valmistukseksi. Positiivisen latauksen tälle elitistisyyttä painottavalle käsitykselle antaa se, että koettiin sen liittyvän myös edistysellisyyteen, uniikkiesineiden kautta saatiin uusia mahdollisuuksia sarjatuotantoon.¹⁹

Teollista muotoilua, *Industrial Designia*, pidettiin ainakin liike-elämän piirissä suuntana josta voi olla käytännöllistä ja taloudellista hyötyä muotoilijan palkkioiden vastineeksi.

Tietty jännite vallitsi teknisten suunnittelijoiden, insinöörien ja muotoilijoiden välillä. Molemminpuolinen halveksunta vaikeutti

¹⁷ Esim. Niilonen U.S. s.a..

¹⁸ Niilonen 1951, 8.

¹⁹ Tuukkanen -Tapiovaara 1952, 6-7.

yhteistyötä. Siitä, mikä suunnittelijaryhmä saa luoda teollisuustuotteisiin ns. hyötykauneutta, kiisteltiin pitkään.²⁰

Termiä taideteollisuus käytän tässä tutkimuksessa sen nykyisessä, laajassa merkityksessä, tarkoittamaan koko taideteollista alaa, taidekäsityö (myös uniikit taideteokset) ja teollinen muotoilu mukaanluettuna. Muotoilulla tarkoitan taideteolliselle tuotteelle muodon tai koristeen antamista, siis yleensä fyysistä toimintaa. Design-sanaa käytän lähinnä ilmaisemaan sitä arvolatausta, mikä muotoilulla oli. Sanasta esiintyi myös suomalaistettu muoto *disain*.

2.1. Muotoilu käsitteenä

Muotoilua on sanottu "erilaisten käytettävissä olevien työvälineiden optimaalista eli mahdollisimman tarkoituksenmukaista käyttöä käytännössä esiin tulevien ongelmien ja tarpeiden ratkaisemiseksi."²¹

Laajempaa vaikutuskenttää muotoilulle kuvaa seuraava; "muotoilua on kaikki se toiminta, jossa ihminen jonkin materiaalin avulla saa aikaan ympäristön muutoksia.(--) Muotoilu on ihmisen ja hänen ympäristönsä kosketuspinta."²² Tämä määritelmä rajaa toiminnan ihmiseen. Ihmisen ja ympäristön kosketuspintana muotoilu toimii myös sivilisaation tai aikakauden kuvaajana.

²⁰ Jokela 1952, 5.

²¹ Anttila 1992, 13.

²² Anttila 1992, 14.

Muotoilun kokonaisuutta, sen eri aloja on määritellyt sangen kattavasti Danielle Quaranté:²³

1. Kaupunki- ja aluesuunnittelu, maisemasuunnittelu, kaavoitus
2. Arkkitehtuuri
3. Sosiaaliset tekijät
4. Esteettiset tekijät
5. Ekologiset tekijät
6. Psykologiset tekijät
7. Taloudelliset tekijät
8. Markkinointi
9. Ergonomia
10. Teknologia
11. Juridiikka
12. Arvot ja merkitykset
13. Historia, perinne
14. Informatiikka
15. Pedagogiikka

Muotoilu voidaan jakaa karkeasti kahtia taiteelliseen ja teolliseen muotoiluun.²⁴ Näistä varhaisempi ja aikaisemmin koko muotoilun tehtäväkentäksi käsitetty taiteellinen muotoilu pyrkii antamaan tuotteelle esteettisesti miellyttävän ulkoasun. Perinteisesti taiteellisen muotoilun alaa ovat olleet keramiikka ja lasi sekä muut leimallisesti kotiin (yksityiseen) suuntautuneet tuotteet. Taiteilijan osuus prosessissa on korostunut.

Teolliseen muotoiluun kuuluvat esim. ergonomia, työturvallisuus, konemuotoilu jne. Teollista muotoilijaa pidetään harvemmin taiteilijana, yleisemmin teknikkona, suunnittelijana tai käsityöläisenä.

²³ Anttila 1992, 17-26.

²⁴ Anttila 1992, 28.

Taideteollisuus ja taidekäsityö eroavat toisistaan mekanisoitumisen asteen, kapasiteetin ja työntekijän aseman suhteen. Käsityöläinen yleensä omistaa yrityksensä ja päättää itse tuotannostaan, teollisuustyöntekijälle annetaan toteutettavaksi tuotantosuunnitelman mukainen tavoite. Taidekäsityö tuottaa usein uniikkeja tuotteita tai pieniä sarjoja. Taideteollisuuden päätuote on volyymiltaan suuri massatuotantoartikkeli, vaikka sen parissa voidaan myös toteuttaa uniikkeja taide- tai taidekäsityöesineitä.²⁵

Kiinnostava *design*-käsitteeseen liittyvä piirre oli sen saama lisämerkitys tuotteen toivottavien ominaisuuksien ilmaisuna, ei tuotteen kokonaisuutta merkitsevänä sanana.²⁶ Tuotteiden nimeäminen joko suunnittelijan tai valmistavan yhtiön nimellä muutti esineiden statuksen. "Labelismi," tuotteen erikoislaadun korostaminen nimellä oli erityisesti 1980-luvulle tyypillistä. Auto - BMW, vaate - Chanel / Armani ovat esimerkkejä nimen ja nimettömyyden vaikutuksesta esineen statukseen. Tottahan kyseessä oli myös eri valmistajien laadun välinen ero, mutta niin huomattava se ei ollut, että se olisi oikeuttanut esiintyneet arvostus- ja hintaerot. Erään melko homogeenisen kategorian sisällä on loistava esimerkki yhtiön imagon ja nimen avulla erottautumisesta; tuhansien farkkujen joukosta ainoastaan Levi's erottuu omana luokkanaan. Tämä ei suinkaan johdu laatuun tai muotoon liittyvistä ominaisuuksista, vaan nimen määrätietoista rakentamisesta maksimaalisen haluttavaksi.

²⁵ Esim. suomalaiset lasi- ja keramiikkatehtaat soivat taiteilija/suunnittelijoilleen mahdollisuuden myös taiteelliseen työhön.

²⁶ Walker, 1989, 24.

2.2. Teollisuus ja taiteilija

Teollisuuteen liittyvistä teorioista esittelen seuraavassa lähinnä niitä, joiden kautta on pyritty uudistamaan työyhteisöjä. Nämä uudistukset heijastuivat selkeimmin esineiden ja toisaalta työnkuvan kautta.

Ensimmäiset "tieteelliset" työyhteisön parempaa ohjattavuutta tavoitelleet teorit syntyivät juuri teollisuuslaitoksissa, sekä tehtaan että konttorin puolella. Yhteistä näille kaikille oli niiden korostetun materiaalin ilmeneminen; työympäristön esineistön muuttamisen kautta pyrittiin vaikuttamaan työn tuottavuuteen ja työntekijöiden valvottavuuteen.²⁷

Herruuden, vallan ilmenemisen käsite taideteollisuudessa näkyy ei niinkään esineiden, kuin niille annettujen merkitysten kautta.²⁸ Jürgen Habermas käsittelee herruuden ilmenemistä sekä ideatasolla että kommunikaatiossa.²⁹

Koemme päivittäin, että tuotantovoimat muuttuvat tuhon voimiksi ja suunnittelukapasiteetit häiriömahdollisuuksiksi. Siksi ei olekaan ihme, että nimenomaan sellaiset teorit saavat nykyään vaikutusvaltaa, jotka haluavat osoittaa, että samat vallan kasvattamisen voimat, joista moderni on kehittänyt itsetietoisuutensa ja utooppiset odotuksensa, itse asiassa sallivat autonomian muuttumisen riippuvuudeksi, emansipaation alistamiseksi, rationaliteetin järjettömyydeksi.³⁰

²⁷ Forty 1986, 128.

²⁸ Esim. hierarkioiden ilmentäminen työyhteisössä työpöydän tai työhuoneen koolla ja sijainnilla.

²⁹ Habermas 1987. Esim. filosofia herruutta toteuttavana, s. 51. Kommunikaatio yhteisymmärryksen pohjalta periaattina esim. s. 68 eli herruusidean negaatio.

³⁰ Habermas 1987, 193.

Taiteilijan rooli teollisuudessa on historialtaan pitkä. Varsinainen muotoilija / designer syntyi teollistumisen alkuvaiheessa, työn jakamisen seurauksena.

Taylorismin esivaiheena voidaan pitää esim. Wedgwoodin keramiikkatehtaan 1700-luvun puolivälissä toteuttamaa työn osittamista.³¹ Aikaisemmin koko esineen valmistusprosessista vastannut työntekijä tekikin enää vain yhden vaiheen valmiiksi. Tavoitteena oli kustannusten vähentäminen ja laadun standardisointi. Osittaminen helpotti huomattavasti työn valvontaa, ja heikensi näin työntekijöiden mahdollisuuksia päättää omasta työstään.

Tuotantolaitosten suurentuessa ja työn muuttuessa ositetummaksi, tuotettiin valmistettavien esineiden mallit prosessin ulkopuolella, muotoilijalla. Taiteilijoiden käyttäminen muotoilijoina oli ensimmäinen askel.³² Tästä johtunee taiteellisen aspektin korostuminen taideteollisuudessa vallinneessa käsityksessä muotoilijan tehtävistä. Ilmeisesti haluttiin myös tehdä selkeä ero aikaisempaan menettelyyn, jossa esineen valmistaja (= työntekijä) päätti esineen muodon, ja nostaa näin taideteollisuuden asemaa yleensä. Perinteisestä työpajatyypistä käsityöläisyydestä siirryttiin ainakin Wedgwoodilla varsinaiseen taideteollisuuteen.

Muotoilijoiden arvostuserot eri taideteollisuuden alojen välillä johtuivat myös historiallisista syistä. Esimerkiksi huonekalu- tai tekstiiliteollisuuden palveluksessa olleet taiteilijat eivät olleet toisaalta historiallisista, toisaalta kaupallisista syistä aivan yhtä arvostettuja kuin esim. lasi ja

³¹ Forty 1986, 32.

³² Forty 1986, 35.

keramiikkataiteilijat. Ne alat, joilla on pitkät perinteet taiteilijoiden käyttämisessä suunnittelijoina olivat myös taiteilijoille arvostetumpia työpaikkoja.³³

2.3. Yksityinen ja julkinen.

Yksityisyyden kehittyminen alkoi uudella ajalla länsimaissa varsinaisesti Ranskassa, Ludwig XV hallituskaudella.³⁴ Hovi toimi edelläkävijänä ja sen vaikutus levisi hitaasti alempiin yhteiskuntaluokkiin. Toisaalta Alankomaiden vaurastuminen toi mukanaan uudentyyppisen asumistavan. Keskiaikainen "suuri talo," jossa asui ydinperhettä laajempi ihmisjoukko ja jossa yksityisyyttä ei ollut, korvattiin Alankomaissa yhden perheen pienillä taloilla.³⁵ Porvariston nousu mahdollisti asumiskulttuurin muutoksen. Koti nykyisen kaltaisena käsitteenä muodostui.

Taideteollisuuden käsitteen ja myös tutkimuksen painottumista yksityisen sfäärin esineisiin ei voida ohittaa maininnatta. Taideteollisuuden historian tutkimus on liittynyt niihin esineisiin, joilla on esteettistä tai käytännöllistä merkitystä kotitaloudessa, ei niinkään julkisessa ympäristössä. Koriste-esineet, ruokailuvälineet, tekstiilit, taidekäsityötuotteet - kaikki liittyvät ensisijaisesti kotiympäristöön.

³³ Frick 1986, 114.

³⁴ Rybczynski 1986, 83. Vallanvaihto tapahtui vuonna 1715.

³⁵ Rybczynski 1986, 59.

Tuotantoprosessin kannalta tämä on ymmärrettävää: ovathan kotitaloudet merkittävä, ellei jopa laajin kuluttajaryhmä. Tutkimuksen kannalta seikka voi olla selitettävissä taidehistoriallisella taustalla: taiteilijan suunnittelema käyttö- tai koriste-esine liittyyne luontevammin alan tieteelliseen viitekehykseen kuin esim. konttorikalusteet tai teollisen muotoilun ongelmanratkaisuina hyvinkin merkittävät (mutta perinteellistä esteettistä ja taloudellista arvoa korostamattomat) tuotteet.

Kodin määrittely tapahtui Suomessa 1950-luvulla oikeastaan ensimmäistä kertaa esineiden, eikä moraaliin liittyvien määreiden kautta.³⁶ Pelkistetty asuinympäristö toimi erottumisen välineenä ylemmille keskiluokille sodan jälkeisessä asumiskulttuurissa.³⁷ Oletettavin ja loogisin suunta sodan ja sen jälkivaiheen niukkuudesta selvinneille olisi ollut runsauden kaipuu, kun pitkään padottuna olleet kulutustarpeet vihdoinkin pääsevät purkautumaan.

Tapio Wirkkalan näyttelyarkkitehtuurin perustana vuoden 1951 Milanon triennaalissa oli niukkuuden korostaminen, yksinkertaisena syynä se, että kaikesta oli pulaa. Kuinka tämä tietyllä tapaa isänmaallinen tai ainakin positiivisesti kansallinen tapahtumasarja vaikutti kotien sisustukseen? Kun niukkuus sai ylellisen leiman ja runsaus rahvaanomaisen.

³⁶ Kuusamo 1992, 166.

³⁷ Kuusamo 1992, 167.

Tyhjän tilan estetisointi ja niukkuuden ihannointi sisustuksessa³⁸ oli Altti Kuusamon mukaan osaltaan amerikkalaisuuden ja japanilaisuuden vaikutusta,³⁹ mutta oma osuutensa oli varmasti myös Milanon triennaaleiden Suomen osastojen spartalaisella näyttelyarkkitehtuurilla. Kun koteihin hankittiin uutta kotimaista muotoilua käyttöesineinä, ei sitä sopinut esitellä kaanonista poikkeavassa ympäristössä. Vahvan visuaalinen tiedotus triennaaliosastoista määräsi ainakin alitajuisesti sen, miltä uusien esineiden tulisi parhaimmillaan myös kotioloissa näyttää.

2. 4. Arvon käsite taideteollisuudessa

Taideteollisuuden luonteelle on kiistattomasti olennaista kaupallisuus. Ajanmukaisuus, muodikkuus, tunnustettiin jo esim. C. Percierin ja P.F.L. Fontainen teoksessa "*Recueil de décorations intérieures*" (1812)⁴⁰ kolmellakin tavalla vaikuttavaksi: psykologinen (tai em. teoksen mukaan moraalinen) syy muodin olemassaoloon oli vaihtelunhalu. Sosiaalisena syynä kirjoittajat pitivät kanssakäymisen lisääntymistä jonka vuoksi hyvän vaikutelman antaminen vaati ajanmukaisuutta. Kaupallisuus oli kolmantena syynä, teollisuuden ja kaupan hyötyminen muodista oli selvää varsinkin vulgarisaation kautta nopeasti vanhentuvien *objets de luxe* kohdalla.⁴¹

³⁸ Kuusamo 1992, 170-171.

³⁹ Kuusamo 1992, 166.

⁴⁰ Percier & Fontaine, 1812. Teoksesta Gombrich 1984, 31.

⁴¹ Gombrich 1984, 31.

Kaupallisuutensa perusteella taideteollisuus tulee lukeutumaan populaarin kulttuurin sfääriin. Kuitenkin taideteollisuuden käsitteen sisällä voidaan löytää hyvinkin elitistisiä tasoja. Varsinkin 1950-luvulla Suomessa taideteollinen käyttöesine lähestyi sekä statukseltaan että osin myös ulkoasultaan taide-esinettä.

Taideteollisuustuotteita ei valmisteta ilman tietyn taloudellisen kannattavuuden tavoitetta. Arvon käsite taideteollisuudessa liittyy osittain esineeseen sen kaikissa vaiheissa, osittain tuotteen ja tuotantolaitoksen näkyviin⁴² ja näkymättömiin⁴³ ominaisuuksiin. Arvon käsite on käytännöllistä jakaa tässä taloudelliseen ja kulttuuriseen arvoon. Muotoilun ja taloudellisen arvon suhteet hahmottuvat mielestäni kerroksellisesti;

- **Design & value I: manufacturing & marketing.**
Muotoilu arvonlisääjänä ja myyninedistäjänä.
- **Design & value II: remarketing.**
Taideteollisuustuotteet keräily- ja antiikkiesineinä.
- **Design & value III: kokonaisuutena muotoilun arvo nousee, kun taideteollisuusesineiden status lähestyy taide-esineitä keräilyarvoltaan.**⁴⁴

Esineen kulttuuriseen arvoon liittyy "tuotteen liukuminen pois tavarán statuksesta."⁴⁵ Tavaralle on kulttuurintutkimuksessa määritelty taloudellisten ja tavaraopillisten aspektien lisäksi symbolinen aspekti, joilla

⁴² Koneet ja laitteet, pääoma, kiinteä omaisuus = substanssiarvo.

⁴³ Brand value, imago, status, markkinointi, oikeudet jne.

⁴⁴ Forty 1986, 240-241.

⁴⁵ Ilmonen 1993, 208.

kuluttaja ilmaisee kuulumista johonkin ryhmään, kommunikoi esineen avulla.⁴⁶

Merkitysten tuottaminen ja vaihtaminen⁴⁷ oli 1950-60-luvuilla entistä tärkeämpi rooli jopa käyttöesineille. Milanon triennaaleissa menestyneet tuotteet ja tuottajat saivat runsaasti julkisuutta. Yleisö, kuluttajat halusivat jakaa menestyksen, viestittää modernia tyylikkyyttä hankkimalla kuuluisien muotoilijoiden luomuksia, vaikkapa sitten vain kahvikuppeja. Esineiden funktio kotona oli siis ainakin kaksijakoinen, niiden tuli toimia ikonisen viestinnän välineinä sen lisäksi, että ne olivat käyttökelpoisia siinä tehtävässä, johon ne oli tarkoitettu. Kuluttajien nimi/merkkitietoisuus kohosi aivan uudelle tasolle. Ihmisiä luettiin ja tulkittiin esineiden antamien viestien kautta. Vuorovaikutus kuluttajien kesken, yhteisen esinekielen hallinta nosti tavallisen massatuotantona valmistetun käyttöesineen viestin välittäjäksi, arvolla ladatuksi merkiksi.

Turning from the object to its image, examination of its presence in photographs, advertisements, and the various other media, both popular and elite, will reinforce the objects power and ability to communicate to various audiences.⁴⁸

Esineelle muodostuva ikonin status saadaan aikaan mm. kuvaamalla esinettä julkaisuissa, esittelemällä sitä näyttelyissä, yleensäkin tekemällä se visuaalisesti tunnetuksi.⁴⁹ Esineikonin valta on sidoksissa sen omaan aikaan

⁴⁶ Ilmonen 1993, 203-207.

⁴⁷ Donath 1986, 25.

⁴⁸ Donath 1986, 36.

⁴⁹ Donath 1986, 36.

ja paikkaan.⁵⁰ Jokin objekti tuntuu tiivistävän juuri tietyn aikakauden olemuksen, hengen, Zeitgeistin.

Esineen merkkiluonnetta korostettiin usein taideteollisuusnäyttelyissä esittämällä näyttelyesineet jalustoilla, korotettuna pois arjen todellisuudesta. Sosiaalisesta objektista, käyttöesineestä, tehtiin pääasiassa taiteilijan / muotoilijan luovan nerouden tuote, ei niinkään korostettu esineen toimivuutta ja käyttökelpoisuutta. Käsitteellistäminen toi esineille symbolista lisäarvoa.⁵¹

Muotoilijoiden suunnittelemat esineet koettiin ja arvosteltiin muotoilijan henkilön kautta. Ensisijaisena kriteerinä näytti olevan tekijän nimi. Esineen esteettinen arviointi tekijän pohjalta eroaa merkitykseltään esineen arvioinnista siltä pohjalta, mitä esine tekee, mitä se merkitsee.⁵² Tekijän/suunnittelijan henkilöä korostava tapa tarkastella designesineitä asettaa ne tavallaan jalustalle, irti käyttöyhteydestään.⁵³

Taideteollisuuden tuottama käyttöesine on erilainen kuin taiteilijan luoma uniikkitaideteos. Valmistettujen esineiden määrää ei kuitenkaan voi pitää merkityksellisenä ominaisuutena, ennemminkin prosessin vaatimien kompromissien määrää.⁵⁴ Käyttöesineen tulee palvella sitä funktiota, johon se on suunniteltu ollakseen hyvä. Taideteoksen ei tarvitse täyttää mitään käyttökelpoisuuden kriteerejä.

⁵⁰ Donath 1986, 35.

⁵¹ Donath 1986, 182.

⁵² Donath 1986, 181.

⁵³ Milanon triennaalien näyttelyarkkitehtuuri esim. vuosina 1951, 1954, 1957.

⁵⁴ Ks. sivu 68.

Teollisesti valmistettu käyttöesine on aina luonteeltaan sosiaalinen. Sitä tuotetaan suuria määriä, se kuvaa oman aikansa esinekulttuuria⁵⁵ ja ajatusmaailmaa. Sen menestyminen tai hylkääminen riippuu ostavasta yleisöstä, kuluttajan arvostuksista.

Käyttöesineen myyminen "signeerattuna", muotoilijan nimeä korostaen, teki niistä taide- tai ainakin statusesineeseen verrattavia. Tällöin esineen käyttöominaisuudet jäävät toisarvoiseen asemaan.

2.5. Tutkimus ja taideteollisuus

Design on suomen kielessä korvattavissa joko sanalla taideteollisuus tai muotoilu, koska se käsittää myös esineen ja taiteilijan ulkopuoliset kontekstit, varsinkin tuottaja -kuluttaja akselilla. Taideteollisuuden tutkimuksen rajat ovat pitkään olleet melko määrittelemättömiä, johtuen tutkimuskohteen uutuudesta. Taideteollisuus liittyy yleensäkin teollisuuden kehitykseen, niin ettei sitä voi käsitellä teollisuuden kehityksestä eroavana.

John A. Walker määrittelee teoksessaan "*Design History and the History of Design*" *design historyn* suhteellisen uudeksi tieteenalaksi, joka tutkii taideteollisuutta sosiaalisena ja historiallisena ilmiönä.⁵⁶ *History of design* taas käsittelee Walkerin määritelmän mukaan ennemminkin historiaan ja nimenomaan taidehistoriaan liittyvää tutkimustapaa.⁵⁷ Muita

⁵⁵ Esim. Franckin "Kiita."

⁵⁶ Walker, 1989, 1.

⁵⁷ Walker, 1989, 1.

läheisiä tieteenaloja ovat antropologia, arkelogia ja sosiologia.⁵⁸ Varsinkin tutkimusaiheen arkeen liittyvät aspektit liittävät *history of designin* viimeksi mainittuihin tieteenaloihin.

Taideteollisuuden tuotteiden rinnastaminen taide-esineisiin ilmenee erityisesti mainonnassa ja muotoilua käsittelevän kirjallisuuden kuvituksessa:

They present industrial products as if they were precious works of art: Isolated from people and the every day environment, surrounded by a halo of light the designed object becomes a fetish.

Tämänkaltainen visuaalisuutta painottava informaatio objektista jättää huomiotta esineen funktion, valmistusprosessin ja sen ideologisen ympäristön missä esine on syntynyt. Taideteollisuuden historian tutkimus käsittelee, ennemminkin kuin esineitä, niiden ja tuottajan, suunnittelijan ja kuluttajan välisiä suhteita.⁵⁹

Esineen historiaa tutkittaessa voi kohteena olla esimerkiksi yksi esinetyyppi, jonka muutoksia tarkastellaan.⁶⁰ Yhden esinetyypin - esimerkiksi sylkykuppien - valmistuksen lopettaminen kysynnän vähetessä kertoo muustakin kuin markkinoiden kyllästymisestä. Tapakulttuurin muutos ilmenee näinkin pienessä yksityiskohdassa selkeästi.

⁵⁸ Walker, 1989, 1.

⁵⁹ Walker, 1989, 59.

⁶⁰ Walker, 1989, 59.

Esinetutkimus painottuu materiaalisiin, kestäviin, lähinnä kotiympäristössä käytettäviin esineisiin, jotka voidaan kokea myös esteettisinä. Walker puhuu artefaktien lisäksi mentefakteista, joilla hän tarkoittaa käsitteellisiä systeemejä ja rakenteita, esimerkiksi tietokoneohjelmia tai hovin etikettiä.⁶¹

Johtuu varmaankin siitä, että taideteollisuuden historian tutkimus on niin lähellä taidehistoriaa, että taidehistoriasta löytyvät rakenteet ovat siirtyneet myös taideteollisuuden historian tutkimukseen. Esimerkiksi taideteollisuuden historian tutkimuksen varhaiset yleisteokset kuten Pevsnerin "*Pioneers of the Modern Movement*", siirtävät taideteollisuuden historian tutkimukseen taidehistoriallisen tavan rakentaa kaanoneita taiteilijaryhmistä ja taiteilijoista.

Taideteollisuuden empiirinen tutkimus painottaa esinelähteiden käyttöä.⁶² Museoiden kokoelmien muodostaman lähdemateriaalin käyttömahdollisuuksia rajoittavat konservoinnin, esineturvallisuuden ja tutkimusetiikan näkökulmat. Jos kokoelmat avataan empiiriselle tutkimukselle, ei tutkijoiden määrää voida kovinkaan heppoisilla perusteilla rajoittaa, ja silloin on esineistön säilyminen vaarassa. Tietokoneelle siirretyt tiedostot tai kuvamateriaali ei empiirisessä tutkimuksessa vastaa itse esineen luomaa kokemusta. Ideaalitulanteessa esinettä tulisi voida käyttää sille suunniteltuun tarkoitukseen.⁶³

Empiirisen tutkimuksen objektikeskeisyys asettaa sen alttiiksi kritiikille. Tyypillinen luokittelujärjestelmä perustuu Walkerin mukaan materiaalille,

⁶¹ Walker, 1989, 62.

⁶² Walker, 1989, 5.

⁶³ Walker, 1989, 5.

tyypille ja tyylille.⁶⁴ Myös kronologia on itsestäänselvä luokittelun peruste, varsinkin monografioissa. Evoluution idea esineissä on jäämä 1600-luvun kuriositeettikammareista. Esim. Pitt-Riversin (1827-1900) museo Oxfordissa noudattaa ko. menetelmää esinekokoelmiensa esillepanossa ja luokittelussa.⁶⁵ Siinä mielessä järjestelmä on kiinnostava, että sitä noudattamalla on säilynyt kokoelma, joka sisältää tyyppillisiä esineitä yleensä tuona aikana suosittujen loistokappaleiden sijaan.

Empiiristä tutkimusta voidaan pitää teorian karttelemisena. David Brett kritisoi taideteollisuuden historian tutkimusta "luonteeltaan improvisoiduksi."⁶⁶

In a healthy discipline, logical and conceptual enquiry starts at one end, and the empirical research at another, and both act reciprocally upon one another.⁶⁷

Walkerin mukaan teoreettisen pohdiskelun välttämisen tuloksena on yksinkertaistavaa tutkimusta, joka ei tee oikeutta todellisuuden monimutkaisuudelle.⁶⁸ Jokaisen tutkimuksen perusteet, aiheen valinta, rajaus ja käsittely vaativat välttämättä tietyn teoreettisen säännöstön.

Taideteollisuuden historian tutkimuksen epäteoreettisuus tulostuu kaupallisina kuvakirjoina, joiden tekstit ovat usein varsin yleistajuisia.⁶⁹ Teorian puute heijastuu myös objektiivisuuden ja neutraaliuden illuusiona. Sukupuolen, rodun ja varallisuuden ongelmakentät on varhaisemmassa

⁶⁴ Walker, 1989, 7.

⁶⁵ Walker, 1989, 8.

⁶⁶ Walker, 1989, 9.

⁶⁷ Walker, 1989, 9-10.

⁶⁸ Walker, 1989, 10.

⁶⁹ Walker, 1989, 11. Readerly text.

tutkimuksessa yleensä unohdettu. Viktor Papanek 1970-luvulla kirjassaan "*Design for the real world*" nosti esiin taloudellisen eriarvoisuuden ja tuotannon järjettömyydet. Naisten panos muotoilussa korostui 1980-luvun loppupuolella kirjoitetuissa historiikeissa.

Periferioiden asema ei enää välttämättä vertaannu hierarkisesti muotoilun keskusten tuotantoon. Nimettömän muotoilun esilletulo historiikeissa on myöskin uudehko ilmiö. Viimeksimainittuun liittyy kuitenkin huomattava ongelma: alkuperäiskansojen tai etnisten minoriteettien tuottamien esineiden näkeminen anonyminä muotoiluna, varsinkin jos kyseessä on nykyesineistö ja tekijä selvitettävissä, on tietenkin epäeettistä ja ko. henkilöille tai ryhmälle taloudellisia menetyksiä aiheuttavaa.

Tutkimusalueen määrittäminen on taideteollisuuden tutkimukselle tavallista hankalampaa; *design* on käsitteenä monitahoinen, esimerkiksi arkkitehtuurin kuulumisen siihen on ollut tällä vuosisadalla jokseenkin yleistä, johtuen mahdollisesti siitä, että niin monet tunnetut arkkitehdit ovat myös antaneet panoksensa huonekalusuunnitteluun ja sisustamiseen.⁷⁰ Luokittelun perustaminen materiaaliin tai teknologian osuuteen (*crafts* / *industrial design*) aiheuttavat kategorioiden ulkopuolille jääviä alueita, joiden tutkimus ja esim. tallennusvastuu ei kuulu kenellekään.⁷¹ Kotiin liittyvien esinetyyppien korostunut asema tutkimuksessa on johtanut siihen, ettei teollisen muotoilun teknispainotteinen tuotanto ole sisältynyt taideteollisuuden / muotoilun historiaan.

⁷⁰ Walker, 1989, 25.

⁷¹ Walker, 1989, 25.

Tutkimuksen keskittyminen hyvään tai poikkeukselliseen muotoiluun rajaa pois, kuten konventionaalisessa taidehistoriassakin, huonon muotoilun tai taiteen.⁷² *Korkean ja matalan* dialogin kiinnostavuus kuitenkin perustuu juuri siihen, että molemmille annetaan tilaa tutkimuksessa. Huipulta huipulle matkaava, triumphalistinen historiankirjoitus antaa vähintäänkin rajoittuneen kuvan yhteiskunnasta ja kuvaamastaan ilmiöstä. Useinhan dynaamisin vaihe ilmiössä, oli kyseessä sitten arkkitehtuuri, muotoilu tai muu taide, on juuri se, kuinka lopputulokseen on päädytty. Itse tuloksen osana on olla staattinen esitys tästä. Vaativampaa se on lukijalle, jonka täytyisi osata lukea luonnosten kieltä (esim. arkkitehtuurissa) ja pystyä seuraamaan teeman kehittymistä muunnelmien kautta. Tämänkaltaisessa tutkimuksessa on lukijalla kuitenkin mahdollisuus muodostaa oma käsityksensä lopputuotteen onnistumisesta tai epäonnistumisesta. Lisäksi voi tutustua taiteen tai muotoilun ongelmanratkaisun prosesseihin.

Anonyymit käyttöesineet (teollisuuden valmistamat, joiden muotoilijaa ei tunneta tai ei ainakaan mainita tuotetta markkinoitaessa) ovat suuri, ehkä suurin osa ihmisten käyttämien esineiden joukko. Kuinka saada kuva esimerkiksi 1900-luvun loppupuolen elämästä tuntematta muotoilun historiasta muuta kuin juhlitut huiput; 1980-luvulta Ron Arad, Philip Starck, Toshiyuki Kita - tai suomalainen Stefan Lindfors? Arjen konteksti kulkee kaukaa näistä.

Judy Attfield on kirjoittanut muotoilun tutkimuksen feministisestä kritiikistä.⁷³ Modernismi ja funktionalismi ovat Attfieldin mielestä ilmeisen

⁷² Walker, 1989, 24.

⁷³ Attfield, 1989, "FORM/female FOLLOWS FUNCTION/male: Feminist Critiques of Design". Teoksessa Walker, 1989, 199-221.

sisäänrakennettuja arvojärjestelmiä puhuttaessa muotoilun historiasta teollisena aikana (eli ainakin 1770-luvulta nykyisyyteen).⁷⁴

Feministisessä lähestymistavassa muotoilun historiaan on tietenkin useita mahdollisuuksia. Naismuotoilijoiden lisääminen muotoilun historiikkeihin on suoraviivaisin, siinä olemassaolevaa kehystä täydennetään unohdetuilla aineksilla.⁷⁵ Samaa strategiaa voidaan käyttää esim. etnisen taustan vuoksi unohdetuille ilmiöille tai henkilöille missä hyvänsä historian tyyppissä.

Feministinen kritiikki⁷⁶ liittyy paljon laajempaan kontekstiin kuin muotoilun naishistoria. Sen kohteena on naisten poisjättämisen sijaan koko se rakenne, missä muotoilu yleensä ja tutkimus erikseen ilmenevät. Myös muotoilijan ammatin/hahmon mieltäminen historiallisesti muuttuvana ilmiönä, eikä ikuisena, myyttisenä hahmona, antavat mahdollisuuden uudelleenarvioida muotoilun historian kirjoitusta.⁷⁷

Muotoilussa esiintyvät hierarkiat ovat oiva lähtökohta feministiselle kritiikille. Hierarkioita löytyy sekä ihmisten että alojen väliltä, modernismin luoma kone-estetiikan ihanne on heijastunut myös historiankirjoitukseen.⁷⁸

Taideteollisuuden historian tutkimus on keskittynyt taidehistoriallisen tutkimuksen tapaan tekijöihin ja esineisiin. Adrian Forty kritisoi tätä

⁷⁴ Attfield, 1989, 200.

⁷⁵ Attfield, 1989, 201.

⁷⁶ Attfield, 1989, 201-205. Attfieldin termit "Women-Designers" ja "Feminist Critique" käännetään muotoilun naishistoriaksi ja (muotoilun) feministiseksi kritiikiksi.

⁷⁷ Attfield, 1989, 205.

⁷⁸ Attfield, 1989, 205.

tendenssiä siitä, että se toisaalta antaa muotoilijalle aivan liian suuren merkityksen ja toisaalta jättää huomiotta sen yhteiskunnallisten suhteiden verkoston, jossa tuote on syntynyt.⁷⁹ Muotoilijan korostaminen antaa mahdollisuuden samankaltaisen nerokultin kehittymiseen kuin taiteilijoidenkin kohdalla. Forty löytää tästä kylläkin (kyynisesti?) positiivisiakin piirteitä; nimekkäiden suunnittelijoiden suunnittelemat esineet saavuttavat korkeampia jälleenmyyntihintoja antiikkimarkkinoilla.⁸⁰

Muodon antaminen esineelle on vain yksi askel valmiin tuotteen historiassa:⁸¹

1. Tuotteen muotoilu - muotoilija
2. Valmistettavan tuotteen valinta - valmistaja
3. Tuotteen valmistus - työntekijä
4. Käyttöön valinta eli ostaminen - kuluttaja
5. Hylkääminen - kuluttaja
6. Uudelleen käyttöön valinta - kuluttaja II

Tuotteen elinkaaresta tulee tutkittua vain alku, jos tutkimus keskittyy pelkästään suunnittelijaan ja objektiin (tai vielä luonnoksen asteella olevaan hypoteettiseen objektiin).⁸² Tämän vaiheen tutkimuksessa on ominaista jättää huomiotta se ideaympäristö, missä itse tuote on valmistunut ja mitä se olemuksellaan kuvaa.

⁷⁹ Forty 1986, 239.

⁸⁰ Forty 1986, 240-241.

⁸¹ Osittain: Forty 1986, 241. Commerce and culture 1989, 113.

⁸² Forty 1986, 241. " ... the activity of design has been treated as existing in the relationship between the mind of the designer and the form of the object designed."

Esineen ja taiteilijan keskeinen asema tutkimuksessa ei kuitenkaan ole merkinnyt useinkaan sitä, että esineen merkitystä olisi esteettisen ulkopuolella analyytisesti tutkittu. Tämänkaltaista tutkimusta on esiintynyt kuitenkin kulttuurintutkimuksen alalla.

Kuluttaminen nivoutuu läheisesti taideteollisuuden historian tutkimukseen. Kulutuksen, halun ja tavaran olennaisiin ominaisuuksiin liittyy yhteiskunnallisen minuuden rakentaminen. Kuluttamisen käsittäminen itsenäiseksi asiaksi on verrattain uutta. Georg Simmelin mukaan tavara alkaa elää itsenäistä elämäänsä heti tuottajan käsistä lähdettyään, sille annetut merkitykset eivät ole oikeastaan missään suhteessa siihen, mitä valmistaja tai myyjä sille ovat tarkoittaneet.⁸³ Selkeästi tämän havaitsee mm. kirpputoreilla, joilla jollekin ylimääräinen löytää uuden merkityksen eri ihmiselle siirtyessään. Markan takki saattaa vastata jonkun kauan hellimää unelmaa, johon sisältyy historiaa, muistoja, täyttymätöntä odotusta ja sinnikästä etsintää. Myös yhteiskunnallisen minuuden rakentamista.

Yhteiskunnan hierarkioiden ja identiteettien osoittaminen on klassinen tapa nähdä kulutus. Kulutuksen merkityksen muutokset heijastavat yhteiskunnan muutoksia. Palkkatyön yleistyminen synnytti varsinaisen kulutusyhteiskunnan.⁸⁴ Kuluttajan identifioituminen palkkatyöläiseksi aiheutti tuottajien vastapooliksi asettamisen. Bernd Straussin teoria kuluttajien jakautumisesta kahteen ryhmään, *Auch-Konsumenten* ja *Nur-Konsumenten* tarkentaa asetelmaa.⁸⁵ Varsinkin tehdastyöläiset ovat

⁸³ Ilmonen, 1993, 14.

⁸⁴ Ilmonen, 1993, 35.

⁸⁵ Ilmonen, 1993, 36.

tuottajien keralla *Auch-Konsumenten*, tuottamalla kulutustavaroita työpanoksellaan. Kaj Ilmonen painottaakin teoksessaan "*Tavaroiden taikamaailma*", etteivät tuottaja tai kuluttaja ole yhteiskuntaluokkaa kuvaavia käsitteitä vaan toiminnallisia.⁸⁶ Eri elämänvaiheissa ryhmä johon yksilö kuuluu vaihtelee.

Yhteiskunnallinen asema ei välttämättä heijastu ihmisen asemaan tuotannossa.⁸⁷ Jos näin olisi, jätettäisiin liian vähälle huomiolle esim. kulttuuriset ja poliittiset tekijät puhumattakaan yksilön individuaalisista oikuista ja haluista. Habitus, Bourdieun mukaan, tarkoittaa "yhteiskunnallisen ryhmän valikoivaa kannanottoa aineellisiin elinoloihin."⁸⁸ Valikoivuuden takaa löytyy runsauden yhteiskunnassa mitä moninaisimpia perusteita. Thoreaun tai Linkolan tyyppinen kulutuksesta kieltäytyminen eräänä ääripäänä.

Habituksen ja tuotannon ja kulutuksen välillä löytyy eri yhteiskuntaryhmien käytännön intressien vaikutussuhde. Eri ryhmillä on toisistaan poikkeava suhde olemassaolevaan yhteiskunnalliseen jakoon.⁸⁹ Valtaapitävillä ryhmillä on voimakas status quon säilyttämisen tarve, vähemmän onnekkait ryhmät pyrkivät uusimaan jakoa. Esimerkiksi yhteiskunnallisiin muutoksiin suhtautuminen heijastuu kuluttamiseen.

⁸⁶ Ilmonen, 1993, 36.

⁸⁷ Ilmonen, 1993, 38. Ernesto Laclau.

⁸⁸ Ilmonen, 1993, 62.

⁸⁹ Ilmonen, 1993, 65.

Yhteisö kehittää Ilmosen mukaan välineitä ulkoisten ja sisäisten muospaineiden käsittelyyn.⁹⁰ Tradition ja myyttien oikeuttamina yhteiskuntajako säilyy.⁹¹ Yhteiskuntajako muuttuu kriisien kautta.

Vanhat kulttuuriset merkitykset lakkaavat tällöin pätemästä ja ihmiset ajautuvat normittomaan anomiseen tilaan, millä on myös seurausvaikutuksia olemassaolevalle organisaatioille.⁹²

Yhteiskunnallisen eriarvoisuuden luonnonmukaistaminen⁹³ liittyy tarvenaturalistiseen näkemykseen. Tarvenaturalismi perustuu lähinnä fysiologisiin perustarpeisiin ja johdettuihin tarpeisiin. Tarpeiden monimutkaiset yhteenliittymät heijastuvat viiteryhmissä, jotka samaistumisen kautta välittävät kollektiivisia sääntöjä ja arvoja sukupolvelta toiselle tai sukupolvien sisällä.⁹⁴

Haugin tavaraestetiikka sisältää idean tavarahan monikerroksellisuudesta. Käyttöarvolupaus jaetaan kahtia; objektiivinen käyttöarvolupaus näkyy tavarahan pinnassa, sen "aistimellisessä esteettisyydessä."⁹⁵ Tavarahan "nahka" sisältää pakkauksen lisäksi mainonnan mielikuvat ja muotoilun ja sitä kehitetään tavarahan esteettiseksi abstraktioksi.⁹⁶ Subjektiivinen käyttöarvolupaus tarkoittaa tavarahan kokonaisuudessaan kykyä vaikuttaa kuluttajaan.⁹⁷ Objektiivinen käyttöarvolupaus huolehtii visuaalisesta

⁹⁰ Ilmonen, 1993, 65.

⁹¹ Ilmonen, 1993, 66.

⁹² Ilmonen, 1993, 68.

⁹³ Ilmonen, 1993, 74.

⁹⁴ Ilmonen, 1993, 81.

⁹⁵ Ilmonen, 1993, 84.

⁹⁶ Ilmonen, 1993, 84.

⁹⁷ Ilmonen, 1993, 84.

suostuttelusta, kuluttaja itse suostuttelee itsensä ostamaan tavaran subjektiivisen käyttöarvolupauksen perusteella.⁹⁸

Objektiivisen käyttöarvolupauksen etäännyminen entistä kauemmaksi varsinaisesta ostettavasta objektista ei ole pelkästään moderni ilmiö. Wedgewoodin keramiikkatehtaan uusklassiset käyttö- ja koriste-esineet 1700-luvun loppupuolella sisälsivät syvään juurtuneiden staattisen turvallisuuden kaipuun lievitystä. Antiikin tyylin uusintaminen ja jäljittely ilmensi muutoksen ja edistyksen häiritsevien elementtien vastustusta.⁹⁹ Silloinkin muotoilulla eli Haugin objektiivisella käyttöarvolupauksella suostuteltiin kuluttaja ostamaan edistyksen airueen tuotteita ja uskomaan ostavansa klassisuutta. Uusklassismi oli jonkin aikaa avant-gardea - mikä on periaatteellisessa ristiriidassa sen kanssa, että tyyliuunnan visuaalinen ilmeneminen oli niinkin antiikkista. Modernia oli teollisuuden ja klassisen tyylin yhdistäminen.

Uusklassinen tyyli onnistui välttämään melko tarkoin muodin perustekijän, sosiaalisen vanhentumisen, jonka uhriksi tyylin edeltäjä rokokoo joutui.¹⁰⁰ Ennakoiva eliitti etsii erottumisen keinoja jatkuvasti, ja tyylin yleistymisen esimerkiksi aateliston käytöstä porvariston pariin aiheutti nopeasti sen, että asia oli *passé*. Uusklassismista kehittynyt biedermaier olikin nimenomaan porvarillinen tyyli, kun uusklassismin alkuvaihe oli hyvinkin yläluokkainen.

⁹⁸ Ilmonen, 1993, 84.

⁹⁹ Forty, 1986, 13.

¹⁰⁰ Ilmonen, 1993, 85.

Halun ja tarpeen, jonka ilmaisuna objektiivinen ja subjektiivinen käyttöarvolupaus toimivat, tyydyttyminen eroaa Lacanin mukaan toisistaan:

Tarve etsii tyydytystään. Kun se sen saa, se sammuu ja tilalle tulee toinen tarve. Kun tarve ei tyydyty, syntyy halu....

Toiveiden täyttäminen on sitten pelkkää korviketytytystä. Halu on persoonallisuuden musta aukko, joka imee itseensä kyltymättä mitä tahansa toiveiden kohteita, muun muassa tavaraa.¹⁰¹

Halujen tyydyttämisen eri aspektit liittyvät hedonismiin, jonka Colin Campbell on jakanut moderniin ja traditionaaliseen.¹⁰² Perinteinen hedonismi etsii nautintoja, määssäillen nautinnon kohteella.¹⁰³ Modernin hedonismin tunnusmerkki on kurinalaisuus, nautinnon saavuttamisen sijaan nautinnon etsiminen. Tärkeä sija on elämyksen laadulla, ei niinkään materiaalisilla asioilla.

Aisteistaan teoretikon kouluminen¹⁰⁴ vaatii pitkäjänteisyyttä.

Kuvitteellisesti, kaipuun kautta tapahtuman nautittavuuden astetta voi Campbellin mukaan lisätä.¹⁰⁵ Campbellin kaipuun erästä elementtiä, uuden kaipuuta, Ilmonen kritisoi sen epäuskottavuudesta. Uutuudennälkä ei voi kattavasti selittää konkreettisten unelmien kykyä lisätä nautintoa. Tutun kaipaamisen tuottama mielihyvä on Ilmosen mielestä uskottavampaa.¹⁰⁶

¹⁰¹ Ilmonen, 1993, 93.

¹⁰² Ilmonen, 1993, 100.

¹⁰³ Ilmonen, 1993, 101.

¹⁰⁴ Ilmonen, 1993, 102. Marxin sanamuoto.

¹⁰⁵ Ilmonen, 1993, 106.

¹⁰⁶ Ilmonen, 1993, 106.

Halun herättäjien, tavaran subjektiivisen käyttöarvolupauksen fyysisen esityksen eli mainonnan kautta tuotteella on mahdollisuus siirtyä pois tavaran statuksesta.¹⁰⁷ Merkin imago liittyy tavaran symboliseen luonteeseen, joka Ilmosen mukaan on ruvennut vastaamaan tuotteen laadun kriteeriä.¹⁰⁸ Tavaran singularisointi¹⁰⁹ merkitsee tavaran pelkistymistä symboliseen ulottuvuuteensa.¹¹⁰ "Tuote koristellaan pyhän leimalla" mikä voi tapahtua joko estämällä sen tulo markkinoille tai sen jo ollessa tarjolla kuluttamiselle.¹¹¹ Jälkimmäinen koskee yleisesti saatavilla olevien kulutushyödykkeiden tasoa. Pyhitys on mahdollista antamalla esineelle esim. lahjan status, tai antamalla sille mainonnan avulla erityisen merkittävä asema kuluttajan kannalta. Pyhittämisen kautta tapahtuvan kulutuksen tavoitteena on sosiaalisen minuuden rakentaminen tavanomaisemman tarvekulutuksen sijaan.¹¹²

Tavaran moniulotteisuus katoaa Ilmosen mukaan tutkittaessa kulutusta yleensä.¹¹³ Arjen alajärjestelmien, relevanttien asiakokonaisuuksien käyttäminen tutkimusluokitteluna auttaa väistämään tätä ongelmaa.¹¹⁴ Esimerkkeinä alajärjestelmistä Lefebvre mainitsee muodin, kulinarismien, auton... ne muodostetaan rajaamalla jokin alue "arjen virrasta" symbolisin rajoin. Alajärjestelmät ovat rakenteeltaan hierarkioita, ja sisältävät omat toimintasääntönsä. Alajärjestelmän koodisto on osittain kulttuurisidonnainen, täydelliseen ymmärtämiseen tarvitaan paneutumista ja

¹⁰⁷ Ilmonen, 1993, 208.

¹⁰⁸ Ilmonen, 1993, 208.

¹⁰⁹ Ilmonen, 1993, 208.

¹¹⁰ Ilmonen, 1993, 208.

¹¹¹ Ilmonen, 1993, 208-209.

¹¹² Ilmonen, 1993, 208-209.

¹¹³ Ilmonen, 1993, 212.

¹¹⁴ Ilmonen, 1993, 213. Henri Lefebvre 1971.

kulttuurista esiymmärrystä. Esimerkiksi auton alajärjestelmä tuntuu vahvalta, ajajia arvostellaan kulkuvälineensä mukaan ja alla oleva väline tulkitaan automaattisesti ohjaajansa omistamaksi ja juuri hänen egonsa jatkeeksi. Arjen alajärjestelmien yhdistäminen kulutuksen taloudellisiin aspekteihin antaa jokseenkin kattavan kuvan kuluttamisen mikro- ja makrojärjestelmistä.

3. TÄHTIKULTIN SYNTY

Triennale di Milano perustettiin Monzassa järjestettyjen taideteollisuusnäyttelyiden seuraajaksi 31.6.1931.¹ Se organisoitiin uudelleen toisen maailmansodan aiheuttaman katkoksen jälkeen 1.4.1949.² Teemallisia näyttelyitä järjestettiin 1960-luvulle saakka, 1970-luvulla organisaatio ajautui kriisiin, ja viimeinen triennaali järjestettiin vuonna 1973.³ Näyttelyt järjestettiin Palazzo dell' Arte al Parco Milanossa, joka oli rakennettu vuosina 1931-1933. Rakennuksen suunnitteli Giovanni Muzio.⁴ Rakennuksessa järjestettiin triennaalien lisäksi lukuisia kongresseja ja siellä toimi myös Triennale Study Centre, joka suunnitteli ainakin vuodesta 1958 lähtien näyttelyiden ohjelman.⁵ Alusta alkaen oli jokaisella näyttelyllä ennalta määrätty teema, joka liittyi useimmiten asumisolojen parantamiseen ja muotoilullisten ongelmien ratkaisuun. Italialaiset järjestäjät määrittivät :

As the Italian section will present to the artists of other countries the best and most significant Italian production, so the other Nations, in the special exhibitions organized by them, will display to the Italians the most efficient issues of their arts. In the international ensemble of all sections, the Triennale will be the most adherent, selected, extensive and deep expression of applied arts in contemporary customs.⁶

¹ Milanon triennaaleiden ja Monzan biennaaleiden historia, 1.

² Ibid.

³ Keinänen, 1987, 7-8.

⁴ Milanon triennaaleiden ja Monzan biennaaleiden historia, 7.

⁵ Milanon triennaaleiden ja Monzan biennaaleiden historia, 1.

⁶ Milanon triennaaleiden ja Monzan biennaaleiden historia. STTY:n triennaaliarkisto, STM. s. 1

IX Triennaalissa (1951) korostettiin taideteollisuustuotteiden esteettisiä ominaisuuksia.⁷ Näyttelyssä esiteltiin taideteollisuuden lisäksi arkkitehtuuria, kaupunkisuunnittelua ja kuvataideteoksia. Yhdeksänteen triennaaliin osallistui kolmesta maasta.⁸ Sodan aiheuttama katkos vaikutti jonkun verran osallistujamaiden määrään, seuraavissa triennaaleissa määrä kasvoi tasaisesti.

X Triennale di Milano oli aihepiiriltään edellistä maanläheisempi. Teemoina olivat taidemaailman ja teollisuuden yhteistyö, esillä oli myös triennaaleiden 30-vuotista historiaa esinein esittelevä näyttely.⁹ Italian osastot levittäytyivät näyttelypalatsin lisäksi ympäröivään puistoon, jonne oli rakennettu paviljonkeja ja esivalmistettuja rakennuksia (elementtitaloja).¹⁰

Pohjoismaat ilman Islantia osallistuivat kymmenenteen triennaaliin yhteisellä osastolla, joka sijaitsi palatsin ensimmäisessä kerroksessa. Koko osaston tyyli oli yhtenäinen ja niukka. Scandinavian Design alkoi merkitä tuota yksinkertaista modernia eleganssia.

Ensimmäistä kertaa Suomi osallistui Monzan biennaaleen 1925, tosin epävirallisesti, sillä organisoiija Ville Vallgren ei saanut valtion tukea osallistumiseensa.¹¹ Näyttelyyn osallistuivat Vallgrenin lisäksi Paul Boman, Berten (?) Nilsson, Idina Elmqvist Christiansen, Venny Soldan-

⁷ Keinänen 1987, 6.

⁸ Milanon triennaaleiden ja Monzan biennaaleiden historia, 11.

⁹ Milanon triennaaleiden ja Monzan biennaaleiden historia, 13.

¹⁰ Milanon triennaaleiden ja Monzan biennaaleiden historia, 13.

¹¹ Keinänen, 1987, 4.

Brofelt, Greta-Lisa Jäderholm-Snellman ja yrityksistä Riihimäki.¹²

Suomen osallistuminen näyttelyyn taukosi kahdeksaksi vuodeksi, jona aikana Monzan biennaalit muuttuivat Milanon triennaaleiksi (täydellinen nimi "Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell' architettura moderna").

Vuoden 1933 triennaali teki Suomen tunnetuksi nykyaikaisen muotoilun maana.¹³ Silloin Suomi osallistui sekä valokuvan, arkkitehtuurin, että taideteollisuuden näyttelyihin.¹⁴ Varsinkin tekstiilitaide ja näyttelyarkkitehtuuri menestyivät, Maija Kansanen ja Harry Röneholm saivat suorituksistaan Grand Prix't.¹⁵

Milanon triennaaleiden menestykset olivat Suomen osalta paljolti yksityisten henkilöiden ominaisuuksien, innostuksen ja kykyjen tulosta. Arabian suhdetoimintapäällikkö H.O. Gummerus oli eräs tärkeimmistä. Hän kuului vuoden 1951 triennaalin näyttelytyöryhmään ja vuonna 1952 hänestä tuli Taideteollisuusyhdistyksen ensimmäinen päätoiminen toimitusjohtaja. Kielitaitoisena ihmisenä hän toimi usein yhdysmiehenä suomalaisten lisäksi muidenkin osanottajien ja italialaisten isäntien välillä. Näin hän tuli solmineeksi arvokkaita suhteita.

Vuoden 1954 triennaalin menestys oli jopa edellistä suurempi. Näyttelyarkkitehtina oli jälleen Tapio Wirkkala. Pohjoismaat esiintyivät suurella, yhteisellä osastolla. Tällä yhteisesiintymisellä oli Suomen kannalta myös ulkopoliittista merkitystä; maamme halusi korostaa pohjoismaista kulttuuriaan ja tehdä mielikuvien tasolla selvän eron

¹² Keinänen, 1987, 4. Milanon triennaaleiden ja Monzan biennaaleiden historia, 3.

¹³ Keinänen 1987, 4-5.

¹⁴ Keinänen 1987, 4-5.

¹⁵ Keinänen 1987, 4-5.

itäiseen identiteettiin. Tätä ajatusta H.O. Gummerus käytti menestyksekkäästi taivutelllessaan valtion edustajia rahoittamaan triennaaliosallistumista 1954.

Milanon yhdeksäs ja kymmenes triennaali toimivat alkuna sille kansainvälisten näyttelyiden sarjalle, josta käsitteet Scandinavian Design ja Finnish Design tulivat laajasti tunnetuiksi. Ehkä tunnetuin ja laajin näistä oli Yhdysvalloissa ja Kanadassa yli kolme vuotta kiertänyt yhteispohjoismainen "Design in Scandinavia"- näyttely. 1970-luvulle mennessä tämänkaltaiset näyttelyt olivat kiertäneet koko maailman.

3.1 Suomen osallistuminen Milanon IX triennaaliin 1951

Yhdeksäs Milanon triennaali oli Suomelle merkittävä tilaisuus esitellä vastikään sodasta selvinnyttä maata ja sen taideteollista tuotantoa. Kaupalliset näkökohdat eivät suinkaan olleet merkityksettömiä triennaaliin lähdetessä, sen ymmärsivät varsinkin Wärtsilä- ja Ahlström-yhtymät.¹ Ilman niiden rahoitusta Suomen osallistuminen olisi ollut epätodennäköistä, valtiolta tukea herui puolet teollisuuden myöntämistä summista.²

Suomi ei osallistunut Milanon IIX triennaaliin vuonna 1947, eikä osallistuminen vuonna 1951 ollut mitenkään itsestään selvää. Kruskopf mainitsee kirjassaan 'Suomen Taideteollisuus' Taideteollisuusyhdistyksen saaneen syksyllä 1950 vahvistuksen Suomen osallistumisesta Milanon IX triennaaliin.³ Toisaalta Tapio Wirkkalan selostuksessa Suomen osallistumisesta triennaaliin lukee että ilmoittautumisaika oli mennyt umpeen jo 31.7.1950, mutta vielä talvella 1950 ei virallista ilmoittautumista oltu tehty.⁴ Syynä tähän oli valtion kiinnostuksen ja varojen vähäisyys vaikka Italia lupautuikin merkittäviin vastaostoihin Suomen osallistumisen varmistamiseksi.⁵

¹ Maunula 1990, 155.

² STY, 1951. Rahoituksen lopullisesta jakautumisesta ilmoitetaan ko. kirjeessä seuraavat summat: Taideteollisuusyhdistys sai valtiolta puolet anomastaan avustuksesta 500 000,-, teollisuus sijoitti 800 000,-, Taideteollisuusyhdistys käytti omia varojaan 350 000,- ja Ulkoministeriö antoi mainontaan 150 000,-. Yhteensä 1 800 000,-

³ Kruskopf 1989, 200.

⁴ Wirkkala, 1951.

⁵ Maunula 1990, 155.

Osallistuminen mahdollistui, kun sekä valtio (tässä lähinnä Opetusministeriö ja Ulkomaankauppaministeriö) Suomen Taideteollisuusyhdistys ja teollisuusyritykset osallistuivat kuluihin. Tärkeänä tekijänä olivat Wirkkalan ja Gummeruksen hyvät henkilökohtaiset suhteet järjestäjiin, varsinkin Gio Pontiin. Kun rahoitus saatiin järjestykseen, ilmoitti Opetusministeriö Suomen osallistumisesta Milanon triennaaliin.⁶

Samassa yhteydessä nimitettiin triennaalin pyynnöstä kansainväliseen tuomaristoon yksi suomalaisjäsen, ministeri Harri Holma, jonka avustajaksi Tapio Wirkkala ehdotti itseään.⁷ Työvaliokuntiin triennaali kutsui Suomesta neljä jäsentä, joista yhdeksi Wirkkala ehdotti Kaj Franckia.⁸

Tapio Wirkkala oli juuri ennen triennaalia saavuttanut mainetta näyttelysuunnittelijana Zürichissä, Ornamon siellä pitämässä näyttelyssä.⁹ Koska aikataulu oli tiukka, siirrettiin kyseinen näyttely pienin muutoksin Milanoon Suomen osastoksi. Suomen Taideteollisuusyhdistys valitsi Wirkkalan Suomen osaston näyttelyarkkitehdiksi ja komissaariksi. Gummeruksen titteliksi tuli valtion edustaja - joka Italiassa vaikutti huomattavasti korkeammalta asemalta kuin näyttelyn komissaari.¹⁰

⁶ Wirkkala, 1951.

⁷ Wirkkala, 1951.

⁸ Wirkkala, 1951.

⁹ Maunula 1990, 155. Zürichin Kunstgewerbemuseumien johtajana oli tuolloin Johannes Itten, joka ehdottomasti kielsi tummasävyisen näyttelyhuoneiston maalaamisen. Wirkkala peitti seinät ja pöydät valkoisella ja mustalla kankaalla, muuttaen näin tilan ilmettä radikaalisti, kuitenkin sääntöjen sisäpuolella pysyen. Lopputuloksen nähtyään Ittenkin oli tyytyväinen. Ks. myös Kruskopf 1989, 200.

¹⁰ Gummerus 1988, 3.

Suomen osallistuminen triennaaliin osoittautui menestykseksi. Hienostunut, niukka näyttelyarkkitehtuuri ja omaperäiset, tyylikkäätsesineet herättivät huomiota sekavan näyttelykokonaisuuden keskellä.¹¹

Vuoden 1951 triennaalissa korkeimpia palkintoja, Grand Prix-palkintoja jaettiin yhteensä 55 kappaletta.¹² Suomalaiset saivat niistä kuusi (11%).¹³

Tapio Wirkkala palkittiin näyttelyarkkitehtuurista, puutöistä ja valaisimista.¹⁴

¹¹ Keinänen 1987, 7. Vuoden 1951 triennaaliin osallistui Italian lisäksi 12 maata, joiden kaikkien taideteollisuusosastot olivat samassa rakennuksessa, Palazzo dell'Artessa.

¹² Grand Prix -palkinnot 1951-1968.

¹³ Grand Prix -palkinnot 1951-1968.

¹⁴ Grand Prix -palkinnot 1951-1968.

3.2 Suomen osallistuminen Milanon X triennaaliin 1954

Osallistuminen kymmenenteen triennaaliin oli järjestelyiden kannalta huomattavasti helpompaa kuin edellisellä kerralla. H.O. Gummeruksen, joka tuolloin oli Suomen Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja, oli suhteellisen helppo vakuuttaa rahoittajat siitä, että osallistuminen kannattaa.

Todisteena siitä, kuinka tärkeänä Suomen osallistumista pidetään, lähetti Triennale marraskuussa emissaarinsa, arkkitehti Luciano Baldessarini Suomeen esittääkseen henkilökohtaisesti kutsun Triennaleen ja varmistuakseen Suomen osanotosta. Lisäksi on Svenska Institutet för Kulturellt Utbyte, Tukholma, ehdottanut yhteistyötä, yhteistä pohjoismaista esittäytymistä siten, että Norja, Ruotsi, Suomi ja Tanska varaisivat yhteisen näyttelytilan, joka jaettaisiin tasan neljän pohjoismaan kesken. Tällä yhteisellä esittäytymisellä on, lukuunottamatta sen itsestään selvää merkitystä kansainvälisessä yhteydessä, josta Ulkoasiainministeriömme voi todistaa, kieltämättä erittäin suuri vaikutus maailman taideteollisuuteen ja täten tulisi pohjoismainen kulttuuri ja sivistys saavuttamaan entistä suuremman merkityksen.¹

Näin perustellen rohkeni Taideteollisuusyhdistys anoa kohteliaimmin 254 000:- "jotta Suomi voisi puolustaa sijaa, jonka se saavutti edellisessä Triennalessa".²

Yhteispohjoismaisesta osastosta Suomi sai arvonnassa sisäänkäynnistä katsottuna ensimmäisen osan. Tilan pinta-ala oli n. 100 m². Suomen osastosta haluttiin tehdä myös elokuva, jonka ohjaajaksi italialainen filmiyhtiö Continental Press halusi Tapio Wirkkalan.³ Puolet filmistä kuvattiin Suomessa paikallisvärin ja maisemakuvien saamiseksi.⁴

¹ Gummerus - Herold 1954.

² Ibid.

³ Gummerus - Wirkkala, 1954.

⁴ Ibid.

Näyttelyarkkitehtina oli jälleen Tapio Wirkkala. Wirkkalan näyttelyarkkitehtuuri oli edelliseen triennaaliosallistumiseen verrattuna rakenteiltaan monipuolisempaa, hän käytti transparensiltaan eritasoisia vertikaaleja tasoja jakaakseen tilan keveisiin, toisiinsa lomittuviin osiin.

Horisontaalitasoja oli nostettu lattiapinnasta eri korkeuksille, ikäänkuin leijumaan. Niiden materiaalit tekivät kokonaisuudesta vaihtelevan. Kaiken taustalla oli valtava valokuvasuurennus luontoaiheisesta ilmakuvasista. Sen edessä oli Wirkkalan suuri vaneriveistos. Valaisimet esiteltiin riippuvina sommitelmina, jotka muistuttivat mobileita.

Suomen saamien palkintojen määrä ylitti edellisen triennaalin saaliin. Tiettyä palkintoinflaatiota välttääkseen Triennaali oli H.O.Gummeruksen ehdotuksesta vähentänyt myönnettävien palkintojen määrää huomattavasti.⁶ Grand Prix-palkintoja jaettiin 28, joista Suomi sai kuusi kappaletta, yhteensä 21,4 %.⁷ Näistä Wirkkalalle tuli jälleen kolme.⁸

⁶ Kruskopf 1989, 202.

⁷ Grand Prix-palkinnot.

⁸ Ibid.

3.3 MENESTYKSEN EDELLYTYKSET

Suomalaismenestykseen Milanon triennaaleissa vaikutti ensiluokkaisen esineistön ja esillepanon lisäksi sodanjälkeinen yhteiskunnallinen tilanne, joka tarvitsi uuden, kuluttajien hyväksymän muotokielen.¹ Valmistajat uskalsivat ottaa riskejä panostamalla verrattain nuoriin tekijöihin.

Menestykseen vaikutti myös muotoilijoiden saama, käsityöhön perustuva koulutus, jossa kuitenkin vaikutti Arttu Brummerin laajempi, materiaaleista riippumaton muotoilunäkemyks.²

Myös mallikkaasti hoidettu suhdetoiminta, joka oli lähinnä H.O.

Gummeruksen vastuulla, vaikutti positiivisesti.³ Gummerus tunsi oikeat ihmiset, oli kielitaitoinen ja diplomaattinen ja osasi hyödyntää suomalaisuuden eksotiikkaa. Menestykseen vaikutti siis monia tekijöitä, joilla ei ollut mitään tekemistä muotoilun kanssa. Gummerus itse kertoo:

Vi ska inte överdriva de internationella framgångarna, de var ju trots allt begränsade till en viss klick. Det var några få tidskrifter då som spelade en roll, House Beautiful, som helt hölls uppe av Elisabeth Gordon som var en eldsjäl, och Domus.⁴

¹ Maunula 1990, 156.

² Maunula 1990, 156.

³ Gummerus 1988. "På utställningen såg hon [Elisabeth Gordon House Beautiful-lehdestä] Wirkkalas fanerfat [...], tog det och tryckte det mot sig och sa I just love it, och bad att få låna det för fotografering. Då sa Wirkkala att vad vill kärningen. Jag förklarade det åt honom och han sa att aldrig, inte över min döda kropp lånar jag ut det där fatet. Hon frågade nu i sin tur vad Wirkkala hade sagt, och jag sa att han är förtjust och naturligtvist lånar ut fatet, här varsågod. Och de faten kom in i House Beautiful och det var starten på Wirkkalas internationella karriär."

⁴ Gummerus 1988.

Tämän vaikuttavan klikin keskeiset henkilöt (Gio Ponti esimerkiksi) kuuluivat Wirkkalan ja Gummeruksen ystäväpiiriin.⁵ Italialle ja Suomelle valtioina taas oli yhteistä se, että molemmat löysivät itsensä hävinneiden leiristä toisen maailmansodan jälkeen. Tämä seikka saattoi synnyttää tiettyä sympatiaa Suomea kohtaan Italiassa.⁶

H.O. Gummeruksen diplomaatintaidot ja suvereeni italiankielen hallinta eivät voineet olla ainakaan vähentämässä suomalaismuotoilijoille tulleiden palkintojen määrää.⁷

3.4 Menestyksen seuraukset

Vuoden 1951 triennaalin merkitys ennen näyttelyä ja sen jälkeen on hyvin erilainen. Näyttelyyn osallistumiseen tarvittavat varat olivat vaikeasti hankittavissa, valtion edustajat eivät pitäneet osallistumista tärkeänä. Yksityinen taho, Suomen taideteollisuusyhdistys, järjesti osallistumisen käytännöllisen puolen ja käytti siihen suuren summan omia varojaan. Kun näyttelystä tuli huomattava menestys, alettiin puhua

⁵ Gummerus 1988. Gio Ponti (s.1891) oli kuuluisa italialainen arkkitehti (esim. Pirelli-rakennus Milanossa) ja muotoilija, joka toimi pitkään Milanon triennaalin johtotehtävissä, perusti *Domus*-lehden ja oli tuolloin sen päätoimittajana. Gummeruksen mukaan juuri Ponti pani alulle Wirkkalan 'uomo naturale' -legendan. Wirkkala pyysi Pontin tyttäretä, joka myös oli toimittajana *Domuksessa*, kummiksi pojalleen, joten heistä italialaisittain tuli samaa sukua. Elisabeth Gordon ehdotti henkilökohtaisesti Wirkkalan vanerivadnin valintaa lehtensä vuoden kauneimmaksi esineeksi 1951. Hän myös ehdotti yhteispohjoismaista esiintymistä taideteollisuuden alalla ja keksi käsitteen 'Scandinavian Design'.

⁶ Maunula 1990, 156.

⁷ Härd af Segerstad 1992, 21. "Det är i detta sammanhang också på sin plats att påpeka, att Finlands markanta framgångar på Triennialerna i Milano på 1950-talet i inte obetydligt utsträckning får tillskrivas Gummerus ojämförliga personliga auktoritet och förmåga att på flytande italienska föra sitt lands talan i den Giuria Superiore, som delade ut de officiella belöningarna. Jag kan personligen vitsorda detta, eftersom jag vid en av Triennialerna själv var medlem av denna jury."

Suomen taideteollisuuden voitoista, suomalaisen muotokielen ylivoimaisuudesta ja Suomesta korkeakulttuurin maana.

Yhdeksännen Milanon triennaalin aikana ja heti sen jälkeen suomalainen taideteollisuus sai runsaasti palstatilaa maailman lehdistössä. Etenkin arvostettu italialainen Domus ja amerikkalainen House Beautiful esittelivät osastoa laajasti.

Kotimainen lehdistö oli myös kiinnostunut, mutta voittojen markkinointi laajempienkin kansankerrosten tietoisuuteen oli helppoa vasta sitten kun H.O. Gummerus oivalsi nimittää Milanon triennaalia taiteen Olympian kisoiksi, vuoden 1954 triennaalin jälkeen.⁸ Saatujen palkintojen arvo konkretisoitui vasta, kun ne tehtiin yleisesti tunnetuiksi. Tuolloin tapahtui myös taiteilijoiden henkilökohtaisen voiton kansallistaminen koko Suomen menestykseksi.

Gummerus oli imagon luomisessa mestari. On hyvin pitkälle hänen ansiotaan, että triennaaliosallistumisemme saivat niin suunnatonta julkisuutta osakseen sekä kotimaisessa että kansainvälisessä lehdistössä. Gummerus "teki suomalaisista muotoilijoista kansainvälisiä persoonallisuuksia."⁹

Suomalainen yleisö on selvästi osoittanut omaksuvansa taiteilijaimme teokset, kun ne ovat saavuttaneet ihailua ulkomailla, ja monet, jotka aikaisemmin ovat kavahtaneet taiteilijain 'hullutuksia', joiksi he niitä ovat nimittäneet, ovat nyt ihastuneina sijoittaneet niitä koteihinsa. Teollisuuslaitokset, jotka aikaisemmin ostivat malleja, joita ulkomaalaiset taiteilijat tuottavat rajattomasti ja joita myydään vähän joka puolella maailmaa, ovat nyt ilahduttavalla tavalla alkaneet käyttää kotimaisia kykyjämme oivaltaen, että tässä on käyttämätöntä pääomaa ja lisääntyvän

⁸ Esim. Gummerus & Herold 1954. Myös: Gummerus 1988.

⁹ Hård af Segerstad 1992, 20.

arvovallan lähde. Taiteilijat, joiden on aikaisemmin ollut vaikea saavuttaa vastakaikua kotimaassa, tunnustetaan nyt kyvyiksi, ja heidän ajatuksensa voittavat yhä suurempaa kantavuutta. Yhä useammin heille tarjotaan myös tehtäviä ulkomailla, mutta toistaiseksi harvat ovat noudattaneet kutsuja.¹⁰

Edellä havaittava nationalistinen vire oli ajalle tyypillinen, ulkomaat käsitettiin varsinkin taideteollisuuden alalla ensisijaisesti kilpailijoiksi ja suomalaisuus muotoilussa hyväksynnän kriteeriksi. Gummerus ilmaisee lopussa myös kulttuuripiirejä kauhistuttaneen uhkakuvan siitä, että taiteilijoiden kerma suuntaisi ulkomaille parempien työmahdollisuuksien perään.

Milanon voitoista oli hyötyä sekä suomalaiselle taideteollisuudelle kokonaisuutena että muutamille muotoilijoille, jolle alkoi sadella työtarjouksia. Teollisuusyritykset osasivat hyötyä ulkomailla saavutetuista palkinnoista. Ne kiinnostuivat aivan uudella tavalla tuotantonsa *designista*. 1950-luvulla teollisuus koki muotoilun tärkeäksi kilpailuvaltiksi, jolla synnytettiin *goodwilliä* ja vallattiin markkinaosuuksia. Tärkeä etu oli tunnetun muotoilijan nimen käyttämisellä mainonnan apuvälineenä. Mainostukseen, eikä niinkään tarpeen vaatimaan muotoiluun ja innovaatioihin panostamalla saatiin verraten paljon menestystä, mutta kestävämmän perustein. Yritykset alkoivat yhä enemmän käyttää tuotteidensa mainostuksessa suunnittelijan nimeä, kunnes se lopulta oli kuvan ohella ainut tuotteesta annettu informaatio.

Suomalaista taideteollisuutta alettiin toden teolla viedä ulkomaille vuoden 1951 jälkeen. Valtion tuki vientitoiminnalle kasvoi merkittävästi,

¹⁰ Gummerus 1954, 213.

ja Suomen Taideteollisuusyhdistyksestä tuli näiden näyttelyiden puolivirallinen koordinaattori. Toiminta keskittyi näyttelyihin, joita Pohjoismaat järjestivät yhdessä. "Design in Scandinavia" ja myöhemmin "Scandinavian Design Cavalcade" olivat suurisuuntaisimmat hankkeet. Molemmat kiersivät maailmaa usean vuoden ajan. Vaikkei Suomi kuulukaan Skandinaviaan maantieteellisesti, oli siihen liittyminen tuona kylmän sodan aikana poliittisesti ja mielikuvien tasolla tärkeää.¹¹

Eräs triennaalimenestysten näkyvimpiä seurauksia oli muotoilijoita koskenut nimikultti. Nimen käyttäminen osoittautui erinomaiseksi markkinointikeinoksi ja tämä taas vahvisti jo tunnettujen muotoilijoiden asemaa työmarkkinoilla. Suomalaisessa yhteiskunnassa oli syntynyt muotoilijoita koskeva tähtikultti, jonka seurauksena itse esine joutui toisarvoiseen asemaan suunnittelijan nimen rinnalla. Käyttöesineen signeeraus nosti sen taide- tai ainakin statusesineen asemaan.

¹¹ Gummerus - Herold 1954. Gummerus käytti tätä argumenttia menestyksekkäästi hankkiessaan rahoitusta seuraavaan triennaaliosallistumiseen, jossa Pohjoismailla oli yhteinen osasto. Samassa kirjeessä Milanon triennaalia sanotaan taideteollisuuden Olympian kisoiksi.

4. MUOTOILIJAN TÄHTIKULTTI

Taiteeseen verrattuna muotoilu on aina ollut hierarkiassa astetta alempana. Suomessa 1950-luvulla muotoilua kuitenkin pidettiin jopa arvostetumpana taiteenalana kuin maalaus- tai veistotaidetta. Mielestäni merkittävä osuus tähän muutokseen oli sillä propagandalla, jota Suomen taideteollisuusyhdistys ja etenkin H.O. Gummerus jakoivat lehdistölle. Muotoilijoiden saavutukset esitettiin suurina voittoina, ajan muilta taiteilijoilta puuttui samankaltainen äänitorvi. Muotoilun statukseen vaikutti varmasti myös se, että kyseessä oli ala, josta oli mahdollista saada taloudellista voittoa. Sodan aiheuttaman kurjuuden jälkeen viennin edistäminen oli varsinkin päättäjien sydäntä lähellä.

Teollisuusyritykset edistivät aktiivisesti omien taiteilijoidensa tunnettavuutta, rakentaen tietoisesti henkilökulttia.

Varsinkin Wärtsilä/Arabian johtaja Wilhelm Wahlforss panosti voimakkaasti suomalaisen taideteollisuuden vientiin.¹ Osa henkilökultin rakentamista oli silkkaa mainostusta, taiteilijoiden nimi tai kuva oli korostetusti esillä tehtaiden tuotteiden mainonnassa 1950-1960-luvuilla.² Yksityishenkilöillä ei ollut varaa mainoskampanjoihin.

Muotoilijasta tuli merkki, ikoni, jonka nimellä ja nimeen yhdistetyillä mielteillä oli enemmän merkitystä kuin kyseisten henkilöiden varsinaisella minällä. Hawkins-Opie kirjoittaa:

¹ MacKeith - Smeds 1993, 74.

² Esim. Iittalan ja Nuutajärven mainokset Kaunis Koti-lehdessä vuodesta 1951.

"Finland, so closely identified with the huge successes of 1950s, has found the reversal difficult to come to terms with. For some individuals however, the adjustment has hardly been necessary and in their pre-eminence they have been accorded a 'star' status, a peculiarly Finnish elevation which far out-strips the recognition given to Danish, Swedish or Norwegian designer-artists by their countrymen."³

1900 -luvun suomalaisen tähtimuotoilijan nerous poikkeaa merkittävästi historiallisesta taiteilijaneron hahmosta ja käsitteestä. Se, että taiteilijan suunnittelemissa tai tekemissä objekteilla oli tietty käyttökelpoisuuden ja kaupallisuuden aste tuntui siirtävän hänen roolinsa pois yleisestä, boheemin ja kärsivän romantiikan käsitteisiin liittyvästä taiteilijan habituksesta.

Aikaisemmassa taidehistoriankirjoituksessa ilmenevään myyttiseen luonteeseen on kiinnittänyt huomiota mm. Riitta Konttinen.⁴

Kansallisheroksiin on suomalaisessa yhteiskunnassa tunnettu vetoa niin taiteen kuin muidenkin alojen piirissä.⁵ 1800-luvun lopun kuvataiteessa tällaisiksi tehtiin Axel Gallén, Eero Järnefelt ja Albert Edelfelt,⁶ sodanjälkeisessä taideteollisuudessa ensin Wirkkala, sitten Sarpaneva ja Franck.

Sankarimuotoilijoiden rinnastus urheilusankareihin on myös relevantti.⁷ Milanossa menestyneet suunnittelijat olivat tehneet Suomea tunnetuksi, oman uran edistäminen oli kotiyleisön mielikuvissa toissijaista.

³ Hawkins-Opie 1989, 59.

⁴ Konttinen 1991, 12-15.

⁵ Konttinen 1991, 19.

⁶ Ibid.

⁷ Gummeruksen Milanon triennaalien rinnastus taideteollisuuden Olympialaisiin kymmenennen triennaalin jälkeen. Gummerus 1988.

Taiteilijankin suoritus valjastettiin itsenäisyytensä säilyttäneen isänmaan palvelukseen.

Isänmaallisuuteen liittyi myös muotoilijoiden työn kaupallinen aspekti. Muotoilu tajuttiin kansallisena kilpailukeinona kansainvälisillä markkinoilla. Suomalaista teollisuutta edistävä toiminta oli koko maan edun mukaista. Taideteollisuusnäyttelyillä pyrittiin luomaan goodwillia jotta suomalaiset tuotteet menisivät hyvin kaupaksi.⁸

Renessanssin aikana syntynyt *uomo universalen* käsite tuntuu sopivan muotoilijasankareiden olemusta kuvaamaan. Mikään materiaali tai tehtävä ei ollut vieras omnipotentille muotoilijalle. Käsityöläisen ja muotoilijan ero löytyneekin juuri tästä. Käsityöläisen asema oli teollisuuden ja julkisuuden hierarkiassa muotoilijan alapuolella. Hänen erityistaitoaan arvostettiin, mutta itse teos kulki suunnittelijansa, ei muovaajansa nimellä.⁹

Kuten klassiseen neron käsitteeseen liittyy muotoilijan tähtikulttiininkin implisiittisesti maskuliinisuus. Milanon triennaaleissa jaettavista palkinnoista korkein, Grand Prix, toimi menestyksen mittarina. 1950-luvulla menestyneistä muotoilijoista suuri osa oli naisia, mutta julkisuudessa varsinaisen tähden aseman saavuttivat muutamat miehet, etupäässä Wirkkala ja Sarpaneva. Kaj Franckin menestys triennaaleissa oli sitä luokkaa, että hänetkin voidaan lukea samaan joukkoon, mutta Franckin suhde nimikulttiin oli kriittinen, myös silloin, kun se koski häntä itseään.

⁸ Hård af Segerstad 1992, 19.

⁹ Esim. lasinpuhaltaja & muotoilija.

Teollisen suunnittelijan ja käsityöläisen, etenkin tekstiilialalla toimivan välillä vallitsee selkeä ammattilais - amatööri arvoasetelma. Tämä heijastuu myös sukupuolisena arvoasetelmana, koska juuri tekstiili on ala, joka on lähes täysin naisten harjoittama. Muotoilijan sukupuolen merkitys paljastuu vallitsevalle asetelmalle käänteisessä tilanteessa:

"...when men succeed in traditionally female areas ... they receive praise and acknowledgement disproportionate to their achievements - as in the case of painter turned knitter Kaffe Fassett who "discovered" the creative potential of knitting in the early 70's." The idea that knitting did not exist until a man discovered it is clearly untrue, but does show how work is validated by masculine attention.¹⁰

Jos oletetaan oikeiksi muotoilijan ja käsityöläisen statusten edellämainitut erot, voidaan päätellä, että tämä yhteen alaan keskittyminen vaikutti menestyksestä riippumatta arvoa alentavalla tavalla. Naiseus liitettynä käsityöläisyyteen toimi kaksinkertaisena esteenä nerouden tiellä. Yksialaisuus ei välttämättä ollut taiteilijan oma valinta; ehkä muuhun ei ollut mahdollisuutta.

¹⁰ Attfield 1989, 210. Peninna Barnett.

4.1 Muotoilija ja teollisuus

1900-luvun alkupuolella teollisuus oli Suomessa vain satunnaisesti käyttänyt muotoilijoita käyttöesine suunnittelussa.¹ Yhteistyön perustana olivat useimmiten suunnittelukilpailut, jotka yleistyivät 1940-luvulla.²

Taiteilijoista / muotoilijoista tuli haluttuja teollisuuden yhteistyökumppaneita juuri 1950-luvulla. Teollisuus 'osti' sen Taideteollisuusyhdistyksen luoman kuvan uusista kansallissankareista, muotoilijoista, ja näki heidän työllistämisessään mahdollisuuden kasvaviin markkinaosuuksiin ja teollisuuden aivan uuteen kukoistukseen.³ Juuri teollisuuden ja taiteilijoiden hedelmällinen suhde mahdollisti nopean kehityksen 50-luvulla.⁴ Ulkomailta meriittiä saatiin näyttelyiden lisäksi stipendien kautta, jotka mahdollistivat tutustumisen muiden maiden suunnittelutoimistoihin ja tuotantolaitoksiin.⁵

Teollisuuden ja muotoilijoiden suhde oli tiivis. Teollisuusyritykset hyödynsivät tehokkaasti sitä mainetta, jonka muotoilijat olivat maailmalla saavuttaneet.⁶ Maunulan mukaan tähtimuotoilijan nimeä käytettiin markkinoinnissa ikäänkuin laadun takeena, korvaamaan muutoin puutteellista informaatiota.⁷

¹ Franck 1991, 12.

² Maunula 1990, 153.

³ Hård af Segerstad 1992, 19.

⁴ Kruskopf 1989, 209.

⁵ Maunula 1990, 157.

⁶ Maunula 1990, 164.

⁷ Ibid.

Heti Milanon yhdeksännen triennaalin jälkeen ei mistään nimikultista voida puhua. Vuonna 1952 toivottiin Kaunis Koti- lehden artikkelissa tekijöiden nimien mainitsemista näytteillepantujen esineiden yhteydessä:

Jokainen esine, josta tiedämme jotain, käy heti jollain tavalla tutummaksi ja suhteemme siihen ikäänkuin persoonallisemmaksi. Messuilla liikkuessani olen hyvin usein pahoitellut sitä, että näytteillä olevan esineen vieressä niin kovin harvoin tapaa suunnittelijan nimen. Ja kuitenkin me jokainen, löytäessämme meitä kiinnostavan esineen, myös hyvin mielellämme haluaisimme tietää paitsi sen valmistaneen toiminimen tai teollisuuslaitoksen myös sen suunnittelijan nimen. Sitä paitsi uskoisin, että tämä asianomaisten saattaminen julkisuuden valokeilaan olisi omiaan kannustamaan heitä pyrkimään yhä parempiin tuloksiin.⁸

Muotoilijan asema teollisuusyrityksessä vaihteli free-lancesta kuukausipalkkaiseen: esim. Arabialla annettiin taiteellisesti vapaat kädet, mutta tehdas piti itsellään näyttelymenestyksistä koituneen maineen ja kunnian.⁹

Tyypillisin ongelma, joka taiteilijalla teollisuuden palveluksessa on ollut, koskee vapaan taiteellisen luomistyön ja kaupallisuuden vaatimusten välistä ristiriitaa. Taiteilijaa on yrityksissä pidetty usein ylellisyytenä, suorastaan statussymbolina, jonka tärkein ominaisuus oli olemassaolo, ei niinkään tuotantoon vaikuttaminen yrityksen sisällä. Taiteilijan oma käsitys työstään poikkesi usein suuresti muun henkilöstön parissa yleisestä "sieivistäjän"

⁸ Niilonen, 1952, 28.

⁹ Maunula 1990, 161.

mielikuvasta. Taiteilijan tehtäväksi koettiin valmiin tuotteen koristelu myyväksi.¹⁰

Ristiriita ilmenee esim. hierarkiakysymyksenä: tärkeimmät päätökset yrityksissä tekee johtoryhmä, johon kuuluvat kaikki johtajat (tuotanto, markkinointi, jne.). Kun taiteellisella toimintasektorilla ei yleensä ollut yhtään johtajaa, eivät he pystyneet tuomaan mielipiteitään esille yrityksen tärkeimmässä päättävässä elimessä.¹¹ Tämä aiheutti sen, että varsinkin markkinoinnin tuotteiden ulkonäölle asettamat vaatimukset painottuivat varsinaisen taiteellisen asiantuntemuksen kustannuksella.

Muotoilijoiden työpanosta alettiin 1960-luvulla käyttää aiempaa laajemmin, tuolloin myös tekniset laitteet ja työkalut saivat uuden muotoilun.¹²

Teolliselta muotoilulta odotettiin paljon, sen oletettiin laajentavan taideteollisuuden käsitettä käytännöllisempään, ammattitaitoisempaan ja tuottavampaan suuntaan.¹³

1960-luvun alussa oli jo selkeästi havaittavissa arvostelua muotoilijoiden tähtikulttia kohtaan. Markus Visanti, taideteollisen oppilaitoksen tuolloinen rehtori, arvosteli ankarasti suomalaisen taideteollisuuden ja taideteollisuuskoulutuksen tilaa vuonna 1963 Jyväskylässä järjestetyssä kuvaamataidon opettajain kesäseminaarissa. Koulutuksen ja koko taideteollisuuden painolastina oli hänen mielestään teollisuuden tarpeista vieraantuminen, itsetarkoituksellinen estetismi ja varsinkin koulutuksessa

¹⁰ Frick 1986, 16-17.

¹¹ Frick 1986, 17.

¹² Maunula 1990, 163.

¹³ Niilonen, 1952, 28.

jugendin romantisoiva vaikutus. Suomalainen taideteollisuuskoulutus oli vielä Suomen taideteollisuusyhdistyksen varassa ja uutta korkeakoulua vaadittiin valtiolta.

Päivä päivältä kasvaa teollisuudessa pätevien suunnittelijoiden tarve. Meidän koulutuksemme ei pysty sitä tarvetta täyttämään. Suomen taideteollisuutta uhkaa syrjään jääminen.(...)
Siis: Me tarvitsemme ammatti- ja opistotason lisäksi korkeakoulutason, jotta sieltä tutkintonsa suorittanut suunnittelijapolvi voisi astua täyttämään nykyisen tilan. Meidän on suhtauduttava avoimesti teollisuuden kehitykseen ja saatava aikaan molemminpuolinen kunnioitus ja yhteistoiminta.¹⁴

Taloudellisia argumentteja käytettiin mielellään puollettaessa koulutuksen tason nostamista. Muotoilu merkittävänä goodwillin luojana ja vientiartikkelina oli siinä asemassa, että se saattoi perustella vaateensa päättäjien ymmärtämällä tavalla. Myös Suomi-kuva ulkomailla oli eräs argumentti;

Monilla mailla on taideteollisuudessa huomattava "hyvän tahdon lähettiläs." Taideteollisuus on saanut ihmiset mielessään yhdistämään korkean laadun ja kauniin muodon esineen alkuperämaahan ja siten suuresti lisännyt kiinnostusta itse kansaan.¹⁵

Mainostukseen, eikä niinkään tarpeen vaatimaan muotoiluun ja innovaatioihin panostamalla saatiin verraten paljon menestystä, varsinkin henkilötasolla. Tunnettujen muotoilijoiden pienetkin projektit saivat kohtuuttomasti palstatilaa. Henrik Wahlforss kritisoi erään Wirkkalan suunnitteleman hehkulampun saamaa julkisuutta; valaistus on terveys- eikä

¹⁴ Niilonen 1963.

¹⁵ Gummerus 1961.

kauneusseikka. Tekstistä näkyy myös tekniikan ja taiteilijoiden välinen jännittynyt tilanne yrityksissä.

Lampritaren bör vara anonym, man kallar inte en lampritare konstnär. Ritaren följer materialets och optikens lagar. Designern är inte den som får lampan att lysa.¹⁶

Teollisuusyritykset suosivat varmoja sijoituksia: mekaniikka, joka synnytti tähtiä muotoilijoista toimi kumulatiivisesti. Uusi sukupolvi, joka opiskeli 1950-luvun suurien menestysten aikakaudella, oli teollisuudelle tuntematon suure. Syntyi kierre: teollisuus palkkasi tunnettuja muotoilijoita.

Tunnettuvuutta sai töiden ja näyttelyiden kautta. Niiden kautta sai lisää töitä...

Teollisuus suorastaan vieroksui Franckin ja hänen opettajatoveriensa kouluttamaa muotoilijoiden nuorta polvea, joka liittoutui entistä kärjekkäämmiin poliittisten tunnusten alle. Franckin päämäärä oli kouluttaa yhä pätevämpää, jos kohta kriittisempää suunnittelijakuntaa teollisuuden avustajiksi, mutta kävikin niin, että nuoren polven luottamukselliset suhteet koko kulutustavarateollisuuteen katkesivat, kuten aluksi tuntui, kohtalokkaasti.¹⁷

1950-luvulla menestyneillä muotoilijoilla ja teollisuudella oli hyvät suhteet. Ehkei nähty mitään syytä muutokseen. 1960-luvun loppu ja varsinkin 1970-luku osoittivat kuitenkin, että jotakin olisi pitänyt muuttaa. Kyvyttömyys uudistua, ja toisaalta kilpailun lisääntyminen, olivat todennäköisemmät syyt muotoilun huippukauden taittumiseen.

¹⁶ Wahlfors 1961.

¹⁷ Maunula, 1992, 62.

5. ANONYMITEETTIDEBATIN AINEKSIA

5.1 Kaj Franckin muotoilufilosofian piirteitä

Kaj Franckin lähtökohta käyttöesine suunnittelussa oli ajan yleistä suuntausta yhteiskunnallisemmin painottunut.¹ Sodanjälkeinen asuntopula asetti tiukat rajoitukset tilankäytölle myös keittiössä. Franck piti koko suunnittelijanuransa ajan ryhmätyön puolta ja pyrki integroimaan sekä teknisen että taiteellisen henkilökunnan yhteisen päämäärän toteuttajiksi.²

Kaj Franck (1911-1989) valmistui huonekalupiirtäjäksi 1932 Taideteollisuuskeskuskoulusta.³ Hänellä oli opettajanaan mm. Arttu Brummer. Brummerin vaikutusta on ollut nimenomaan muotoilun käsittäminen kokonaisuutena, ei pelkästään materiaalien tarkasti rajaamina aloina.⁴ Tämä periaate ilmeni myöhemmin Franckin omassa opetustyössä.

Opiskeluajan voimakkaimpia vaikutelmia oli ekskursio vuoden 1930 Tukholman näyttelyyn jossa tutustuttiin funktionalismiin. Aluksi siitä omaksuttiin pääasiassa esteettinen sanoma, yhteiskunnallisuuden aika

¹ Maunula 1990, 153.

² Ibid.

³ Franck 1991, 94.

⁴ Paatero 1983, 10.

tuli myöhemmin.⁵ Funktionalismi ei Franckin mielestä ollut 1900-luvun keksintöä, vaan se oli aina ollut käsityön itsestäänselvä ominaisuus.⁶

Myöhemmin Franck sai vaikutteita myös japanilaisesta estetiikasta. Mielestäni hänen 'näkyttömät' tuotteensa, varsinkin käyttölasiit heijastavat japanilaishenkistä olemisen ja olemattomuuden, omistamisen ja omistamattomuuden sekä materian ja antimaterian ajatusta. Japanilaiseen kulttuuriin Franck pääsi tutustumaan vuonna 1955 saamansa Lunning-palkinnon turvin.⁷

Työnsä Arabian posliinitehtaan ensimmäisenä pelkästään käyttöesineitä suunnittelevana taiteilijana hän aloitti marraskuussa 1945,⁸ taideosaston johtajan Kurt Ekholmin kutsusta, joka piti valintaan vaikuttavina tekijöinä mm. ruotsin kielen taitoa sekä piirustuskoulutusta.⁹

Työskennellessään Arabialla Franck kiinnostui tapulitavarasta.¹⁰ Erityisesti hän piti niiden itsestäänselvistä, funktionaalisisista muodoista.

Niiden valmistuksessa oli käytetty hyväksi uuden tekniikan keinoja, mutta muodot palautuvat uusklassisen tyyliuunnan niukkaeleisyyteen ja kaukaa käsityöperinteestä lähtöisin oleviin tarkoin tutkittuihin jokapäiväisiin välineisiin.

⁵ Paatero 1983, 11-12. Funktionalismin yhteiskunnallisuudesta: Pohjoismaissa ensimmäinen vaihe oli Svenska Slöjdföreningenin propagandajulkaisun 'Vackrare vardagsvara' 1919 aloittama keskustelu, joka heijastui varsinkin 1930- 1940 - luvulla asuntorakentamiseen ja esinesuunnitteluun. Valoa ja kauneutta kaikille oli ajatussuunnan maksimi. Toinen merkittävä yhteiskunnallisuutta korostava vaihe oli 1960 - luvulta alkanut poliittiseen vasemmistoon osittain liittynyt ajatusmalli, joka korosti muotoilun palvelevaa luonnetta ja muotoilijan roolia työläisenä, yleisön palvelijana.

⁶ Franck 1991, 26.

⁷ Kruskopf 1975, 92. Matkaohjelmaan kuuluivat Tanska, Kreikka, Turkki, Yhdysvallat, Meksiko, Japani, Hong Kong, Thaimaa ja Intia. Franck jakoi palkinnon ruotsalaisen tekstiilitaiteilijan Ingrid Dessaun kanssa.

⁸ Franck 1991, 28.

⁹ Paatero 1982, 7.

¹⁰ Tapulitavaraksi sanotaan kunkin tehtaan (lasi, keramiikka, tekstiili, jne.) halvinta perusmallistoa, joka oli useimmiten säilynyt muuttumattomana vuosikymmenien ajan.

Rationalisointi oli riisunut tapulitavaroista epäoleellisen.¹¹

Niiden ei tarvinnut olla kauniita, joten ne saivat jäädä kauniiksi. Niiden kautta löysin oman suuntani.¹²

Tapulitavaroiden käytännöllisen kauneuden arvostaminen sopi funktionalististen muotoideoiden kannattajalle. Franck pyrki itsekin luomaan nykyaikaisia, nimettömiä tapulitavaroita.¹³ Toinen esinevaikuttaja Franckille oli maatalouden yleisastia, kivivati, jota käytettiin ruuan valmistukseen, tarjoiluun ja säilytykseen. Esineen muoto ei ollut Franckille niinkään tärkeä kuin sen idean merkitys, monikäyttöisyyden vieminen huippuunsa.¹⁴

Alussa Franckilla oli vaikeuksia sopeutua tehtaan vaatimuksiin. Hän koki ongelmana sen, ettei voinut itse dreijata mallejaan, eikä ollut perillä valmistusmenetelmien tarkoista vaatimuksista. Hänhän oli koulutukseltaan huonekalusuunnittelija eikä keraamikko. Eräs Franckin ensimmäisistä tehtävistä Arabialla oli suunnitella uusi kulho, joka korvaisi vanhan (D-malli),* tapulitavarana jo vuosikymmeniä myydyn kulhon, jonka valmistukseen sisältyvä sorvausvaihe nosti tuotteen hintaa.¹⁵ Tehtävä oli Franckille arvatenkin vastenmielinen, koska hän piti ajatonta tapulitavaraa arvossa.

Varsinaisesti Franck pääsi toteuttamaan ideoitaan mokkakupissa TM.* Se oli suorareunainen kuppi, jonka vadissa ei ollut syvennyksiä. Tämä

¹¹ Paatero 1982, 14.

¹² Carlson 1987.

¹³ Ibid.

¹⁴ Franck 1991, 10.

¹⁵ Franck 1991, 12.

geometrasta perusmuotoa toteuttava projekti selvensi hänelle tulevan suunnittelun tavoitteita.

Franck korosti käyttöesineen palvelevaa luonnetta ja yleispätevyyttä, hän pyrki luomaan nykyaikaisia tapulitavaroita, joiden itsestäänselvät muodot pohjautuivat geometrisiin perusmuotoihin.¹⁶ Parhaita esimerkkejä geometrysten perusmuotojen käytöstä olivat eräät pientuotannossa olleet esineet; kermapullo MM,* joka koostuu pallosta ja sylinteristä, sekä nelilokeroinen alkupalavati, jossa neliö on jaettu neljään tasakokoiseen ylösalaisin käännettyyn pyramidiin.*

Käyttöesineissään Franck pyrki toteuttamaan Arabian aiempaan tuotantoon verrattuna yksinkertaisempaa, funktionaalisempaa linjaa. Yhtiössä ei malliston uusimista pidetty kovinkaan tärkeänä, ainoastaan Kurt Ekholm oli toista mieltä.¹⁷

1940-luvulla olivat 30-, 60-, jopa 120-osaiset serviisit vielä yleisesti käytössä ja kotimarkkinoiden suosima romantisoiva, vanhahtava tyyli vallalla. Uusiin, pieniin kaupunkiasuntoihin ne eivät soveltuneet sen enempää muotokieleltään kuin laajuudeltaankaan. Svenska Slöjdföreningenin 1919 lanseeraama vackrare vardagsvara - kauniimpi arkitavara oli tärkeä ideologinen vaikuttaja uutta muotoilua etsittäessä. Tavoitteena oli tilansäästö, esineiden monikäyttöisyys, funktionaalisuus ja edullisuus. Näitä periaatteita heijasteli Kilta-astiasto, joka alkoi yksittäisistä, vain värilasitteella koristelluista esineistä:

¹⁶ Carlson 1987.

¹⁷ Paatero 1983, 13.

Kansanomaisten astioiden ja funkiksen geometrinen muotojen pohjalta syntyi ajatus hävittää kiinteän kaluston käsite ja luoda erillisiä esineitä, jotka palvelisivat monella tavalla ja sopisivat keskenään yhteen olematta silti yhdennäköisiä, samaa kalustoa.¹⁸

Franckin ehdotus uudenlaisesta astiastosta oli vallankumouksellinen ja hänellä oli suuria vaikeuksia saada yksinkertaisia esineitään tuotantoon. Mallikokouksissa tehtaan myyntimiesten ja teknikoiden sanalla oli painoarvoa. Kiltaa ruvettiin kuitenkin valmistamaan 1952, "Wärtsilä - Yhtymän johdon myönnytyksenä muotoilijalleen."¹⁹ Vaikka myynti käynnistyikin hitaasti, esineet olivat myöhemmin Arabian myydyimpiä artikkeleita sekä kotimaassa että ulkomailla.²⁰

Franck kirjoitti myös kauniisti materiaalille ominaisista muodoista, mutta toteutti ajatusta lähinnä lasissa ja suunnittelemisessaan taidekäsityönä valmistetuissa keramiikkaesineissä. On olemassa Franckin suunnittelemaa keramiikkaa, jota olisi helpompi valmistaa lähes mistä hyvänsä muusta materiaalista.²¹

Arabian lisäksi hän työskenteli pitkään Nuutajärven lasitehtaalla. Lasinsuunnittelussa Franckilla oli kaksi ääripäätä: rehevät, usein voimakasväriset uniikkiesineet ja toisaalta anonyymit massatuotantoesineet. Kirjoituksista päätellen lasi oli Franckille mieluisin, elävin ja monipuolisin materiaali, näkymätön tai kirkkaasti hehkuva. Juuri lasiesineissään hän pääsi toteuttamaan taiteellista

¹⁸ Paatero 1982, 13.

¹⁹ Hyvönen 1983, 233. Myös: Kumela - Paatero - Rissanen 1987, 73.

²⁰ Paatero 1983, 46. "Vuoteen 1971 mennessä Kiltaa oli myyty 20 000 000 esinettä. Kyseisen vuoden Kilta-tuotannosta meni 85% vientiin." Kilta, malli BA. Arabian tiedote 17.3.1972, Arabian arkisto.

²¹ Esimerkiksi nelilokeroinen alkupalavati, kuva 4. Franck kokeili myös muita erittäin vaikeasti valettavia kulmikkaita muotoja tarjoiluastioissaan.

luovuuttaan, Arabiallahan hän valmisti lähinnä käyttöesineitä massatuotantoa varten. Uniikkia taidelasia suunnitellensaankin Franck vetää oman persoonansa jonnekin taustalle:

Lasi vaatii improvisaatiota ja tämä antaa voiman luovaan työskentelyyn ryhmän, 'verstaikon' kanssa. Verstaikko lasinpuhaltamossa, hytissä, merkitsee tiivistä ryhmätyöskentelyä, jossa puhaltajilla ja erityisesti ensimmäisellä miehellä on yhtä suuri vastuu sen onnistumisesta kuin suunnittelijallakin. Työryhmän pitää olla homogeeninen, itsenäinen ja yhteenkuuluva niin, että työskentelyssä vallitsee tietty harmonia. [...] Tällaista työryhmää vertaisin orkesteriin [...], että jokainen itsessään tajuaa tapahtuman opettamatta ja käskemättä. [...] Uniikkiesineitä valmistettaessa taiteilijan on oltava työskentelyssä koko ajan mukana. Hän on instrumentin käyttäjä ja verstaikko hänen soittimensa.²²

Franckin työ opettajana jatkui pitkään suunnittelijauran rinnalla. Taideteollisuuskeskuskoulussa (myöh. Taideteollinen oppilaitos, Taideteollinen korkeakoulu) hän opetti jo vuonna 1946 tyylioppia ja sommittelupiirustusta.²³ Vuonna 1960 hänet kutsuttiin taiteelliseksi johtajaksi, tehtävänään sommittelupiirustuksen ja muoto-opin opetus, sekä uuden peruskurssin suunnittelu.²⁴

Franck piti opettamisesta ja sai vaikutteita sekä koulun opetusperinteestä (olihan hän itsekin opiskellut siellä) että muotoilijana saamastaan kokemuksesta. 1950-luvulla Yhdysvaltoihin suuntautuneella opintomatalla hän tutustui sikäläisiin opetusteorioihin, joissa toisissa oli vielä vaikutteita Bauhausin perinnöstä.²⁵ Hän myös innosti oppilaitaan yksityisyrittämiseen, jonka seurauksena syntyi varsinkin 1960-luvulla

²² Vuorela 1971.

²³ Franck 1991, 7.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

workshop- ja osuuskunta-tyyppisiä käsityöläisyrityksiä, ensimmäisenä näistä Pot Viapori Suomenlinnassa.

Franckin peruseriaatteisiin kuului ajatus siitä, että esineen luominen on aina tietyn ongelman ratkaisemista. Tarve määrää esineen luonteen ja jos ongelma voidaan ratkaista ilman uutta esinettä, sen parempi.

Prosessi sisälsi Franckin mukaan seuraavat vaiheet:

TARVE - AINE - TEKO - MUOTO - KÄYTTÖ

Franckin pedagogiset ideat kiteytyivät vasta Taideteollisen oppilaitoksen taiteellisen johtajan tehtävien myötä. Juuri ennen tätä tapahtuivat opintomatkat Yhdysvaltoihin ja Japaniin.

Franck toimi taiteellisena johtajana myös Wärtsilä-yhtymän silikaattiryhmässä (=keramiikka ja lasi) vuosina 1967-1973, jolloin hän mm. kannatti taiteilijoiden luovan kapasiteetin käyttöä myös tuotesuunnittelussa.²⁶

5.2 Muotoilun tarkoitus ja moraalit

Jo 1960-luvulla Franck kirjoitti muotoilun moraalista aina uusien tarpeiden ja esineiden luojana ja jätteiden synnyttäjänä.²⁷

Ideaalitapauksena kertakäyttöesineestä hän mainitsee vanhan tavan säilyttää kesällä voikimpaletta eväslimpun sisällä, jolloin sekä astia että sisältö katoavat tehtävänsä täytettyään jätettä jättämättä.²⁸

²⁶ Franck 1973. Julkaistu myös Franck 1991.

²⁷ Franck 1991. Julkaistu alunperin Form 9 / 1967.

²⁸ Franck 1991, 24.

Kertakäyttöisyys oli Franckista ensin omistamattomuuden mahdollistava, ihmistä vapauttava käsite. Hän kuitenkin muutti mielensä, kun huomasi, kuinka paljon jätettä kertakäyttöesineistä syntyy. Kari Karmasalo, Franckin oppilas, kirjoitti:

Kertakäyttöesineet osoittavat, että ne on tavallisesti valmistettu jonkin paremman korvikkeeksi. Korvaajaksi, joka tukee vanhaa, lahoa järjestelmää sen sijaan että se tutkisi itse tarvetta. On virheellistä valmistaapaperilakanoita, pitäisi tarttua tilapäisnukkumisen ongelmaan.²⁹

Valokuvan lisääntynyt käyttö esineinformaation välittäjänä oli Franckista vääristynyttä. Esineen käyttökelpoisuus ja paremmuus muihin nähden ratkaistaan kaikilla aisteilla, ei vain katseen avulla.³⁰ Franckin käsitys muotoilusta oli kaksitahoinen, käyttöesine muotoilulla oli vahvasti moraalinen, yhteiskunnallinen tausta. Taideteoksen autonomisuutta Franck kuitenkin pitää puolustamisen arvoisena.

5.3 Muotoilijan ja muotoilun anonymiteetti

Muotoilijoiden omasta ammattikunnasta nousi vastarintaan muiden muassa Kaj Franck. Hän halusi erottaa selkeästi toisistaan anonyymien teollisen muotoilun ja yksilöllisiä arvoja kantavan taidekäsityksen. Hänen aloitteestaan Wärtsilä luopui markkinoimasta muotoilijan nimen turvin teollisia astioitaan, fajanssia, lasia tai emalia.³¹

Vaikka 1960-luvulla käyty anonymiteettikeskustelu käsittelikin pääasiassa muotoilijan osakseen saamaa ylenpalttista julkisuutta, puututtiin tuona aikana laajemmin myös muotoilun merkitykseen ja

²⁹ Franck 1991, 21.

³⁰ Franck 1991, 10.

³¹ Maunula 1990, 164.

tarkoitukseen. Franck kirjoitti anonymiteetistä jo 1960-luvun alussa, mutta laajaa kannatusta idea sai vasta vuosikymmenen lopulla.³²

Yksityiskohtaisimmin Franck käsittelee aihetta vuonna 1966 kirjoittamassaan artikkelissa "anonymiteetti."³³ Siinä hän korostaa anonymiteetin liittyvän vain käyttöesineiden suunnitteluun, joka useimmiten on ryhmätyötä.

Luonteeltaan anonyymeistä käyttöesineistä Franck kirjoittaa useinkin. Käyttöesineen ei tarvitse olla persoonallinen, ennemminkin yleispätevä.³⁴ Tämä puolsi Franckin mielestä geometrinen perusmuotojen käyttöä.³⁵ Yleispätevyyttä kuvaa sekin, ettei hän suunnitellut käyttöesineihinsä koristeita, vaan teki siis astioiden perusmalleja. Tämän Franck sanoo olleen nimenomaan funktionalismin vaikutusta.³⁶ Franck perusteli anonymiteetti-vaatimustaan seuraavasti:

Se (muotoilijan käyttäminen myyntivalttina) on väärin esinettä, kuluttajaa ja muotoilijaa kohtaan. Esineeltä se riistää sen arvon esineenä. Kuluttajalta se riistää objektiivisen arvostelukyvyn ja rajoittaa valinnan vapautta. Muotoilijan suhteen se on samalla kertaa yliarvioimista ja aliarvioimista. Aliarvioimista, koska muotoilijan moraalinen vastuu saa vahvasti kaupallisen luonteen. Yliarvioimista, koska hänet yksin asetetaan vastuuseen tuotteesta, jolle hän on antanut muodon ja värin tai koristeen, joiden lopulliseen toteutukseen ei-taiteellisten näkökohtien sanelemat kompromissit ovat saattaneet vaikuttaa.³⁷

³² Balint 1991, 11.

³³ Franck 1966.

³⁴ Carlson 1987.

³⁵ Ibid.

³⁶ Paatero 1982, 9.

³⁷ Franck 1966.

Ei-taiteellisilla kompromisseilla Franck tarkoittaa lähinnä valmistustekniikan tai myynnin vaatimuksia. Seuraava kuvio esittää ulkopuolisten tekijöiden vaikutusta esineen valmistuksessa. Koriste-esineissä niiden merkitys on suurempi kuin käyttöesineissä, koska kyseessä on usein esteettinen erimielisyys taiteilijan ja myyntihenkilökunnan välillä.³⁸ Taiteen erääksi perusominaisuudeksi Franck nimeää yksilöllisyyden,³⁹ joka implisiittisesti sisältää myös kompromisseista kieltäytymisen.

kompromissien maksimi	kompromissien merkityksen maksimi	kompromissien minimi
käyttöesine	koriste-esine	taide-esine

Franckin mieltymys nimettömiin tapulitavaroihin jo Arabialla työskentelynsä alkuvaiheessa viittaa siihen, että anonymiteetti käyttöesinesuunnittelussa oli hänelle ominainen ajatus jo kauan ennen muotoilijan nimikulttia.⁴¹ Äärimmäisyyksiin mennyt nimien ihannointi toi nimettömyyden ajatuksen voimakkaammin esille.

5.4 Franck ja Milanon triennaalit

Kaj Franck oli mukana 1950-luvun triennaaleissa sekä esineiden kautta että osallistumalla näyttelyiden organisointiin juryissä. Vuoden 1951 triennaalissa hän oli yksi muotoilijaraadin suomalaisista jäsenistä ja häneltä lähetettiin Milanoon Iitalassa valmistettuja lasiesineitä, joita ei

³⁸ Franck 1966.

³⁹ Ibid.

⁴¹ Franck 1991, 14.

kuitenkaan lopulta pantu esille.⁴⁰ Vuoden 1954 triennaalissa hänet palkittiin kunniamitalilla ja korkeimman palkinnon, Grand Prix'n hän sai vuonna 1957.⁴¹

Kun hän myöhemmin esitti nimettömyyden kautta taideteollisuuteen, hän ei vähätellyt triennaalimenestyksiä:

Kaj Franck on kuitenkin viimeinen kieltämään triennale-valloitustemme merkitystä. Tämä 'conquistadorien kausi', kuten hän sitä nimittää, on ollut tärkeä vaihe nuoren taideteollisuutemme esiinmarssissa. Mutta me emme voi tällä linjalla jatkaa loputtomiin.⁴²

Triennaalimenestysten vertaamista conquistadorien aikaan voidaan mielestäni pitää kritiikkinä sitä hyvinkin tehokasta julkisuuden ja palstatilan hankkimista kohtaan jota harjoitettiin sekä kotimaassa että ulkomailla. Valloittajien saappaiden alle jäi moni.

Franck ei siis arvostellut Milanon triennaaleita sinänsä, vaan sen erästä seurausta, muotoilijan henkilöön kohdistunutta ylikorostusta. Tämähän ei ollut triennaalin luomaa, vaan lähinnä lehdistön ja teollisuusyritysten mainostuspolitiikan. Käyttöesineiden arvostuksen perustaksi tuli muotoilijan nimi, ei esineen käyttöominaisuudet.⁴³ Onkin ymmärrettävää että juuri Franck kiinnitti huomionsa muotoilijan käyttämiseen myyntivalttina, varsinkaan kun hän ei itse pystynyt siltä välttymään.

⁴⁰ Iittala Milanon triennaaleissa. Esineluettelo 1951.

⁴¹ Franck 1991, 94.

⁴² Pajastie 1961.

⁴³ Franck 1966.

6. KATSAUS ANONYMITEETTIKESKUS- TELUN SEURAUKSIIN

"Suomen Taideteollisuusyhdistys omaksui aktiivisen roolin loihtimalla näyttelyitä ja viemällä niitä ulkomaille. Avuksi tarvittiin taiteilijoita, joista luotiin tähtiä. Triennaalivoittajat esiteltiin kotimaassa onnistuneella lehdistökampanjalla olympiavoittajien kaltaisina, jännittävinä sankareina."¹

Valtio ja teollisuus tukivat uuden Suomen identiteetin markkinointia ulkomaille.² Tärkeimpänä kanavana taiteen alalla olivat Suomen Taideteollisuusyhdistyksen järjestämät näyttelyt. Yhdeksännen Milanon triennaalin aikaansaama muutos muotoilijan asemaan julkisuudessa oli huomattava.

Toisen maailmansodan merkitystä ei voi aliarvioida reaktiossa, jonka vuoden 1951 menestys aiheutti: juuri sotansa hävinnyt, pieni ja köyhä kansa saa aikaan jotain, josta koko maailma puhuu.

Ennen 1950-luvun triennaalimenestyksiä teollinen muotoilu ja taidekäsityö olivat merkitykseltään marginaalisia, kuten niiden harjoittajatkin. Tämän huomaa jo siitä, kuinka vähämerkityksisinä valtiovallan edustajat pitivät alan tärkeimpään näyttelyyn osallistumista. Kun tuliaisina olikin kultaa ja kunniaa ja suunnatonta julkisuutta, alettiin ymmärtää taideteollisuuden propagandistiset ja taloudelliset mahdollisuudet. Suomea voitiinkin markkinoida korkeakulttuurin maana,

¹ Maunula 1990, 156.

² Maunula 1990, 157.

jossa taiteellisia huippuja saavutettiin juuri koetusta sodasta huolimatta. Seurauksena ollut tähtikultti oli perisuomalainen ilmiö, muissa Pohjoismaissa ei tällaista kehitystä esiintynyt.³

Taideteollisuutemme kärki oli kapea. Taideteollisuudesta näytti puuttuvan laaja, nuori suunnittelijajoukko, joka voisi jatkaa alkanutta kehitystä. (Itse asiassa teollisuus ei enää ollut kiinnostunut politisoituneista, kriittisistä muotoilijanalaluista). Kaukonäköisimmät kirjoittajat vaativat alan koulutuksen tehostamista ja voimavarojen jakoa laajemmalle. Lisäksi alettiin kiinnittää kriittistä huomiota siihen, että taideteollisuusesineet olivat kuin vain näyttelyitä varten suunniteltuja.

Varsinkin Montrealin maailmannäyttelyssä taideteollisuuden näyttelymenestyksiä arvosteltiin mm. esineiden taideteoksellisesta luonteesta. Muiden maiden osastoilla oli kaikkea puimakoneesta teelusikkaan, Suomi ottivat osaa monumentaalisiin keramiikka-, lasi-, ja tekstiilitaideteoksin.

Vuonna 1961 alettiin taideteollisuuslehdissä vaatia paluuta vastuullisempaan mainontaan ja taideteollisuudesta tiedottamiseen. Eila Pajastie kirjoittaa Kaunis Koti - lehdessä:

Suomalaiselle yleisölle on vähitellen tullut selviöksi, että taideteollisuutemme on erinomaista. Oikeastaan parasta maailmassa. Olivathan, ainakin amerikkalaisen maun mukaan, "maailman kauneimmat esineet" parina vuonna suomalaisia. Entä millaisen palkintosadon ovatkaan osastomme vuodesta 1951 niittäneet! Niinpä niin. Ei kai muualla pystytäkään valmistamaan niin kauniita esineitä kuin meillä Suomessa, arvelevat kotona istujat tyytyväisinä taitaessaan kokoon lehtensä, josta ovat lukeneet

³ Hawkins-Opie 1989, 59.

hurraaselostuksia taideteollisuutemme voittokulusta ulkomailla. ... Ajattelevat kansalaiset tietävät myös, että vaateliaisiin näyttelyesiintymisiin aina sisältyy tuntuva annos mainostuksen liioittelua.⁴

Vahingollisimmaksi edellinen kirjoittaja arvioi "suunnittelijoita ympäröivän kansainvälisen tähtikimmellyksen"⁵ vaikutuksia nuoriin opiskelijoihin, jotka saattavat saada aivan väärän kuvan siitä, mitä muotoilun todella tulisi olla.

1960-luvulla vallinnut vallankumoushenki ei voinut olla heijastumatta myös taideteollisuuteen. Varsinkin nuoret suunnittelijat pitivät tähtikulttia vahingollisena ilmiönä. Tähän oli varmasti vaikuttanut se, että Kaj Franck oli ollut tuolloin opettajana Taideteollisessa oppilaitoksessa jo kauan. Suunnittelussa alettiin kiinnittää entistä enemmän huomiota erikoisryhmien (esim. vammaisten) tarpeisiin ja ergonomiaan.⁶ Suuntautuminen arkisempaan suunnitteluun oli selkeä. Tämä tendenssi jatkui läpi koko 1970-luvun, jonka lopussa alkoi Suomessakin vaikuttaa italialaistyypinen postmoderni esinekieli.⁷

Anonymiteettikeskustelun vastavaikutus tulikin oikeastaan vasta 1980-luvulla, jolloin oli havaittavissa selkeä suuntaus käyttöesineistä toisaalta tekniseen suunnitteluun, toisaalta uniikkeihin taideteoksiin, joita vielä 1970-luvulla kartettiin. Uusi tähtikultti kohotti kuuluisuuteen mm. Stefan Lindforsin ja Markku Pirin. Yhteiskunnan kaipuu kansallisiin sankarihahmoihin löytää ilmeisesti helpoimmin purkautumisensa aloilla, joilla tämänkaltainen ilmiö on esiintynyt aikaisemminkin.

⁴ Pajastie 1961.

⁵ Ibid.

⁶ Balint 1991, 11.

⁷ Balint 1991, 149.

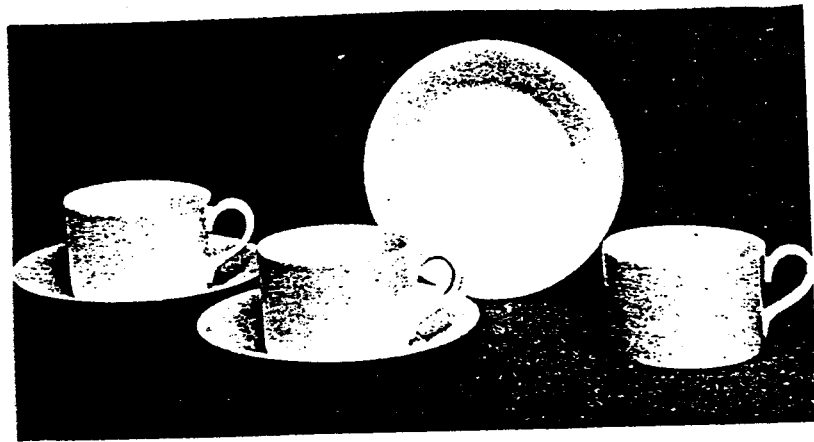
LIITE I

Kuvat:

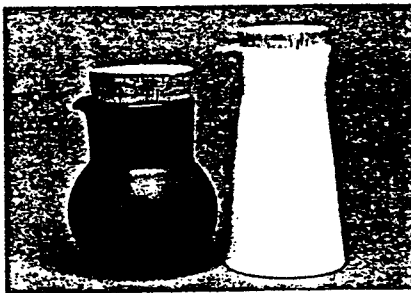
1. Kulho D-malli
2. Mokka kuppi TM
3. Kermapullo MM ja MK
4. Nelilokeroinen alkupalavati



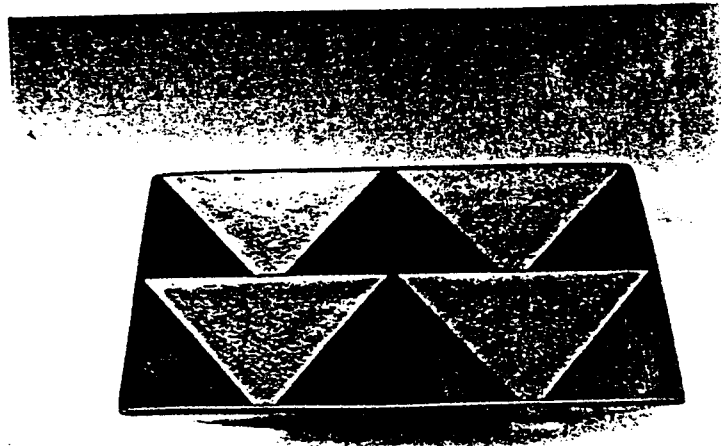
1.



2.



3.



4.

LIITE II

Osallistujaluettelot:

MILANON 9. TRIENNAALI 1951
Näyttelyarkkitehtuuri: Tapio Wirkkala

Taitelijat: Eva Anttila
Maria Boije
Carl Johan Boman
Eva Brummer
Rut Bryk
Kirsti Ilvessalo
Lisa Johansson-Pape
Dora Jung
Birger Kaipainen
Laila Karttunen
Ritva Kaukoranta
Alli Koroma
Toini Muona
Kajja Mustakallio
Gunnel Nyman
Kyllikki Salmenhaara
Timo Sarpaneva
Michael Schilkin
Aune Siimes
Uhra Simberg-Ehrström
Ilmari Tapiovaara
Eila Anneli Vesimaa
Tapio Wirkkala

tuottajat: Asko
Boman
Karhula-Iittala
Kera
Keravan Puuteollisuus
Kotivilla
Kupittaaan Savi
Schaumann
Stockmann-Orno
Suomen Käsityön Ystävät
Fredrika Wetterhoffin
Kotiteollisuusopisto
Wärtsilä-Arabia
Wärtsilä-Nuutajärvi

Grand Prix-palkinnot:

MILANON 9. TRIENNAALI 1951
(IX Triennale di Milano)
Jaettiin 55 kpl, joista Suomi sai 6 (11 %):

Brummer, Eva, ryijy (Suomen Käsityön Ystävät)
Bryk, Rut, keramiikkaa (Wärtsilä-yhtymä Oy, Arabia)
Jung, Dora, kuvakudos (Tekstiilateljee Dora Jung)

Wirkkala, Tapio, näyttelyarkkitehtuuri, valaisimet, puutyöt (Karhula - Iittala)

MILANON 10. TRIENNAALI 1954
(X Triennale di Milano)
Jaettiin 28 kpl, joista Suomi sai 6 (21,4 %):

Ilvessalo, Kirsti, ryijy (Suomen Käsityön Ystävät)
Jung, Dora, kuvakudos (Tekstiilateljee Dora Jung)
Sarpaneva, Timo, lasia (Karhula - Iittala)
Wirkkala, Tapio, näyttelyarkkitehtuuri, puutyöt (Karhula - Iittala)

Kaj Franck:

9.11.1911- 26.9.1989 (Franck 1991, s. 94.).

Opinnot:

Helsingin Taideteollisuuskeskuskoulu 1929-1932 (huonekalusuunnittelu)

Ura:

1934 Riihimäki, suunnittelija
1945-1973 Arabia, taloustavaroiden suunnittelija
1968-1973 Arabia, taideosaston johtaja
1946-1950 Iittala, suunnittelija
1950-1976 Nuutajärvi, suunnittelija ja taiteellinen johtaja
1968-1973 Wärtsilä-yhtymä, taiteellinen johtaja
1945-1960 Taideteollinen Oppilaitos, opettaja
1960-1968 Taideteollinen Oppilaitos, taiteellinen johtaja
1973-1978 Taideteollinen Oppilaitos, professori
1988 (noin) Sarvis Oy, muoviesineiden suunnittelija

Tärkeimmät palkinnot ja kunnianosoitukset:

1951 Milanon triennaali, kultamitali
1954 Milanon triennaali, kaksi 'diplomas d'honneur'
1955 Lunning - palkinto
1957 Milanon triennaali, grand prix ja compasso d'oro
1957 Pro Finlandia
1965 Prins Eugen Medalj
1977 Taideteollisuuden valtionpalkinto
1983 RCA (Royal College of Arts) Doctor Honoris Causa

LÄHDELUETTELO :

PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

ARABIAN MUSEON ARKISTO

- Franck, Kaj, 1966. Anonymiteetti. Keramiikka ja lasi 1 / 1966, 2-3.
Helsinki.
- Franck Kaj - Niilonen, Kerttu, 1951. Katselimme taideteollisuutta.
Kaunis Koti 1 / 1951, 8-9, 34. Helsinki
- Pajastie, Eila, 1961. Nimettömyyden kausi taideteollisuuteen. Kaj
Franckilla on puheenvuoro. Kaunis Koti 3 / 1961, 14-16, 51.
Helsinki.

SUOMEN TAIDETEOLLISUUSYHDISTYKSEN ARKISTO, SUOMEN TAIDETEOLLISUUSMUSEO

- Grand Prix - palkinnot. Luettelo Suomen saamista Grand Prix-
palkinnoista 1951 - 1968. STY:n arkisto, STM.
- Gummerus, H.O. - Herold, Olle. Suomen Taideteollisuusyhdistyksen
kirje Opetusministeriölle 30.1.1954. STY:n arkisto, kansio 22,
STM.
- Gummerus, H.O., 1954. "Taideteollisuutemme ja ulkomaat." Arkkitehti
7 / 1954, Helsinki.
- Gummerus, H.O. - Wirkkala, Tapio. Suomen Taideteollisuusyhdistyk-
sen kirje Opetusministeriölle 9.12.1954.
- Gummerus, H.O., 1961. "Taideteollisuus - kulttuurimme lipunkantaja
ulkomailla." Hämeen Kansa 22.10.1961, Hämeenlinna.
- Gummerus, H.O. haastattelu 7.1.1988, haastattelijana
Erik Kruskopf. STY:n arkisto, STM.
- Monzan biennaalien ja Milanon triennaalien historia. Koneella
kirjoitettu englanninkielinen moniste, 18 sivua. STY:n arkisto, kansio
22, STM.
- Suomen Taideteollisuusyhdistys. Kirje Opetusministeriölle. 9.10.1951.
Asia: suomalaisten tuomarien nimeäminen Milanon Triennalen
näyttelyn palkintolautakuntiin. STY:n arkisto, kansio 22, STM.
- Wahlforss, Henrik, 1961. "Vår design ett äggskal?" Hufvudstadsbladet
15.9.1961, Helsingfors.

Wirkkala, Tapio. IX Triennale di Milano. Selostus Suomen osallistumisesta Triennaleen. 9.10.1951. Kirje. STY:n arkisto, kansio 22, STM.

ORNAMON ARKISTO, SUOMEN TAIDETEOLLISUUSMUSEO

O.F., 1967. "Impuls 67: Anonym formgivning eller signerad design? 2.4.1967." Ornamon lehtileikekokoelma, STM:n arkisto.
Teollisen muotoilun ongelmia. Aamulehti 23.10.1961.
Nimetön. Ornamon lehtileikekokoelma, STM.

HELSINGIN YLIOPISTON TAIDEHISTORIAN LAITOS (HYTHL)

Paatero, Kristiina, 1982. Kaj Franck ja Arabian tehtaan uusi taideteollisuusideologia. Proseminariesitelmä HYTHL 30.9.1982.
Paatero, Kristiina, 1993. Kaj Franckin Kilta-astiasarja. Laudaturseminariesitelmä HYTHL 18.2.1983.

HELSINGIN YLIOPISTON KIRJASTO

Franck, Kaj - Niilonen, Kerttu, 1951. "Katselimme taideteollisuutta." Kaunis Koti 1 / 1951, 8-9. Helsinki.
Jokela, Eila, 1952. "Entä järjestetty teollinen muotoilu?" Kaunis Koti 2 / 1952, 5. Helsinki.
Niilonen, Kerttu, 1952. "Kävimme kevätmessuilla." Kaunis Koti 2 / 1952, 28-30. Helsinki.
Tapiovaara, Ilmari - Tuukkanen, Bruno, 1952. "Teollinen muotoilu ja koti." Kaunis Koti 4 / 1952, 6-7. Helsinki.

SUOMEN TAIDETEOLLISUUSMUSEON LEHTILEIKEARKISTO

Carlson, Kristina, 1987. Artikkelit Suomen Kuvalehdessä 45 / 1987, Helsinki.
Muotoilun arki ja pyhä. Hopeapeili 12.5.1966. Artikkelit Kaj Franckin

retrospektiivisesta näyttelystä Wärtsilän Esplanadin näyttelyhuoneistossa. Nimetön. STM lehtileikekokoelma. Vuorela, E., 1971. Kaj Franck - lasin mestari. Työnjohto ja tekniikka No. 12 / 1971, Helsinki.

PAINETUT LÄHTEET:

- Anttila, Pirkko, 1992. Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet. WSOY, Porvoo.
- ARS - Suomen taide, 1990, osat 5 ja 6. Otava, Keuruu.
- Attfield, Judy, 1989. " FORM/female FOLLOWS FUNCTION/male: Feminist Critiques of Design". Walker, John A., 1989. Design History and the History of Design, 199-221. Pluto Press, London.
- Balint, Juliana (toim.), 1991. Muodon kuvat 1960 - 1990. Suomalaisen muotoilun kuvia 1960 - 1990. Teollisuustaitteen liitto Ornamo, Helsinki.
- Bayley Stephen ed., 1989. Commerce and Culture. From Pre-Industrial Art to Post Industrial Value. Design Museum books / Fourth Estate Ltd., London.
- Donath, Jackie Roslyn, 1986. Design as Mass Communication: An Iconological Case Study of the Work of Charles and Ray Eames. Bowling Green State University (Ph.D 1986).
- Forty, Adrian, 1989. Objects of Desire. Design and Society 1750-1980. Thames & Hudson, London.
- Franck, Kaj, 1973. Arabian taideosasto. Keramiikka ja lasi. Arabian 100-vuotis juhlanumero s. 47- 57. Oy Wärtsilä Ab Arabia, Helsinki. Julkaistu myös Franck 1991.
- Franck, Kaj, 1991. Muotoilijan tunnustuksia - Form och miljö. Toimittanut Liisa Räsänen. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 12, Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Frick, Gunilla, 1986. Konstnär i industrin. Nordiska museets Handlingar 106, Stockholm.
- Gombrich, E. H., 1984. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. Phaidon, Oxford, 1979. Second Edition 1984. Phaidon, London.
- Habermas, Jürgen, 1987. Järki ja kommunikaatio. Tekstejä 1981-1985. Valinnut ja suomentanut Jussi Kotkavirta. Gaudeamus, Helsinki.
- Hawkins-Opie, Jennifer, 1989. Scandinavia Ceramics & Glass in the

- Twentieth Century. Victoria & Albert Museum, London.
- Hyvönen, Heikki, 1983. Suomalaista keramiikkaa. WSOY, Porvoo.
- Hård af Segerstad, Ulf, 1992. Två decennier omkring Kaj Franck. Kaj Franck. Muotoilija - Formgivare - Designer. Taideteollisuusmuseo & WSOY. Helsinki / Porvoo - Helsinki - Juva.
- Iittala Milanon triennaaleissa. Iittalan lasimuseon näyttelyluettelo 1987.
- Ilmonen, Kaj, 1993. Tavaroiden taikamaailma. Sosiologinen avaus tutkimukseen. Osuuskunta Vastapaino. Tampere.
- Kaj Franck. Muotoilija - Formgivare - Designer Taideteollisuusmuseo & WSOY, 1992. Helsinki / Porvoo - Helsinki - Juva.
- Keinänen, Timo, 1987. Triennaalien historiaa. Iittala Milanon triennaaleissa. Iittalan lasitehtaan näyttelyluettelo 1987.
- Konttinen, Riitta, 1991. Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla. Otava, Keuruu.
- Kruskopf, Erik, 1975. Finnish Design 1875-1975. 100 vuotta suomalaista taideteollisuutta. Suomen Taideteollisuusyhdistys, Helsinki.
- Kruskopf, Erik, 1989. Suomen taideteollisuus - suomalaisen muotoilun vaihteita. WSOY, Porvoo.
- Kumela, Marjut - Paatero, Kristiina - Rissanen, Kaarina, 1987. Arabia. OY Wärtsilä AB Arabia, Helsinki.
- Kuusamo, Altti, 1992. Esineiden järjestyksestä. Sisustuksen marginaalit 1950-luvulla. Makkonen, Anna (toim.) Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa, 163-177. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 567, Helsinki.
- Makkonen, Anna, toim., 1992. Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 567, Helsinki.
- Maunula, Leena, 1990. Taideteollisuuden rakentamisen aika. ARS - Suomen taide 6, 148-175. Otava, Keuruu.
- MacKeith Peter B. - Smeds Kerstin, 1993. The Finland Pavilions. Finland at the universal expositions 1900-1992. Kustannus Oy City, Helsinki.
- Rybczynski, Witold, 1986. Home. Penguin Books, New York.
- Walker, John A., 1989. Design History and the History of Design. Pluto Press, London.
- Willcox, Donald J., 1973. Suomalaisen muotoilun kuviot. WSOY, Porvoo.