

1023

POSTMODERNIN MUODON VUOKSI
– arkkitehtonisen tyylin tarkastelu Helsingin Pikku-Huopalahdessa

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taidekasvatuksen laitos
kevät 1998

Taina Lavikainen

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos TAIDEKASVATUS
Tekiä Taina Lavikainen	
Työn nimi POSTMODERNIN MUODON VUOKSI – arkkitehtonisen tyylin tarkastelu Helsingin Pikku-Huopalahdessa	
Oppiaine taidekasvatus	Tvön laii pro gradu
Aika kevät 1998	Sivumäärä 119 s.
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Työssä tutkitaan esteettisformaalisesti Helsingissä sijaitsevaa Pikku-Huopalahden asuinalueita. Siinä kysytään, mikä tekee Pikku-Huopalahden arkkitehtuurista postmodernia erotukseksi modernista.</p> <p>Postmoderni arkkitehtuuri ajatellaan työssä Charles Jencksin teorian mukaisesti modernismin laajentumaksi. Se sallii ristiriidat, symboliikan, huumorin, sovinnaiset elementit ym. Pikku-Huopalahta lähestytään fenomenologisesti, eli subjektiivinen havainto käy vuoropuhelua teoreettisen tiedon kanssa.</p> <p>Tutkimuskohteeseen sovelletaan Leonard B. Meyerin kehittämää tyylin teoriaa, joka perustuu informaatioteorialle. Sitä on käytetty siten, että tutkimuskohdetta tarkastellaan kolmella tasolla: hahmottamisesta tehdyn tutkimuksen mukaisesti (Wassily Kandinsky, Rudolf Arnheim, Gunther Kress & Theo van Leeuwen), postmodernin arkkitehtuurin perinteen valossa ja yksittäisten arkkitehtien töistä löytyvien yhteisten piirteiden mukaan.</p> <p>Työssä päädytään siihen, että postmoderni tyyli muodostuu suunnittelijoiden tekemistä valinnoista, tavoiteltiin sitä tietoisesti tai ei. Rakennukset jatkavat funktionalistisen kerrostalorakentamisen perinnettä suorakulmaisella muodolla. Yksittäiset suunnittelijat kääntävät rakennukset postmodernin suuntaan vinoilla tasoilla ja epätäydellisillä muodoilla. Myös lisäkkeitä, kuten kirkkaita värejä, torneja, seinän jatkeita ja jatkeiden aukotuksia, käytetään yleisesti. Tyyllilainat viittaavat pääasiassa postmodernismin uusvernakulaariin (puu) ja uusklassistiseen (päätykolmiot, pylväät) traditioon. Myöhäismodernismi näkyy ruudukkona, jota toistetaan, kunnes se muuttuu dekoraatioksi.</p>	
Asiasanat postmodernismi – arkkitehtuuri – tyyli – Helsinki – Pikku-Huopalahti	
Säilytyspaikka Taidekasvatuksen laitos	
Muita tietoja	

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	3
2. TUTKIMUSKOHDDE JA SEN LÄHESTYMINEN	4
2. 1 Tutkimuskohde	4
2. 2 Lähestymistapoja	6
<i>Havainnointi</i>	6
<i>Vertailu</i>	9
2. 3 Tyyli käsitteenä ja käsityksiä tyylistä	11
<i>Norberg-Schulz</i>	12
<i>Hofstadter</i>	14
<i>Ylimaula</i>	15
2. 4 Arkkitehtoninen elementti	18
3. POSTMODERNISMI JA POSTMODERNI ARKKITEHTUURI	21
3. 1 Postmodernismi	21
3. 2 Postmodernin arkkitehtuurin teoreetikot	24
<i>Venturi työryhmineen</i>	24
<i>Jencks</i>	28
3. 3 Postmoderni arkkitehtuuri Suomessa	33
<i>Oulun koulu</i>	34
4. MEYERIN TEORIA TYYLISTÄ JA PIKKU-HUOPALAHTI	36
4. 1 Meyerin teoria tyylistä	36
4. 2 Tyylin havainnollinen taso Pikku-Huopalahdessa	44
<i>Lineaarinen konstruktio</i>	45
<i>Havainnot - toiminta</i>	51
<i>Kulmikkaus - kaarevuus</i>	57
<i>Välitilat</i>	60
<i>Värit</i>	63
4. 3 Tyylin historiallinen taso Pikku-Huopalahdessa	68
<i>Historismi ja eklektismi</i>	69
<i>Historiallisten aiheiden soveltaminen</i>	74
<i>Uusvernakulaari</i>	78
<i>Postmoderni tila</i>	80

4. 4 Tyylin strateginen taso Pikku-Huopalahdessa	88
<i>Dekoratiivinen ja ironinen suorakulmaisuus</i>	89
<i>Jatkeet ja lisät suorakulmaisuuteen</i>	97
<i>Viistous ja kulmattomuus</i>	101
4. 5 Tiivistelmä tyylin tasoista Pikku-Huopalahdessa	105
5. PÄÄTÄNTÖ	108
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	112
LIITTEET	117

1. JOHDANTO

Norjalainen Christian Norberg-Schulz kirjoittaa, että arkkitehtuurihistorian kuten myös arkkitehtuuriteorian keskeinen ongelma on, miksi tietyn aikakauden rakennuksella on tietynlainen muoto.¹ Katselemalla ulos ikkunasta päivittäisillä raitiovaunumatkoilla voin todeta saman: eri ajan rakennukset toteuttavat erilaista virka-asua.

Pikku-Huopalahden asuinalue on rakennettu Länsi-Helsinkiin vuodesta 1988 alkaen. Rakentaminen jatkuu yhä nyt, kevättalvella 1998. Taidehistorioitsija Riitta Nikula kirjoittaa:

Helsingissä 1980-luvun jälkipuolella aloitetusta Pikku Huopalahden kaupunginosasta on vähitellen kasvanut suomalaisen postmodernismin runsaudensarvi. Muotojen, materiaalien ja värien kirjavuus poikkeaa kaikesta suomalaisesta perinteestä.²

Kysymykseen, mitä on suomalainen postmodernismi, voi vastata siis katsomalla Pikku-Huopalahden suuntaan. Sinne voi myös osoittaa huvittuneena tai vähätellen, jos ajatellaan, että Pikku-Huopalahti on karamellivärinen epämuodostuma puhtaanvaaleassa modernistisessä maisemassa.

Kohdatessani arkkitehteja tai alan opiskelijoita huomaan joutuvani puolustuskannalle Pikku-Huopalahden suhteen, selittelemään viehtymystäni "halvalla tavalla silmiinpistävään asuinalueeseen". Selitän viehtymystäni pro gradu -työn verran. Puolustukseksi otan tyylin käsitteen. Yritän selvittää, millä (halvoin tai vähemmän halvoin) keinoin Pikku-Huopalahdesta on tehty tyyliltään postmoderni erotukseksi modernista. Etsin siis tyyllillisiä strategioita, jotka erottavat postmodernismin modernismista ja tekevät Pikku-Huopalahden paikalliseksi sovellutukseksi kansainvälisistä postmoderneista pyrkimyksistä.

¹ Norberg-Schulz 1985, s. 23.

² Nikula 1993, s. 152.

Tyylillisten strategioiden tutkimusmetodia ei ole annettu valmiiksi missään. Tässä työssä yritän hahmotella sellaista. Otan lähtökohdaksi Leonard B. Meyerin tyyliteorian, jossa tyylin ajatellaan muodostuvan kolmella tasolla: hahmottamisen lakien mukaan, taiteenlajin perinteen muodostamien sääntöjen mukaan ja yksittäisten taiteilijoiden valinnoista. Fenomenologisen näkökulman mukaisesti annan oman havainnon käydä vuoropuhelua kohteen kanssa.

Arkkitehtonisen kohteen arvon voi kuitata hutaisemalla. Näin teki esimerkiksi tuttu arkkitehti, joka huudahti, että postmodernit talothan ovat viime vuosikymmenen juttu. Sen sijaan kohteen selittäminen ja nimeäminen kuuluu tutkimukselle. Tutkimus ei ole puolesta tai vastaan, vaan kulkee hitaasti rakennukselta toiselle ja pohtii: mitä tämä on.

Sanallisin kuvauksin postmodernismin ideoista jää jotakin, ehkä koko tyyllillinen idea vajaaksi. Työssä kulkevat sanojen rinnalla tiiviissä yhteydessä kuvat ja piirroksot. Kuvien alkuperä on mainittu kuvatekstissä. Jollei mainintaa ole, kuvat ovat itse ottamiani.

2. TUTKIMUSKOHDE JA SEN LÄHESTYMINEN

2.1 Tutkimuskohde

Rajaan tutkimuskohteekseni Pikku-Huopalahden kaupunginosasta vain osan. Tämä siksi, että kirjoittamisajankohtana aluetta ei ole vielä rakennettu täysin valmiiksi, ja siksi, että alue on suunniteltu osissa, ts. myös osien kaupunkikuvallinen luonne poikkeaa jonkin verran toisistaan.³

Tutkin Tilkankadun aluetta, jonka rajat on ilmaistu Helsingin kaupunginkanslian julkaisemassa *Pikku-Huopalahden*

³ Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 1994.

toteuttamisohjelma 3:ssa (1994). Alue on rakentamisjärjestyksessä kolmas neljästä Pikku-Huopalahden osasta.⁴ Sille on asemakaavassa kaavoitettu 18 tonttia, joille on rakennettu asuinrakennuksia vuosina 93-96 (ks. liitteet 1 a ja 1 b, Tilkankadun asemakaava-alue).

31:n rakennuksen pääpiirustukset on laatinut 15 eri arkkitehtia tai arkkitehtitoimistoa (ks. liite 2, Luettelo Pikku-Huopalahden Tilkankadun tonteista, rakennuksista ja pääpiirustusten laatijoista). Käytän rakennusten erotteluun pääasiassa niiden katuosoitetietoja tai pääpiirustusten laatijoiksi ilmoitettujen henkilöiden nimiä.

Pikku-Huopalahti on rakennettu huonosti kantavalle ranta-alueelle. Sen rakentaminen aloitettiin vasta huomattavien maapohjan parannustöiden jälkeen. Rakennuksista osa on asuinrakennuksia, osa sisältää myös kaupallisia palveluja.⁵ Rakennuksiin mahtuu kantakaupunkimaisen tiiviisti asumaan noin 8 500 henkeä.⁶ Koko alue on kaavoitettu neljässä osassa. Tilkankatu on suunniteltu läntiseksi jatkeeksi Ruskeasuon kaupunginosalle.⁷

Tilkankadun alue rajautuu lännessä veteen, Pikku-Huopalahteen. Asuntokortteleiden itälaidassa kulkee Tilkankatu, jonka toisella puolella sijaitsevat Tilkan sotilassairaala ja kansanterveyslaboratorio. Kaupalliset palvelut sijoittuvat rakennusten pohjakerrokseen Tilkankadun varteen. Rakennukset on suunniteltu kerrroskorkeuksiltaan siten, että korkeimmat (7-9 kerrosta) sijaitsevat Tilkankadun reunassa ja matalimmat (3 kerrosta) sijoittuvat veden lähelle. Tarkoituksena on saada valoa pihoille ja vesinäköala mahdollisimman moneen asuntoon.⁸

Kaupunki varasi tutkimuskohteen tontit eri rakennuttajille. Se valvoi

⁴ Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 1994.

⁵ Pikku-Huopalahden Tilkankadun kerrosalasta on asuinkortteleita 65 020 m², yleisiä rakennuksia 91 000 m², pienteollisuus-, käsityö- ja pysäköintikortteleita 14 500 m². Yhteensä edellisistä tulee 170 520 m². Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 1994.

⁶ Helsinki rakentaa 1996, s. 71, 73.

⁷ Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 1994.

⁸ Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 1994.

samalla rakentamisen laatua ja hintaa. Usealla rakennuttajalla haluttiin taata monipuolinen väestörakenne ja kaupunkikuva. Erilliset tontit näkyvät erilaisina rakennuksina.⁹ Asemakaavassa ei ole haluttu puuttua taloarkkitehtuurin tyylikysymyksiin. Toivomuksena on ollut iloisuus. "Kaikki tyylit, joita tällä vuosisadalla on noudatettu, ovat riittävän moderneja."¹⁰ Talojen paikat ja koot on määritelty asemakaavaan, jotta halutunlainen julkinen tila syntyisi näiden väliin.¹¹

Arkkitehti Matti Visannin laatimassa asemakaavassa vuodelta 1988 (muutettu 1989) määrätään asuinkerrostalojen pääasiallisiksi julkisivumateriaaleiksi rappaus tai vastaava, keraaminen laatta tai luonnonkivi. Kattomuodoista tulee vähintään 60 % olla harjakattoa tai sen muunnoksia. Parvekkeet ja erkkerit saavat ulottua kaksi metriä rakennusalan ulkopuolelle.¹² Nämä määräykset vaikuttavat suoraan rakennusten ulkoasuun. Ne luovat ulkoasullista yhtenäisyyttä yksittäisten arkkitehtien tyylillisille valinnoille.

2.2 Lähestymistapoja

Havainnointi

Alustavan tiedon tutkimuskohteesta olen hankkinut kenttämenetelmällä: kävelin sisään kohteeseen, valokuvasin ja merkitsin järjestelmällisesti havaintoja yksityiskohdista muistiin. Sammakkoperspektiiviä olen täydentänyt rakennusvalvontavirastosta löytyvällä materiaalilla, rakennuslupahakemuksilla ja suunnittelijoiden piirroksilla rakennuksista. Suunnittelijan näkökulmaa olen saanut haastattelemalla Matti Visantia.

Pentti Routio kommentoi kirjassaan *Tutkimuksen metodiopas arkkitehdeille* (1983)¹³ valokuvaamista dokumentointimetodina. Hänen

⁹ Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 1994.

¹⁰ Arkkitehti 1/1991, s. 36.

¹¹ Arkkitehti 1/1991, s. 36.

¹² Helsingin kaupungin asemakaavapiirustus 9400 1988.

¹³ Roution teos on jo yli kymmenen vuotta vanha. Metodioppaista sen mukaanottamista puolustaa se, että se on ainoa löytämäni esitys nimenomaan arkkitehtuurin tutkimuksen metodologiasta.

mukaansa sinänsä hyvää valokuvaamista häiritsee liiallisten detaljien mukaantulo. Detaljit voidaan helposti poistaa jalostamalla valokuvasta piirros. Valokuvaamisessa sää, valaistus ja kuvakulma vaikuttavat kuvan muodostumiseen kohteesta.¹⁴

Pikku-Huopalahdesta ottamani kuvat on tarkoitettu havainnollistamaan tyyliin liittyviä seikkoja. Jos kuvista "jalostettaisiin" piirros, kohde kaavoittuisi liikaa: eihän rakennuksia normaalistikaan havainnoida kaavakuvista, vaan liikkuen rakennuksen eri puolilla.

Rajoitun tarkastelemaan rakennuksia ulkopuolelta. Havainnointivaiheessa tarkastelen rakennuksia yksilöinä, eri suunnittelijoiden teoksina. Tutkielmavaiheessa yritän yhdistää kokemusperäisen tiedon aiempaan tutkimustietoon löytääkseni sen, mikä on yhteistä kaikille rakennuksille; tyylin.

Aineiston lähestyminen tällä tavalla vastaa jotakuinkin sitä, mitä Pentti Routio esittää fenomenologisesta ja hermeneuttisesta tutkimuksesta. Hän esittelee filosofi Edmund Husserlin kehittämän fenomenologisen tutkimustavan. Siinä ilmiötä pyritään lähestymään vailla ennakkokäsityksiä, puhtaaseen katseluun (*reine Schau*) tukeutuen. Fenomenologinen tarkastelutapa on holistinen, sillä se pyrkii löytämään ilmiön ytimen, tärkeimmän sen olemuksessa. Routio löytää fenomenologian haittapuoleksi sen, että tutkija voi pelkällä puhtaan katselun metodilla löytää kohteestaan pian "Marsin kanavia". Nämä eivät vakuuta muita kuin tutkijan itsensä.¹⁵

Hermeneuttinen lähestymistapa pyrkii myöskin ilmiön ymmärtämiseen kokonaisvaltaisesti. Hermeneuttisessa ympyrässä (tai spiraalissa) pyritään kysymyksillä vuorotellen osa- ja kokonaisnäkemykseen asiasta, joka lopulta paljastaa syvimmän olemuksensa: tapahtuu "eideettinen ymmärtäminen". Routio ottaisi tällaiset näkökulmat avuksi alustavan näkemysmuodostamiseen. Pelkän havainnoinnin tulokset hän haluaa

¹⁴ Routio 1983, s. 71.

¹⁵ Routio 1983, s. 63-64.

kuitenkin vahvistaa objektiivisilla menetelmillä.¹⁶ Routio kirjoittaa: "Tutkimushanke voidaan nähdä tietojen käsittelyinä, jossa tutkija siirtää tietoja tutkimuskohteen ja tietovaraston välillä, sekä matemaattisin käsittelyin jalostaa tietoja."¹⁷

Routio painottaa oppaassaan tulosten käsittelyssä matemaattisia tilastointimenetelmiä, joilla koeasetelmasta saatua tietoa voidaan käsitellä. Koska en muodosta koeasetelmaa, tulosten käsittelyssä riittävät yksinkertaiset laskutoimenpiteet. Taulukoin tiettyjen muotopiirteiden esiintymiskerrat talo-otannassani. Tällä laskennallisella toimenpiteellä voin todeta, kuinka asiat ovat. Laskemalla perustelen ainoastaan tulkintoja siitä, mitä strategioita näin olemisen taakse kätkeytyy.

Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitoksen professori Lauri Olavi Routila puolestaan puolustaa tarkan katselun ja päättelyn menetelmää esimerkiksi taideteoksia tutkittaessa.¹⁸ Hän näkee fenomenologisella menetelmällä yhtymäkohtia empiiriselle tutkimusmenetelmälle. Yhteistä näille menetelmille on objektiivisuuden ja välittömän havainnon tavoittelu. Menetelmät eroavat siinä, että empiirinen tutkimus käsittelee todellisuudessa olemassaolevia kohteita, mutta fenomenologiassa kohteen olemassaolo sulkeistetaan¹⁹ syrjään tarkastelusta.²⁰

Fenomenologia pyrkii asiantilojen olemuksen, eidoksen tai "struktuurin" kuvaukseen; tällainen kuvaus ei lainkaan muutu siitä, onko asiantila

¹⁶ Routio 1983, s. 64.

¹⁷ Routio 1983, s. 93.

¹⁸ Routila 1986, s. 20.

¹⁹ Sulkeistaminen eli fenomenologinen reduktio on yksi Husserlin keskeisiä termejä. Ilkka Niiniluodon ja Esa Saarisen toimittamassa *Vuosisatamme filosofia* (1987) teoksessa Saarinen kirjoittaa, että Husserlin fenomenologian yksi perusongelmista liittyy siihen, kuinka ihmisen tietoisuus rakentaa ja jäsentää ulkomaailmaa. Keskeinen apuneuvo maailman jäsentämisessä on fenomenologinen reduktio. Se tarkoittaa sitä, että huomio pyritään keskittämään fenomenologisen analyysin kannalta kaikkein olennaisimpiin asioihin, jolloin epäolennaisuudet sulkeistetaan pois. Tietoisuudelle on varsin ominainen tapa toimia siten, että jonkin saamiseksi esiin toinen asia on siirrettävä hetkeksi syrjään. Reduktio on tarpeellinen tiettyä tarkoitusta, puhdasta tietoisuutta varten. Puhtaan tietoisuuden tilassa pystytään tarkastelemaan ei itse ilmiötä, vaan myös omaa tapaa tarkastella ilmiötä ja sitä, kuinka omat merkitysrakenteemme aiheuttavat sen, että ihminen tarkastelee ilmiötä siten kuin hän tekee. *Vuosisatamme filosofia* 1987, s. 119-122.

²⁰ Routila 1986, s. 24.

tosiasiallisesti olemassa -- ideoivan abstraktion avulla pyritään oivaltamaan muuttumaton eli se, mikä olisi, vaikka mitkä tahansa ehdot olisivat toteutuneet.²¹

Routilan mukaan tarkan katselun ja päättelyn metodi on apuna tieteelliseen ymmärtämiseen pääsemisessä. Tieteellisessä ymmärtämisessä tutkittavassa ilmiössä osoitetaan jonkinlainen lainomaisuus tai säännönmukaisuus tai kuvataan sen struktuuri.²² Lainalaisuus ja säännönmukaisuus eivät sulje toisiaan pois. Lainalaisuus viittaa pakonomaiseen taipumukseen, säännönmukaisuus taas sovittuihin sääntöihin. Esimerkiksi taidehistorian tyylikausijaottelussa kunkin tyylikauden muotoperiaatteella on taipumus toteutua lainomaisesti. Barokin tyylikaudesta Routila sanoo

barokin aikakaudella ilmenee voimakas täytymys, *anankee*, tietyn muotoidean toteuttamiseen ja tämä muotoidea rajoittaa aikakaudelle ominaista mahdollisuuksien kenttää.²³

Tyylin laeista ja säännöistä esitän luvussa 4. 1 myös Leonard B. Meyerin käsityksen.

Vertailu

Käytän Pikku-Huopalahden rakennusten lähestymiseen järjestelmällisen havainnoinnin ohella vertailumetodia. Routio puoltaa vertailumetodia monipuolisena ja melkein kaikkiin aineistoihin sopivana. Hän sanoo, että se on ollut suosittu arkkitehtuurin historian tutkimuksessa, kun on haluttu ryhmitellä "lähisukuiset rakennusyksilöt koulukunniksi ja tyylikausiksi sekä selvittää kehityksen kulku".²⁴

Vertailu on mielestäni sidoksissa havainnointiin. Havaitsemalla etsin analogisia piirteitä eri rakennuksista, vertailen niiden designia. Routio ehdottaa aineiston järjestämiseksi tyyppillisten yksilöiden etsintää. Tällaisen tyyppillisen taloyksilön, mallitalon toteamisen täytyy perustua

²¹ Routila 1986, s. 24.

²² Routila 1986, s. 20.

²³ Routila 1986, s. 15-16.

²⁴ Routio 1983, s. 95.

laskennallisiin tuloksiin.²⁵

“Mallitalon” etsiminen viittaa prototyypin olemassaoloon. Kokeellisen kognitiivisen psykologian alalta Eleanor Rosch on kehittänyt “prototyypiteorian”, jota mm. George Lakoff esittelee kirjassaan *Women, Fire and Dangerous Things* (1987).²⁶ Tutkimuksissaan Rosch löysi seuraavanlaisen prototyypiefektin: ihmiset arvioivat, että toiset luokan (luokkia esim. “hedelmä”, “lintu”) jäsenistä edustavat paremmin luokkaa kuin toiset. Siten esimerkiksi pöytätuoli edustaa paremmin luokkaa “tuoli” kuin vaikkapa keinutuolit, parturintuolit, säkkituolit tai sähkötuolit.²⁷

Tämänkaltaisten tutkimusten perusteella voi olettaa, että jotkut talot edustavat paremmin luokkaa “talo” kuin toiset. Timo Kalanti kirjoittaa, että prototyypiteorian myöhemmät kehittelyt kuvastavat kaikki yhteistä ajatusta siitä, että kulttuurin jäsen tietää prototyypisten mallien avulla, kuinka asiat yleensä, normaalisti, tyypillisesti hänen kulttuurissaan ovat. Tämän tiedon avulla hän tulkitsee näkemäänsä ja kuulemaansa vaihtelevissa tilanteissa.²⁸

Vertailumetodilla etsin kohteesta ominaisuuksia. Ominaisuudet eivät ole kuitenkaan olemassa sellaisenaan, vaan ne ovat vuorovaikutusominaisuuksia.²⁹ Ominaisuudet syntyvät, kun havainnoitsijan kognitiivinen järjestelmä on vuorovaikutuksessa fyysisen ympäristön objektien kanssa kulttuurisessa kontekstissa. Kohteiden voidaan katsoa kuuluvan samaan tai eri luokkaan, olevan samanlaisia tai erilaisia vain suhteessa ominaisuuksiin, joita niissä tarkastellaan. Tässä mielessä ominaisuudet ovat kuten merkitykset, jotka ovat olemassa vasta kohteen ja luokittelujärjestelmän keskinäisessä suhteessa, relaationa.³⁰

²⁵Routio 1983, s. 96.

²⁶Lakoff 1987, s. 39.

²⁷Lakoff 1987, s.31.

²⁸Kalanti 1993, s. 45.

²⁹Lakoff 1987, s. 51.

³⁰Kalanti 1993, s. 91.

Siten "diagonaalisuus" on postmodernin arkkitehtuurin ominaisuus vain, jos se kuuluu luokittelujärjestelmään, jota käytän. Yhtä hyvin "suunnittelu asukkaiden kanssa yhteistyössä" voisi olla postmodernismin ominaisuus, jos se kuuluu käyttämäni luokittelujärjestelmään.

Psykologi Edward de Bono on erotellut lateraalisen ajattelun omaksi ajattelun tavaksi erotukseksi vertikaalista (loogisesta) ajattelusta. Lateraali ajattelu on sekä asenne että metodi tiedon käsittelyyn. Kun vertikaalissa ajattelussa otetaan yksi ajatuskuvio, jota yritetään kehittää valitsemalla mukaan otettavat ja poissuljettavat asiat, lateraalissa ajattelussa pyritään muuttamaan kuvioita (toistuvia käsitteitä, ideoita, imageja) yhdistelemällä asioita eri tavalla.³¹ Tällaista provokatiivista ajattelun lateraalisuutta tarvitsen yhdistellessäni havaintoja käsitteiden 'postmodernismi' ja 'tyyli' alle.

2.3 Tyyli käsitteenä ja käsityksiä tyylistä

Tyyli-sanana alkuperä voidaan jäljittää latinalaiseen sanaan *stilus*, joka tarkoittaa alunperin kirjoituspuikkoa. Roomalaisten retoriikan oppijärjestelmässä *stilus* alettiin tarkoittaa myös jonkin aiheen esittämistapaa, ja sitä käytettiin käsitteenä puhuttaessa runoudesta, musiikista ja taiteesta.³²

Vaikka teoriaa tyylistä on hankala muodostaa, jotkut kirjoittajat ovat ottaneet epämääräisyyden haasteena. Esittelen fenomenologiaan liittyviä tyylin käsityksiä. Lähteenäni on Norberg-Schulzin kirjan *Intentions in Architecture* (1965) 7. painos vuodelta 1985, Yhdysvalloissa toimivan filosofian professori Albert Hofstadterin artikkeli *On the Interpretation of Works of Art* teoksessa *The Concept of Style* (1987) ja Anna-Maija Ylimaulan väitöskirja *Origins of Style* (1992).

³¹ De Bono 1977, s. 48-49.

³² Taiteen Pikkujättiläinen 1991, s. 763. Taidehistorioitsija George Kubler huomauttaa, että tyyli-sanalla on myös kreikkalainen taustansa. Kreikassa tyyliä tarkoitti sana *stylos*. Kun roomalaisten *stilus* viittasi kirjoittamiseen, kreikkalaisten *stylos* viittasi pylväsmäisiin muotoihin ja arkkitehtuuriin. Tyyli -sanana etymologiasta ks. Kubler 1987, s. 166.

Näiden fenomenologiaan pohjautuvien näkökulmien tarkoituksena on näyttää, kuinka samalta filosofiselta pohjalta voi viritä useita erilaisia näkökulmia. Ajatusten lyhyet esittelyt antavat taustavaloa myös luvussa 4.1 esiteltävälle Leonard B. Meyerin tyyliteorialle, jonka tarjoamista käsitteistä muokkaan metodisen välineen Pikku-Huopalahden tyylin tutkimiseen.

Norberg-Schulz

Christian Norberg-Schulzin mielestä tyylin käsite kattaa muodolliset ominaisuudet, jotka ovat teosjoukolle yhteisiä. Yksittäisen työn ollessa kyseessä on usein vaikeaa sijoittaa työtä tiettyyn tyyliin, jos siinä ilmenevät toiset tyylin piirteet, kun taas toiset puuttuvat. Norberg-Schulz näkee yksittäisen muodon merkityksellisenä vain muotosysteemin sisällä – yksittäinen merkityksellinen muoto on siten väärinkäsitys.³³

Muoto voi saada sisällön vain, jos se kuuluu muotosysteemiin. Systemi on se, jota kutsutaan 'tyyliksi'. Tyylin käsitettä ei kuitenkaan tyydyttävästi määritellä osoittamalla kokoelma muotopiirteitä tai kuvaamalla 'ideaali' rakenne. Informaatioteoria ratkaisee tämän ongelman Norberg-Schulzin mukaan siten, että se laskee elementtien ja niiden yhdistelmien ilmaantumisen todennäköisyyksiä. Tietyt elementit ja yhdistelmät esiintyvät tiheästi, kun taas toiset harvoin. Näiden lisäksi on elementtejä ja yhdistelmiä, jotka ovat systeemille vieraita, tai jotka kuuluvat kenties toiseen systeemiin. Norberg-Schulzin mukaan Leonard B. Meyer edustaa informaatioteorialle perustuvaa tyylin käsitettä.³⁴

Todennäköisyys tai mahdollisuus voi ilmetä kahdella tavalla. Ensiksi on puhtaasti formaalinen tai syntaktinen mahdollisuus. Se kuvataan systeemin ominaisuuksia tutkimalla. Toiseksi ovat pragmaattiset mahdollisuudet. Ne seuraavat siitä, kuinka muotoja on todellisuudessa käytetty. Jos muotoa, jonka syntaktinen mahdollisuus on alhainen, on toistettu usein, se menettää originaalisuutensa. Jos toisaalta mahdollista

³³Norberg-Schulz 1985, s. 156.

³⁴Norberg-Schulz 1985, s. 156.

(banaalia) muotoa on vältelty, se näyttää mielenkiintoiselta tai jopa nerokkaalta, kun sitä vihdoinkin käytetään. Tähän liittyvät odotukset: tiettyjen muotojen odotetaan ilmenevän tietyissä rakennustehtävissä. Muodolla ei siis ole merkitystä vain muodon vuoksi, vaan se on arkkitehtonisesti laadukas vain, jos sitä on käytetty semanttisesti oikeassa paikassa.³⁵

Esimerkkinä formaalisesta ja todellisesta mahdollisuudesta olkoon suomalaisen kerrostalon rakenneratkaisut. Suomessa on vuosina 1940-75 tuotettu valtavat määrät betonirunkoisia kerrostaloja.³⁶ Pientaloissa yleinen puurunko oli vielä vuonna 1994 kielletty yli kaksikerroksisissa taloissa.³⁷ Teräsbetonilla on ollut suuret formaaliset ja pragmaattiset mahdollisuudet päätyä kerrostalon rakenteeksi. Tällöin ratkaisu on tyylin kannalta epäoriginaali, odotuksenmukainen.

Nykyään puu on nostettu esiin formaalisesti mahdollisena kerrostalojen rakenteena. Tosin sen pragmaattinen käyttö on vielä vähäistä. Puumateriaalin originaalisuus on yhtäkkiä korkea, vaikka puu on perinteisesti ollut tavallinen talonrakennusmateriaali erityisesti pientaloissa. Väliin jäävät vuosikymmenet ovat tuottaneet sille taas korkean kiinnostavuusarvon, varsinkin, kun samaa materiaalia käytetään hieman erilaisissa rakennuksissa kuin ennen: puu ei ole odotuksen mukainen ratkaisu kerrostalossa.

Norberg-Schulzin mukaan tyylin kuvailemisessa tulee käyttää käsitteitä, joilla kuvataan arkkitehtonisia muotoja yleensä. Arkkitehtuurista puhumisen välineitä käsitellään seuraavassa alaluvussa "arkkitehtoninen elementti". Tyylin kuvaileminen etenee mahdollisen rakenteen tasolta yksittäisten tasojen mahdollisuuksiin; rakennus voi olla originaali yhdellä muodollisella tasolla, kun taas toisella se on konventionaalinen.³⁸

³⁵ Norberg-Schulz 1985, s. 156-157.

³⁶ Kerrostalot 1960-1975 1994, s. 53.

³⁷ Helsingin Sanomat 18. 10. 1994.

³⁸ Norberg-Schulz 1985, s. 157.

Teoksen tasot muodostavat normaalisti hierarkian. Tällöin koko teoksen originaalisuus voidaan päätellä kaikkien tasojen mukaan. Jos teoksessa on käytetty vain yhtä tasoa tai yksinkertaisia elementtejä ja suhteita, se voi olla vain joko vallankumouksellinen tai banaali ratkaisuiltaan. Esimerkiksi populaaritaiteen rakenne on niin yksinkertainen, että se tarjoaa hyvin vähän mahdollisuuksia eroavaisuuksien tuottamiseen. Tällöin ilmaisun originaalisuus täytyy tuottaa sekundaaristen ornamenttien avulla.³⁹

Analogiana 'populaarille' teokselle voisi arkkitehtuurissa olla suomalainen 60-70 -luvulla rakennettu elementtikerrostalo. Sen rakenne on yksinkertainen ja mahdollisimman vähistä keskenään erilaisista elementeistä tuotettu. Poikkeamat voidaan tuottaa vain dekoraatioiden, yleisimmin pinnan värjäämisen avulla.

Originaali teos ei riko systeemiä. Se käyttää olemassaolevaa systeemiä siten, että siitä paljastuu ennenkokeilemattomia mahdollisuuksia. Elementin originaalisuus ei riipu vain elementin ominaisuuksista, vaan myös sen sijoittamisesta rakenteeseen.⁴⁰ Tyyllillä on siten tasapainottava tarkoitus yhteiskunnassa. Se yhdistää yksittäiset työt ja saa ne esiintymään merkityksellisen kokonaisuuden osina.⁴¹

Sana tyyli viittaa elementtien ja suhteiden systeemiin, jossa elementit ja niiden väliset suhteet esiintyvät suuremmalla tai pienemmällä mahdollisuudella. Käytännössä on Norberg-Schulzin mukaan miellyttävintä rajata tyyli-käsite kaikkein mahdollisimpiin rakenteisiin. Mahdollisimmat rakenteet muodostavat normin. Poikkeamat normista edellyttävät vaihtoehtojen olemassaoloa.⁴²

Hofstadter

Albert Hofstadter on omien teostensa lisäksi kääntänyt saksalaisfilosofi Martin Heideggerin kirjoituksia englanniksi. Hänen näkökulmallaan

³⁹ Norberg-Schulz 1985, s. 157.

⁴⁰ Norberg-Schulz 1985, s. 157.

⁴¹ Norberg-Schulz 1985, s. 157-158.

⁴² Norberg-Schulz 1985, s. 158.

tyyliin on yhteyksiä Ylimaulan teoriaan. Hofstadter tekee kognitiivisen eron (I) suoran kokemuksen, (II) havainnoinnin ja (III) kokemuksesta tehdyn tulkinnan välille. Suora kokemus on tunne, välitön intuitio, eletty osallistuminen kokemukseen. Havainnointi on käynnissä olevien tapahtumien ja prosessien tarkkailua. Näistä eroaa tulkinta kuvioista, säännöistä, laeista ja teoreettisista näkemyksistä.⁴³

Taideteoksen tulkinta riippuu Hofstadterin mukaan tulkitsijan kyvystä käydä läpi kaikki teoksen ulottuvuudet. Teoksen ulottuvuuksiin kuuluu sen formaalinen rakentuminen ja sisällönmuodostuminen; sen liittyminen johonkin genreen (lyriikka, draama ja epiikka), jonka avulla se esittää tietoisuutta maailmasta; teoksen tyyliin esittämä perustavanlaatuisen ontologinen toive; sen esteettisten piirteidensä kautta esittämä tunne. Kaikki nämä läpikäytyään tulkitsija tavoittaa yhden yksittäisen, lävistävän laadun, joka julistaa itseään teoksessa. Teoksen laatu yhdistää muodon ja sisällön, se kontrolloi kirjoittamista ja sitä, mitä on kirjoitettu, maalaamista ja sitä, mitä on maalattu, laulamista ja sitä, mitä on laulettu.⁴⁴

Kun tulkitsija raaputtaa tuota laatua, hän voi myös raaputtaa erikseen mitä hyvänsä ulottuvuutta tai yksityiskohtaa, sillä ne kaikki ovat yhdessä. Raaputtaminen on Hofstadterin mukaan intuitiivista. Alussa kokonaisvaltainen laatu on käsistäkarkaavaa ja rajaamatonta. Laatu määrittelee kaikkea, joka liittyy teoksen ymmärtämiseen. Se säätelee huomion kiinnittymistä yksityiskohtiin, huomion liikkumista, osien erottelua ja niiden suhteuttamista toisiinsa.⁴⁵

Ylimaula

Anna-Maija Ylimaula sanoo haluavansa irrottaa tyylin aikakausista tai epookeista. Ne mahdollistavat sisäänsä vain akateemisessa keskustelussa hyväksytyt työt ja jättävät ulkopuolelle siten vaikkapa vernakulaarin

⁴³ Hofstadter 1987, s. 114.

⁴⁴ Hofstadter 1987, s. 130.

⁴⁵ Hofstadter 1987, s. 130-131.

arkkitehtuurin.⁴⁶ Ylimaula käyttää tyylin käsitettä laajassa merkityksessä: tyyli on hänelle kaiken taustalla vaikuttava filosofia, työn lävistävä kantava idea. Jos projektilta puuttuu tämä kantavan ajattelun voima, filosofia, tyyliä ei ole olemassa. Tyyli erottaa arkkitehtuurin pelkästä rakentamisesta. Arkkitehtuurissa taustavaikuttava filosofia julkistaa itsensä rakennuksessa. Tästä syntyy tyyli.⁴⁷

Ylimaulan universaali tyylin teoria perustuu Heideggerin taideteoriaan. Ylimaula on soveltanut Heideggerin teoriaa seitsemän kohdan teoriaksi arkkitehtonisesta tyylistä. Universaalien tyylin teorian avulla voidaan arvioida kaikkia rakennustoimintoja sekä löytää ja nähdä mahdollisen tyylin ydin. Lähestymistapa ylittää kategoriat, sillä se hyväksyy arkkitehtuurin konkreettiset ja transkendenttaaliset arvot.⁴⁸ Ylimaula muotoilee seitsemän kohtaa selityksineen seuraavasti:

I Emme voi analysoida arkkitehtuuria alkaen kategorioista "tyyli", "muoto" jne., koska nämä kategoriat ovat tavoitettavissa ainoastaan itse taideteoksessa. Kategorisointi auttaa luokittelua ja nimeämistä, mutta sillä ei ole paljonkaan merkitystä arkkitehtuurin ytimen löytämisessä.⁴⁹

II Tyyli näyttää, mitä rakennus todella on. Se paljastaa rakennuksen arkkitehtuurin. Tyyli kiteytyy arkkitehtonisten elementtien⁵⁰ taustalla vaikuttava ajatusrakennelma. Tyyli ei ilmene ilman tätä keskeistä ajatusta tai henkilökohtaista filosofiaa. Arkkitehtuurissa arkkitehti ilmaisee arvonsa ja ymmärryksensä ajasta ja ympäristöstä, jossa elää.⁵¹

III Arkkitehtuuriteos antaa tyylin tapahtua. Arkkitehdin tehtävä on luoda arkkitehtuuria, eli suunnitella rakennuksia, joilla on taiteellisia tavoitteita. Tehtävä mahdollistaa suunnittelijan tulemisen arkkitehdiksi.

⁴⁶ Ylimaula 1992, johdanto.

⁴⁷ Ylimaula 1992, s. 29.

⁴⁸ Ylimaula 1992, s. 59-62.

⁴⁹ Ylimaula 1992, s. 60.

⁵⁰ On huomattava, että Ylimaulan käsitys arkkitehtonisesta elementistä saattaa poiketa luvussa 2. 4 esitetystä. Ylimaula ei määrittele arkkitehtonista elementtiä.

⁵¹ Ylimaula 1992, s. 60.

Arkkitehti mahdollistaa arkkitehtuurin ja sen tyylin syntymisen.⁵²

IV Tyyli ilmaisee taiteellista totuutta. Tyyli edellyttää autenttisuutta. Tietyt piirteet tai muodot tyylistä voidaan kopioida, mutta ei itse tyyliä. Tyyli voi saada ajan kuluessa uusia tulkintoja, mutta niiden tyyllinen arvo riippuu niiden omasta totuusarvosta ja autenttisuudesta.⁵³

V Arkkitehtuurin luominen vastaa rakenteellisesti sen varjelemista: kumpikin on enemmän vastaanottamista kuin aktiivista osanottamista. Varjeleminen on yhtä tärkeää uuden rakennuksen suunnittelussa ja vanhan rakennuksen kunnostamisessa. Kumpikin tehtävä edellyttää suunnittelijan perusajatusten hengissäpitämistä, rakennuksen taustafilosofian säilyttämistä. Käydessämme vanhassa rakennuksessa olemme vastaanottajia, otamme vastaan rakennuksen historiallisuuden.⁵⁴

VI Tyyli muuttaa pelkän rakennuksen arkkitehtuuriksi. Runous on arkkitehtuurin ydin, sillä runouden luonteena on totuuden etsiminen kuten on arkkitehtuurinkin.⁵⁵

VII Arkkitehtuuri on sidottu ihmisiin. Se määrää heidän ytimensä ja ottaa osaa heidän historiaansa. Kieli on enemmän kuin kuultu tai kirjoitettu ilmaisu. Teoriassaan kielestä Heidegger sanoo, että kieli on suhteessa ihmisiin ja määrää heidän ytimensä ja historiansa.⁵⁶

Ylimaulan väitteeseen runoudesta arkkitehtuurin ytimenä tuo kenties valaistusta filosofian professori Stephen H. Watsonin kirjoitus *In Site: Beyond the Architectonics of the Modern* teoksessa *Postmodernism – Philosophy and the Arts* (1990). Watson kirjoittaa, että muinainen termi 'architektonike' ei rajoittunut rakennuksen konkreettiseen kokoamiseen. Rakentamisen taito (the 'art' of production) ei ollut vain rakenteiden

⁵² Ylimaula 1992, s. 61.

⁵³ Ylimaula 1992, s. 61.

⁵⁴ Ylimaula 1992, s. 61.

⁵⁵ Ylimaula 1992, s. 61.

⁵⁶ Ylimaula 1992, s. 61-62.

kokoamista, vaan tapahtumassa tuli olemisen piiriin 'poiesis', runous alkuperäisimmässä muodossaan.⁵⁷

Vaikka myöhempinä aikoina arkkitehtuuria luotiin matemaattisten mallien mukaan, se ei estänyt rakennusta toimimasta symbolisella tasolla, runoutta toteutumasta. Muoto ja sisältö (the figural and the formal) olivat sopusoinnussa aina tieteelliseen vallankumoukseen saakka. Esimerkkinä matemaattisuuden hyödyntämisestä modernina aikana Watson mainitsee Mies van der Rohen Seagram -pilvenpiirtäjän. Rakennus jatkaa muodon ja sisällön sopusaa yhteiseloä, sillä siinä objekti on kuvattu rakenteena, ts. sisältö on yhtä kuin muoto.⁵⁸

Ylimaulan käsitys taiteellisesta totuudesta, autenttisuudesta, saattaa olla analoginen Norberg-Schulzin originaali - banaali -jaottelulle. Tällöin voitaisiin muodostaa yhtälö: mitä originaalimpi rakennus on, sitä paremmin se toteuttaa taiteellista totuutta, autenttisuutta. Tälle yhtälölle käänteinen olisi: mitä banaalimpi rakennus on, sitä huonommin se toteuttaa taiteellista totuutta, autenttisuutta.

Jos edelleen käytän esimerkkinä banaalista rakennuksesta 60-70 -luvun elementtikerrostaloä, päättely etenisi väitteeseen, että elementtikerrostalo toteuttaisi huonosti (huonommin kuin puurakenteinen kerrostalo) taiteellista totuutta, autenttisuutta. Tällaista yhtälöä ei kuitenkaan kannata muodostaa, sillä originaalisuus ja banaalius saavat kuten tyylikin eri ajanjaksoina eri sisältöjä ja merkityksiä.

2. 4 Arkkitehtoninen elementti

Arkikitehtonisestä tyylistä kirjoittavilla Norberg-Schulzilla ja Ylimaulalla esiintyy toistuvasti käsite "elementti". Määrittelen tässä alaluvussa lyhyesti, mitä käsitteen "arkkitehtoninen elementti" ajatellaan tässä työssä pitävän sisällään. Apuna käytän Christian Norberg-Schulzin ja Helmer Stenrosin & Seppo Auran kirjoituksissaan esittämiä näkökohtia.

⁵⁷ Watson 1990, s. 97.

⁵⁸ Watson 1990, s. 97.

Helmer Stenros ja Seppo Aura ovat kirjoittaneet perusteoksen arkkitehtuurin muoto-opista. *Arkkitehtuurin muoto ja sisältö* (1984) -teoksessa arkkitehtoninen elementti määritellään "itsenäiseksi osakokonaisuudeksi, joka kuuluu suurempaan kokonaisuuteen".⁵⁹ Arkkitehtoniset pääelementit ovat tila, massa ja pinta. Toissijaisiksi elementeiksi Stenros ja Aura nimeävät konstruktion, valon, materiaalit, värit, erilaiset rakennusosat valmistusmenetelmiseen, installaatiot.⁶⁰

Christian Norberg-Schulz huomauttaa, että arkkitehtonisten elementtien kuvailulla ei koskaan päästä synteisiin: synteettinen kuvailu olisi uusi taideteos. Hän ei näe arkkitehtonisen muodon pilkkomista molekyyleihin ja atomeihin hyvänä ajatuksena. Myöskään koko rakennusta ei kannata käsittellä elementtinä, sillä silloin ei ole mahdollista tutkia rakennuksen organisaatiota. Arkkitehtuurin elementit tulee valita siten, että formaali organisaatio tulee täysin ymmärrettäväksi, eikä mitään jää yli kuvailusta.⁶¹ Norberg-Schulz käyttää samaa jaottelua arkkitehtuurin pääelementeistä kuin Stenros ja Aura.⁶²

Stenros ja Aura sanovat, että heidän tekemänsä jaottelun perusteella jokaista arkkitehtonista elementtiä voidaan analysoida erikseen. Eri elementeistä koostuu arkkitehtoninen kokonaisuus. Kokonaisuuden kannalta elementtien sijoittelu merkitsee paljon. Samojen elementtien erilaisella ryhmityksellä, niiden keskinäisten asemien muutoksella saavutetaan erilaisia lopputuloksia. Elementtejä sitovat toisiinsa ja kokonaisuuteen monet lainalaisuudet. Esimerkkeinä Stenros ja Aura mainitsevat funktionaaliset vaatimukset, mitoitukselliset vaatimukset, rakenteet, valaistuksen ja näköalan. Tällaiset vaatimukset muokkaavat kokonaisuutta ja antavat samalla eväät sen onnistuneisuuden arviointiin.⁶³

⁵⁹ Stenros & Aura 1984, s. 171.

⁶⁰ Stenros & Aura 1984, s. 171.

⁶¹ Norberg-Schulz 1985, s. 132.

⁶² Norberg-Schulz 1985, s. 133.

⁶³ Stenros & Aura 1984, s. 171.

Tila sisältää kolme tasoa, lattian (horisontaalin), seinämät (vertikaalin) ja katon (ylätason). Seinämien aukotukset vaikuttavat tilan avoimuuteen. Suljettu pinta ei sisällä aukkoja. Aukotettu pinta sisältää aukkoja, joiden osuus suljettuun pintaan voi olla alistuva tai hallitseva. Verkkopinnassa pinta on enää jäännös aukotuksen hallitessa. Kalvopinta syntyy esimerkiksi korvaamalla seinämä yhtenäisellä lasipinnalla.⁶⁴

Arkkitehtoninen massa koostuu rajapinnoista, se ympäröi tilaa ja luo samalla tilaa ympärilleen. Seinäpintojen ohella massan luonteeseen vaikuttaa kattomuoto. Konkreettisia massoittelukeinoja ovat mm. porrastukset. Ne ilmenevät erilaisina sisäänvetoina ja ulokkeina, kuten parvekkeina.⁶⁵ Massan tekemään vaikutukseen ovat osallisina valaistus, väri ja tekstuuri.⁶⁶

Pinta voi saada alisteisen aseman tilaan ja massaan nähden, se voi seurata niiden vaatimuksia tai sitten se voi toimia itsenäisenä ja hallitsevana elementtinä. Pinnan merkitys ja sisältö vaihtelevat sen mukaan, onko kyseessä seinä-, katto- vai lattiapinta ja onko se julkisivupinta vai ei. Suunnittelija voi muokata pinnan ilmeä materiaalivalinnoilla, struktuurilla, tekstuurilla, reliefivaikutelmalla, pinnan kerroksellisuudella, aukotustavoilla ja muoto- ja jaottelutavoilla.⁶⁷

Tila, massa ja pinta tarjoavat käsitteet, joiden avulla tyylin ilmenemistä arkkitehtuurissa voidaan tarkastella. Stenros ja Aura esittävät, että muotoja voidaan arvioida sellaisenaan, puhtaasti formaalisesti.⁶⁸

Tein tutkimuskohteesta havaintokortit, joissa käytin hyväkseni massan, tilan ja pinnan käsitteitä. Merkitsin muistiin lähinnä julkisivupintaan liittyviä aukotuksia (ikkunoita ja ovia), värejä, materiaaleja ja leikkauksia.

⁶⁴ Stenros & Aura 1984, s. 39, 49.

⁶⁵ Stenros & Aura 1984, s. 84, 98, 104, 113-114.

⁶⁶ Stenros & Aura 1984, s. 135.

⁶⁷ Stenros & Aura 1984, s. 134.

⁶⁸ Stenros & Aura 1984, s. 191.

Seinäpinnan ohessa tarkastelin kattopinnan muotoa. Näiden lisäksi merkitsin muistiin koristeaiheet, jotka olivat silmiinpistäväinä osana rakennuksen visuaalisen imagen muodostumista. Havaintokortit tuovat pohjamateriaalia kokonaisvaltaisemmalle pohdiskelulle, joka ei rajoitu pelkästään tyylin formaalisiin, vaan myös merkityksellisiin ja kulttuurisiin aspekteihin.

Tyyllillä ja imagella saatetaan tarkoittaa suunnilleen samoja asioita arkisessa kielenkäytössä. Arkkitehtuurin tyyliä ei silti pidä sekoittaa arkkitehtuurin visuaaliseen imageen. Tyyli on käsitteenä laajempi. Se eroaa visuaalisesta imagesta siten, että se sisältää myös ajatuksen tai filosofian siitä, miksi jokin elementti muotoillaan visuaaliselta hahmoltaan tietynlaiseksi, toisin sanoen suunnittelijan intention.

Visuaalinen image on se osa rakennuksesta, joka jää satunnaisen ohikulkijan mieleen. Tyyli vaatii rakennuksen "sisälle" menemistä. Tyylin tutkimisessa selvitetään ajatuksellinen rakenne, joka on tuottanut tietyn imagen.

3. POSTMODERNISMI JA POSTMODERNI ARKKITEHTUURI

3. 1 Postmodernismi

Postmodernismi -termiä on käytetty 60-luvulta lähtien eri merkityksissä yhteiskuntatieteissä, filosofiassa ja eri taiteen aloilla. Yksittäisiä esimerkkejä termin käytöstä löytyy jo 1900-luvun alkupuolelta. Yleisempään käyttöön se tuli vasta 1960-luvulla amerikkalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa.⁶⁹ Siellä se usein yhdistettiin poststrukturalismiin. Arkkitehtuurissa postmodernismi syntyi 1960-luvulla vastaliikkeenä modernismin kansainväliselle tyylille.⁷⁰

⁶⁹ Matei Calinescun mukaan amerikkalaiset runoilijat Randall Jarrell, John Berryman ja Charles Olson käyttivät postmodernismia rajatussa merkityksessä jo 40-luvun lopussa ja 50-luvulla puhuessaan uudesta runoudesta. Calinescu 1988, s. 267-268.

⁷⁰ Taiteen Pikkujättiläinen 1991, s. 521.

Käytän postmodernismi -käsitteen historiasta lähteenäni Alankomaissa toimivan kulttuurintutkija Hans Bertensin ja Yhdysvalloissa vaikuttavan kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Matei Calinescun kirjoituksia. Kirjoitukset täydentävät toisiaan.

Hans Bertens on eritellyt postmoderni-käsitteen historiaa kirjassaan *The Idea of Postmodern* (1995). Bertens sanoo postmodernismin merkitsevän useita asioita yhtä aikaa. Postmodernismin alku oli antimodernistisissa taidestrategioissa 50-luvulla. Strategiat saattoivat saada toisistaan poikkeavia ilmiöitä, joten käsitteen sisältö on ymmärrettävästi ollut kiistanalainen alusta lähtien.⁷¹

60-luvulla postmodernismi määrittyi vastakulttuuriseksi asenteeksi, jota sosiaalinen ja taiteellinen avantgarde harjoittivat. Uusi tietoisuus oli radikaalin demokraattista. Se vastusti humanismia edustavia instituutioita, kuten taideinstituutiota.⁷²

70-luvun kuluessa postmodernismi määrittyi Bertensin mukaan poststrukturalismin kautta. Poststrukturalismissa hän erottaa kaksi vaihetta. Ensimmäinen niistä sijoittuu myöhäiselle 70-luvulle ja varhaiselle 80-luvulle. Se lähtee Barthesista ja Derridasta ja on suuntaukseltaan lingvistinen, tekstiin keskittyvä. Toinen vaihe poststrukturalismissa lähtee Foucaultista ja, vähäisemmässä määrin, Lacanista. Se sijoittuu paremminkin 80- kuin 70-luvulle. 80-luvulla postmodernismiin liitettiin myös feminismi ja monikulttuurisuus.⁷³

Postmodernismin käsite on levinnyt humanististen tieteiden ulkopuolelle tarkoittamaan kokonaista maailmankatsomusta. Tavatonta ei ole, että puhutaan postmodernista maailmasta, jossa elämme. Bertens huomauttaa, että postmodernia ei ole suinkaan maailma, jossa elämme, vaan

⁷¹ Bertens 1995, s.3.

⁷² Ks. Bertens 1995, s. 5; Calinescu 1988, s. 268.

⁷³ Bertens 1995, s. 6-8.

perspektiivi, josta sitä tarkastelemme.⁷⁴

Anne Stenros näkee tilarakenteen teoriaa käsittelevässä väitöskirjassaan *Kesto ja järjestys* (1992) postmodernismin siirtymänä fragmentaariseen todellisuuskuvaan. Postmodernismi venyttää entistä maailmankuvaa. Se on uusi näkökulma, jonka avulla nähdään asioita, jotka modernismin maailmassa ovat jääneet tarkastelematta.⁷⁵

Stenros käyttää analogioita verratessaan arkkitehtuuria ja maailmankuvaa. Modernissa maailmassa arkkitehtuurin tilarakenne on puu, joka järjestyy hierarkisesti. Postmodernissa maailmassa arkkitehtuurin tilarakenne on rihmasto, joka näyttäytyy kaaoksena. Jos modernin arkkitehtuurikäsitys on toimintakeskeinen, postmodernin arkkitehtuurikäsitys on merkityskeskeinen.⁷⁶

Bertensin mukaan postmodernista maailmasta puhuminen saattaa olla oikeutettua, sillä voidaan väittää, että maailma on saapunut uuteen historialliseen vaiheeseen, postmoderniin. Postmodernia vaihetta elävät kuitenkin vasta USA, läntinen Eurooppa ja muutamat muut läntisen kapitalismin saarekkeet, kuten Kanada ja Australia, muun maailman seurattessa perässä.⁷⁷

Osa tutkijoista rajoittaa postmodernin ajankohtaisen kulttuurin tietyille alueille, tavallisesti massakulttuuriin, tai läntisen maailman joihinkin sosiologisesti määriteltäviin ryhmiin. Laajemmin asiaa määritteleville postmodernismi on joukko taiteellisia strategioita sekä löyhästi toisiinsa sidoksissa olevia teoreettisia oletuksia ajan merkeistä.⁷⁸

Vaikka postmodernismi -käsitteen merkitys on jatkuvasti laajentunut 50-luvun kirjallisuuskriittisestä alusta nykypäivään, sille ei ole onnistuttu

⁷⁴ Bertens 1995, s. 9.

⁷⁵ Stenros 1992, s. 3.

⁷⁶ Stenros 1992, s. 302.

⁷⁷ Bertens 1995, s. 10..

⁷⁸ Bertens 1995, s. 10

luomaan yhtä laajasti hyväksytyä määritelmää. Poikkeuksena tälle Bertens nimeää arkkitehtuurin. Hänen mukaansa arkkitehtuurissa postmodernismi on kehittynyt vastalauseeksi modernistiselle Bauhaus-näkemykselle ja kansainväliselle tyyllille.⁷⁹

3. 2 Postmodernin arkkitehtuurin teoreetikot

Venturi työryhmineen

Modernia arkkitehtuuria vastaan aloitetun hyökkäyksen ensimmäisiä äänenkannattajia oli yhdysvaltalainen arkkitehti Robert Venturi tekstillään *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966).⁸⁰ Se julkaistiin New Yorkin modernin taiteen museon julkaisusarjassa, jossa selvitettiin modernin arkkitehtuurin teoreettista taustaa. Esipuheessa Venturi sanoo kirjoittaneensa kirjan luettavaksi sekä arkkitehtuurikritiikkinä että selityksenä omille töilleen.⁸¹

Kirjassa Venturi esittelee postmodernismin iskulauseeksi tulleen heittonsa "less is a bore"⁸², joka on väännös modernistisen arkkitehdin Mies van der Rohen iskulauseesta "less is more".⁸³ Venturin mielestä tyydyttävä esteettinen yksinkertaisuus seuraa sisäisestä monimutkaisuudesta, hienostuneisuudesta, tarkkuudesta, rikutusta geometriasta, ristiriidoista ja jännitteistä, jotka piilevät esimerkiksi doorilaisen tempppelin näennäisen yksinkertaisuuden alla.⁸⁴ Hän kirjoittaa arkkitehtuurin elementeistä:

I like elements which are hybrid rather than "pure", compromising rather than "clean", distorted rather than "straightforward", ambiguous rather than "articulated", perverse as well as impersonal, boring as well as "interesting", conventional rather than "designed", accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as

⁷⁹ Bertens 1995, s. 10, 12. Calinescu huomauttaa, että postmodernismi tuli 70- ja 80-luvulla lopullisesti uskottavaksi termiksi kirjallisuus- ja taidekritiikissä, ja erityisesti arkkitehtuurikritiikissä. Calinescu 1988, s. 267.

⁸⁰ Ks. Bertens 1995, s. 53 ; Calinescu 1988, s. 268.

⁸¹ Venturi 1968, s. 18.

⁸² Venturi 1968, s. 25.

⁸³ Rose 1991, s. 105.

⁸⁴ Venturi 1968, s. 25.

innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear.⁸⁵

Arkkitehtuuri voi sisältää elementtejä, jotka ovat sekä hyviä että hirveitä, suuria että pieniä, suljettuja ja avoimia jne. Ristiriitaisuudet ruokkivat jännitettä ja monimielisyyttä. Arkkitehtuurissa on hyväksyttävä sekä-että -vaihtoehto joko-tai -vaihtoehdon sijasta: sekä moniaineksisuus⁸⁶ että ristiriitaisuus kuuluvat samaan rakennukseen.⁸⁷

Venturin mielestä moderni arkkitehtuuri on liian kauan noudattanut suorakulmaisten muotojen rajoituksia. Suorakulmaisuuuden oletetaan seuraavan rakenteen ja massatuotetun seinäverhouksen teknisiä vaatimuksia.⁸⁸ Hän ottaa esille konventionaaliset elementit moniaineksisuuden edistäjinä.⁸⁹

Konventionaalisia elementtejä voidaan käyttää uusissa rakennuksissa eri merkityksessä kuin ennen. Ne kantavat mukanaan osan vanhoista merkityksistä assosiaatioina. Vanhat merkitykset sekoittuvat uuteen merkitykseen, ja elementit saavat kaksoismerkityksen. Esimerkkinä kahdella tavalla toimivista elementeistä Venturi mainitsee manieristisen ja barokkiarkkitehtuurin yksityiskohdat, esim. ikkunat, jotka syvenevät seinäkomeroiksi ja arkkitraavit, jotka muodostavat holvikaaria.⁹⁰

Complexity and Contradiction in Architecture mahtui vielä akateemisen arkkitehtuuridebatin piiriin modernismia edeltävän arkkitehtuurin edistämisineen. Sitä vastoin Venturin seuraava kirja *Learning from Las Vegas* (1972) yhdessä Denise Scott Brownin ja Steven Izenourin kanssa nosti pintaan kuumentuneita tunteita, koska se kiinnitti huomion hyväksyvässä sävyssä populaariin kaupalliseen arkkitehtuuriin. Yhtä tärkeä kuin kaupallisen arkkitehtuurin esiinnostaminen oli kirjoittajien

⁸⁵ Venturi 1968, s. 22.

⁸⁶ Moniaineksisuutta "complexity" -sanana suomennoksena käyttää Mirja Sassi, Sassi 1985, s. 151.

⁸⁷ Venturi 1968, s. 47.

⁸⁸ Venturi 1968, s. 56.

⁸⁹ Venturi 1968, s. 44.

⁹⁰ Venturi 1968, s. 42, 44.

kiinnostus arkkitehtuurin kommunikatiiviseen funktioon.⁹¹ Kirjoittajat sanovat käyttävänsä kaupallista vernakulaaria arkkitehtuuria tutkiakseen symbolismia arkkitehtuurissa.⁹²

Learning from Las Vegasin kirjoittajat painottavat arkkitehtuurinäkemyksessään imagea. Image on prosessia tai muotoa tärkeämpi tekijä. Arkkitehtuurin havaitsemisessa ja luomisessa ovat mukana menneisyyden tuomat kokemukset ja emotionaaliset assosiaatiot.⁹³

Postmodernismin esikirjoittajat puhuvat imagesta tyylin sijaan. Imagen korostaminen muodon sijaan saattaa olla provokaatiota modernisteille. Silti voidaan kysyä, onko postmodernia tyyliä olemassa, jos postmodernismissa image on itseisarvoinen, ei väline suunnittelijan ideologian esilletuomiseen. Imagen korostaminen ei tee tyyliä tyhjäksi. Postmodernin tyylin intentiona on imagen luominen. Imagesta itsestään on tullut ideologia. Suunnittelija ilmaisee intentionsa valitessaan imagea lukuisten vaihtoehtojen (imageja esim. "luonnonläheisyys", "kodikkuus", "linnamaisuus") joukosta ja valitessaan sen toteuttamismetodin.

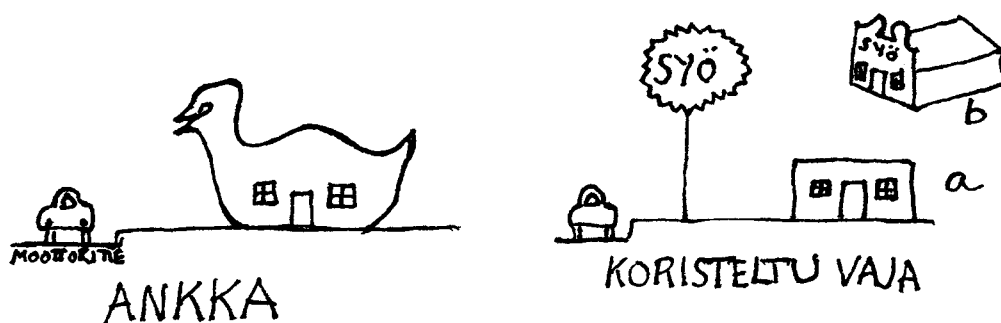
Kahtena eri rakennustyyppinä, jotka toteuttavat moniaineisuuden ja ristiriidan periaatteita, Venturi, Scott Brown ja Izenour mainitsevat ankan (duck) ja koristellun vajan (decorated shed). Anka on rakennus, joka on symboli. Siinä tila, rakenne ja ohjelma yhdistyvät symboliseksi muodoksi, vaikkapa ankaksi. Koristellussa vajassa tila ja rakenne palvelevat ohjelmaa, ja koristelu on lisätty niistä riippumattomana. Koristeltu vaja on rakennus, joka käyttää symboleja.⁹⁴ Seuraava asiaa havainnollistava kuvio löytyy kirjan *Learning from Las Vegas* sivuilta 88-89.

⁹¹ Bertens 1995, s. 54-55.

⁹² Venturi, Scott Brown, Izenour 1988, 119.

⁹³ Venturi, Scott Brown, Izenour 1988, s. 87.

⁹⁴ Venturi, Scott Brown, Izenour 1988, 87.



Learning from Las Vegas on tavallisen ja ruman (ugly and ordinary) arkkitehtuurin puolustuspuheenvuoro. Esimerkiksi ikkunan suunnittelusta sanotaan seuraavaa:

To design a window, for instance, you start not only with the abstract function of modulating light rays and breezes to serve interior space but with the image of window – of all the windows you know plus others you find out about.⁹⁵

Kirjoittajat myöntävät, että tällainen lähestymistapa on kenties sovinnainen, mutta se tuottaa arkkitehtuuria, joka on merkitykseltään rikkaampaa, joskin vähemmän dramaattista kuin ilmaisuun perustuva arkkitehtuuri.⁹⁶

Learning from Las Vegasin kirjoittajat sanovat, että moderni arkkitehtuuri ei ollut symbolismista vapaata. Modernistien teolliset rakenteet esittivät tieteen ja teknologian uljasta uutta maailmaa. Modernistit kehittivät siten oman arkkitehtonisen ikonografiansa, joka perustui heidän näkemykseensä teollisen vallankumouksen edistyksellisestä teknologiasta. Modernistit vain vaihtoivat yhden symbolivaraston (romanttis-historiallis-eklektisen) toiseen (kubistis-teollis-prosessuaaliseen).⁹⁷

Robert Venturi on selvittänyt suhdettaan postmodernismiin artikkelissa

⁹⁵ Venturi, Scott Brown, Izenour 1988, s. 129.

⁹⁶ Venturi, Scott Brown, Izenour 1988, s. 129.

⁹⁷ Venturi, Scott Brown, Izenour 1988, s. 135-137.

*Architectural Record*issa vuonna 1982. Venturi haluaa olla osallisena postmodernismissä sikäli kuin se käsittää moninaisuuden, kulttuurisen merkityksellisyyden ja symbolismin. Hän kritisoi postmodernismia siitä, että se on tuonut kritisoimansa sanaston ja ideologian tilalle uuden sanaston, joka on symbolismiltaan erilainen kuin entinen, mutta yhtä rajoittunut ja dogmaattinen periaatteiltaan. Postmodernismin symbolismi etsii muodot historiasta. Historia rajoittuu usein pelkkään klassisismiin. Venturi kysyy, eikö helppous ja nopeus, jolla postmodernismin kirjoittajat nimeävät postmodernismia, todista vain suuntauksen liiasta yksinkertaisuudesta.⁹⁸

Jencks

Venturin, Scott Brownin ja Izenourin kehittämä idea arkkitehtuurista kollektiivisena kielenä sai jatkokehittelijän Charles Jencksistä.⁹⁹ Charles Jencks mainitaan postmodernin arkkitehtuurin teoreetikkojen joukossa merkittävimmäksi.¹⁰⁰ Hän lanseerasi postmodernismi-käsitteen arkkitehtuuriin artikkelissaan *The rise of Post-Modern architecture* (1975) ja on sen jälkeen tehnyt sitä tunnetuksi lukuisissa kirjoituksissaan.¹⁰¹ Toisen tulkinnan mukaan hän ei yksinään keksinyt postmodernismin nimikettä, mutta hän on toiminut aktiivisimmin tehdäkseen sitä tunnetuksi arkkitehtuurin alalla.¹⁰²

Jencks sai rakennustaitteen historian tohtorin arvon Lontoon yliopistosta vuonna 1970. Seitsemän vuotta tämän jälkeen häneltä ilmestyi teos *The Language of Post-Modern Architecture* (1977).¹⁰³ Toisen painoksen ilmestyttyä kirjasta 1978 Jencks oli kehittänyt käsitteen kaksoiskoodatusta postmodernismista. Bertensin mukaan tämän jälkeen Jencksin teoreettinen pohja on pysynyt melko lailla ennallaan.¹⁰⁴

⁹⁸ Venturi 1984, s. 113-114.

⁹⁹ Bertens 1995, s. 56.

¹⁰⁰ Ks. esim. Bertens 1995, s. 57; *Ars Suomen Taide* 6 1990, s. 69.

¹⁰¹ Bertens 1995, s. 57.

¹⁰² Sassi 1985, s. 148.

¹⁰³ Sassi 1985, s. 148.

¹⁰⁴ Bertens 1995, s. 57.

Jencks määrittelee kaksoiskoodauksen kirjan *The Language of Post-Modernism* toisen painoksen (1978) johdannossa. Hänen mukaansa postmoderni rakennus puhuu kahdella tasolla yhtä aikaa: arkkitehdeille ja suurelle yleisölle. Tämän se tekee usealle makukulttuurille aukeavalla muodolla, joka visuaalisesti voi muistuttaa vaikkapa klassista kreikkalaista temppeliä. Kaksoiskoodaus ulottuu myös arkkitehtien ammattitilanteeseen: arkkitehdit ovat saaneet koulutuksensa modernismin hengessä, mutta he ovat liukuneet koulutuksestaan erilleen.¹⁰⁵

Vuonna 1996 uusintapainoksessa kirjastaan *What is Post-Modernism?* Jencks määritteli postmodernismin ainakin osittain kuten hän teki vuonna 1978, kaksoiskoodauksen avulla. Hän tiivistää kaksoiskoodauksen seuraavasti: eliitti/populaari (elite/popular), mukautuva/ kumouksellinen (accommodating/subversive) ja uusi/vanha (new/old). Jaottelu mukautuvaan ja kumoukselliseen pitää sisällään sen, että arkkitehti joutuu usein suunnittelemaan asiakkaalle, jonka maku on vanhanaikainen. Arkkitehti haluaa sekä rakentaa että kritisoida, joten hän lähettää samassa viestissä sekä hyväksyntänsä että kritiikkinsä.¹⁰⁶

Jencksin postmodernismi ei halua korvata modernismia, vaan kehittyä sen antamalta pohjalta yhdistämällä modernismiin muitakin näkökohtia.¹⁰⁷ Estetiikan tutkija Margaret A. Rose esittelee kirjassaan *The post-modern and the post-industrial* (1991) Jencksin ”kaksoiskoodatut teoriat postmodernismista” -otsikon alla. Kaksoiskoodatuille teorioille vaihtoehtoisena teoriana Rose esittää mm. italialaisen arkkitehdin Paolo Portoghesin käsityksen postmodernismista. Rosen mukaan Portoghesi irrottaa jyrkemmin kirjoituksissaan postmodernismin modernismista kuin Jencks. Portoghesi nimeää postmodernismin kieltämiseksi, repeämäksi, selän kääntämiseksi. Se on paljon enemmän kuin pelkkä suunnanmuutos.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Jencks 1978, s. 6-7.

¹⁰⁶ Jencks 1996, s. 29-30.

¹⁰⁷ Jencks 1987, s. 11.

¹⁰⁸ Rose 1991, s. 153.

Jencks haluaa erottaa postmodernismin modernismista ja myöhäismodernismista. Yleensä arkkitehtuurihistorian tutkijat määrittelevät liikkeitä muutamien tyyllisten kategorioiden mukaan. Jencks on määritellyt postmodernismille kolmekymmentä muuttujaa. Niistä kahdeksan liittyy ideologiaan, kolmetoista tyyliin ja yhdeksän designideoihin. Hän listaa erojen selkiytymisen vuoksi myös modernismin ja myöhäismodernismin ideologiset, tyylliset ja designideoihin liittyvät muuttujat. Koska jokaista muuttujaa kohti voisi listata lukuisia sitä määrittäviä määreitä, Jencks tyytyy taulukoimaan muuttujat ilman laajempia selityksiä.¹⁰⁹

Jencksille postmodernismin tyyllisiin piirteisiin kuuluu sama moniaineksisuus (complexity), josta Venturi kirjoitti 60-luvulla. Rosen mukaan Jencks on samoilla linjoilla kuin Venturi puolustaessaan sekä moniaineksisuutta että ristiriitaisuutta, ei fragmentaatiota parempana kuin yhtenäisyyttä tai konfliktia parempana kuin synteesiä.¹¹⁰

Jencks luettelee postmodernismin tyyllisiksi muuttujiksi moniaineksisuuden lisäksi hybridin ilmaisuuden, vaihtelevan, yllätyksellisen tilan, konventionaalisen ja abstraktin muodon samassa rakennuksessa, eklektismin, semioottisen artikulaation, kontekstista riippuvan estetiikan, orgaanisuuden ja ornamentin, esittävyuden, metaforan, historialliset viitteet, huumorin ja symboliikan.¹¹¹

Jencks sanoo edeltäjästään Venturista, että tämä toi uudet tyylikoodit, historian (erityisesti manieristit ja Lutyensin) ja pop-taiteen arkkitehtuuriin. Jencksin mukaan Venturi työryhmineen ei esittänyt kuitenkaan teoriaa symbolismista. He eivät myöskään esittäneet kriteerejä,

¹⁰⁹ Jencks 1980, s. 32. Matei Calinescu on arvostellut Jencksin muuttujia. Hänen mukaansa Jencks ei määrittele, kuinka monta hänen muuttujistaan on minimi, jotta tietyn rakenteen voisi arvioida postmoderniksi tai myöhäismoderniksi. Jencks itse käyttää yksittäisiä kohteita analysoidessaan viittä tai kuutta kriteeriä, jotka hän Calinescun mukaan valitsee miten haluaa kolmestakymmenestä. Tällöin tulokset eivät ole tilastollisesti kestäviä. Calinescu 1988, s. 287.

¹¹⁰ Rose 1991, s. 133.

¹¹¹ Jencks 1980, s. 32.

joiden mukaan valitsivat rakennuksia arvioitavikseen. Tällöin argumentointi jäi henkilökohtaisen maun tasolle.¹¹²

Jencksin mielestä Venturin työryhmän maun käsitys oli modernistinen ytimeltään, sillä se sulki pois edellisen sukupolven (modernistien) maun.¹¹³ Venturi osoittaa kuitenkin kirjoituksissaan kunnioituksensa modernille arkkitehtuurille. Hän ei halua katkaista välejä kokonaan välittömän arkkitehtonisen menneisyyden kanssa.¹¹⁴

Jencks kommentoi Venturin jaottelua kahteen rakennustyyppiin, ankkoihin ja koristeltuihin vajoihin sanomalla, että Venturi suosii koristeltua vajaa. Se kommunikoi Venturin mielestä tehokkaammin, ja sitä paitsi modernistiset arkkitehdit ovat suunnitelleet pitkään vain ankoja. Anka on Jencksin mukaan semioottisesti ikoninen merkki, koska muodolla on joitakin yhteisiä ominaisuuksia sisällön kanssa. Koristellun vajan tulkinta riippuu opituista merkityksistä, jolloin se on symbolinen merkki.¹¹⁵ Venturi siis suosisi opittuja merkityksiä enemmän kuin suoraan nähtävissä olevia. Venturi ja hänen tiiminsä sanovat:

We maintain that both kinds of architecture are valid -- but we think that the duck is seldom relevant today, although it pervades Modern architecture.¹¹⁶

On tulkinnanvaraista, pitävätkö he ankkarakennuksia huonompana vaihtoehtona varsinkin, kun Venturi ilmaisee usein kunnioituksensa modernismin arkkitehtien parhaita saavutuksia kohtaan: "Heidän mestariteoksensa pitävät puoliaan minkä tahansa ajan saavutuksia vastaan." ¹¹⁷

What is Post-Modernism? -teoksessa Jencks ennustelee toisen postmodernismin vaiheen alkamista. Hän nimeää sen

¹¹² Jencks 1978, s. 87.

¹¹³ Jencks 1978, s. 87.

¹¹⁴ Venturi 1988, s. 115.

¹¹⁵ Jencks 1978, s. 45.

¹¹⁶ Venturi, Scott Brown, Izenour 1988, s. 87.

¹¹⁷ Venturi 1984, s. 115.

maailmankaikkeuden tarinaksi, mahdolliseksi uudeksi metanarratiiviksi humanismin jälkeen.¹¹⁸ Jencks käsittelee aihetta kirjassaan *The Architecture of the Jumping Universe* (1995).

The Architecture of the Jumping Universessa Jencks väittää, että maailmankaikkeuden evoluutio kulkee hyppäyksittäin kohti monimutkaisuutta. Hyppäykset voivat olla asteittaista kehitystä tai äkkinäisiä katastrofeja, jatkuvuutta, muodonmuutoksia ja perhosefektiä. Maailmankaikkeuden tarina merkitsee huonoa ennustettavuutta ja yllätystä. Näitä periaatteita arkkitehtuurinkin pitää noudattaa; se voi sisältää sekä vastakkainasetelmia että jatkuvuutta.¹¹⁹

Moninaisuus on keskeinen periaate maailmankaikkeuden tarinalle perustuvassa arkkitehtuurissa. Sitä voidaan edistää erilaisilla tekniikoilla, kuten kollaasilla, radikaalilla eklektismillä¹²⁰ ja päällekkäisyydellä. Useiden suunnittelijoiden tai suunnittelumetodien käyttö tuo tarvittavaa heterogeenisyyttä talon tai kaupungin suunnitteluun. Arkkitehtuuri on myös muihin ajassa liikkuviin aatteisiin sidottu: tällä hetkellä esimerkiksi ekologiaan ja politiikan monimuotoisuuteen. Tämä johtaa Jencksin toiveiden mukaan vihreisiin vaihtoehtoihin ja paikallisiin tyyliin.¹²¹

Paolo Portoghesi lisää kirjassaan *After Modern Architecture* (1980) Jencksin tulkintaan postmodernismin eklektisestä luonteesta yhden lisäsyyn: eklektisyyden voidaan katsoa olevan 30-luvun "tähtisysteemin" vastustamista. Yhtenäisen persoonallisen tyylin, jota tähtisysteemissä suosittiin, tilalle on tullut monta ilmaisua, jotka ovat enemmän sidoksissa

¹¹⁸ Jencks 1996, s. 71.

¹¹⁹ Jencks 1995, s. 167.

¹²⁰ Radikaalin eklektismin määrittely luvussa 4. 3.

¹²¹ Jencks 1995, s. 168. Pikku-Huopalahden suunnittelumenetelmiin liittyy ekologisten periaatteiden julkilausuminen. Ekologisesta ajattelusta esimerkkinä on asumisen ja muiden toimintojen sekoittaminen kaupunkirakenteessa: se säästää enemmän energiaa kuin erillisten tilojen ylläpitäminen eri toiminnoille. Kulku alueelle onnistuu raitiovaunulla ja useimmat tontit aukeavat sekä kadulle että puistoon. Arkkitehti 1/1991, s. 36, 38. Jencksin kaavailemaa maailmankaikkeuden arkkitehtuuria noudattaa myös useiden suunnittelijoiden käyttö.

paikkaan kuin yhden arkkitehdin käsitykseen rakentamisesta.¹²² Bertensin mukaan Portoghesi onnistuu ainoastaan lisäämään siihen, mitä Jencks on jo sanonut. Muutkaan postmodernismin teoreetikot eivät yllä yhtä selvään näkemykseen postmodernismista kuin Jencks.¹²³

Jencks on ainoa postmodernismin teoreetikko, joka on jatkanut kirjoitteluaan aina 70-luvulta nykypäivään (viimeisin käsiini saama teos häneltä on *The Architecture of the Jumping Universe*, jos ei oteta lukuun vuoden 1996 uusintapainosta teoksesta *What is Post-Modernism?*). Hänen kirjoituksensa ovat sekä määrältään, verbaaliselta loistokkuudeltaan että teoreettisilta perusteluiltaan omaa luokkaansa. Tämän vuoksi käytän Jencksiä päälähteenäni ja teorianani postmodernista arkkitehtuurista.

3. 3 Postmoderni arkkitehtuuri Suomessa

Suomalaiset postmodernismin työnäytteet loistavat poissaolollaan esimerkiksi Jencksin kirjasta *Architecture Today* (1988). Riitta Nikula kirjoittaa kirjassaan *Rakennettu maisema* (1993), että Suomessa jatkuu yhä suuri modernin projekti. Tämä tarkoittaa sitä, että postmodernismi ei ole rajusti muuttanut kansallisen modernismin perinnettä ainakaan Helsingissä. Modernismin rakoilu alkaa paremminkin esikaupungeista kuin keskeisistä monumenteista.¹²⁴

Asko Salokorpi on kirjoittanut *Ars Suomen Taide* -sarjan kuudennen osan osuuden postmodernista arkkitehtuurista. Sen otsikkona on "postmodernismin aika 1980-luvulla". Salokorpi toteaa, että Suomessa postmodernismi ei ollut vielä läpäissyt modernismin puolustajien linnaketta, kun se Yhdysvalloissa ja monissa muissa Euroopan maissa oli jo arkinen ilmiö.¹²⁵

¹²² Portoghesi 1980, s. 38.

¹²³ Bertens 1995, s. 57-58.

¹²⁴ Nikula 1993, s. 150.

¹²⁵ *Ars Suomen Taide* 6 1990, s. 69.

Oulun koulu

Postmodernismi saapui Suomeen pohjoisen, Oulun kautta. Siellä toimivasta arkkitehtuurikoulusta tuli 80-luvulla ns. Oulun koulu. Salokorpi arvioi Oulun koulun varsin heterogeeniseksi ryhmäksi. Pohjoisesta postmodernismi levisi Etelä-Suomeen historiallisina muotoina. Historian viitteet eivät kuitenkaan selkeästi ole peräisin miltään tietyltä aikakaudelta. Suomalainen postmodernismi on varsin peitellysti eklektistä, eikä raja modernismiin ole kirkastunut. Salokorpi nimeää sen 'höystetyksi', tai hajoavaksi modernismiksi.¹²⁶

Salokorpi kuvailee postmodernismin ilmenevän koristeluna elementtikerrostaloissa. Rakenteesta syntyvä jäsentely puuttuu. Se korvataan esimerkiksi vaihtamalla julkisivun materiaalia tai väriä kerroksesta toiseen, vaikka kerrokset olisivat keskenään täysin samanlaiset. Betonielementtirakenne saatetaan verhoilla vaikkapa tiililastulla muistuttamaan tiiliseinää. Reagoiminen hallinneeseen rationalismiin lämpöä ja rikkautta tuovilla elementeillä miellyttää ainakin yleisöä.¹²⁷

Suhteessa teoriaan Salokorpi toteaa, että 60-luvun strukturalistisen vaiheen jälkeen suomalaisessa arkkitehtuurissa ei ole ollut yhtenäistä teoriaa tai ohjelmaa. Postmodernismista tuttu muotojen ja materiaalien runsaus on siirtynyt modernismiin muoti-ilmion tavoin. Mikään teoria ei ole kuitenkaan ohjannut suunnittelua.¹²⁸

Oulun koulusta kirjoittavat Anna-Maija Ylimaula, Reijo Niskasaari ja Ilpo Okkonen kirjassa *Arkkitehtuurin Oulun koulu* (1993). Heidän mukaansa edellytykset modernismista poikkeavalle koulutukselle juuri Oulussa antoi mm. fyysinen etäisyys pääkaupungista, sen mielipideilmastosta ja tiukoista suunnittelumääräyksistä.¹²⁹

¹²⁶ *Ars Suomen Taide* 6 1990, s. 69-70.

¹²⁷ *Ars Suomen Taide* 6 1990, s. 70, 73.

¹²⁸ *Ars Suomen Taide* 6 1990, s. 74.

¹²⁹ Ylimaula 1993, s. 8.

Anna-Maija Ylimaula, joka on opettanut arkkitehtuurin historiaa Oulun yliopiston arkkitehtuurin osastolla, jaottelee Oulun koulu -ilmiön alla kulkemaan kolme päävirtausta: regionalismi, joka näkyy erityisesti punatiiliarkkitehtuurina, muualta vaikutteita imevä postmodernismi ja kansallisromantiikkaa jatkava karelianismi. Oulun koululla ei ole selkeästi omaa suunnittelufilosofiaa. Sen merkitys on Ylimaulan mukaan siinä, että nimikkeen alla kulkevissa töissä on ”enemmän mehua kuin moneen kertaan siilatussa modernismissa”.¹³⁰

Oulunsalon kunnantalo (1983) on esimerkkinä punatiilisestä regionalismista. Kohteen suunnitteluperusteissa ilmaistaan ylikansallisen modernismin sopeutumattomuus arktisiin oloihin: ”kuntalaiset eivät halunneet teknorationalistista laatikkoarkkitehtuuria kuntansa ylpeydeksi”.¹³¹ Historiallista jatkuvuutta tavoiteltiin traditionaalisella rakentamistavalla, jossa käytetään ulkopinnoissa punatiiltä ja luonnonväristä mäntyä. Sisätiloihin haluttiin luoda mäntykatoin ja -lattioin perinteistä pirttivaikutelmaa.¹³²

1. Oulunsalon kunnantalon kahviopäätty, arkkitehteina NVV eli Kari Niskasaari, Reijo Niskasaari, Kaarlo Viljanen, Ilpo Väisänen, Jorma Öhman. Kuva *Arkkitehti* 7/83, s. 68.



Tyylien aaltoilun kannalta Ylimaula sijoittaa Oulun koulun ”paluuaaltoon”, romanttiseen virtaukseen, joka usein saattaa merkitä myös tyylin taantumaa. Arkkitehtuurin historiassa vaihtelevien

¹³⁰ Ylimaula 1993, s. 11, 15.

¹³¹ Arkkitehti 7/1983, s.66.

¹³² Arkkitehti 7/1983, s.67.

klassististen ja romanttisten vaiheiden kannalta on lupaavaa, että romanttisen regionalismin rinnalla Oulun koulu on osallistunut myös postmodernismin antiikista lainailuun: klassismin siemenet ovat mukana.¹³³

4. MEYERIN TEORIA TYYLISTÄ JA PIKKU-HUOPALAHTI

4. 1 Meyerin teoria tyylistä

Leonard B. Meyer on yhdysvaltalainen musiikkitieteilijä, jonka teoksiin kuuluu *Emotion and Music* (1956), *Music, the Arts, and Ideas* (1960) ja *Explaining Music* (1973). Meyer osallistui luennoitsijana kesäyliopiston luentosarjaan *The Concept of Style* Coloradossa vuonna 1977.¹³⁴ Luentosarjan pohjalta koottiin samanniminen teos, jonka tarkistettua ja laajennettua versiota vuodelta 1987 olen käyttänyt lähteenäni tyylistä.

Leonard B. Meyer esittää artikkelissaan sen nimen (*Toward a Theory of Style*) mukaisesti hahmotelman tyylin teoriaksi. Hänen teoriansa ansaitsee tulla tarkastelluksi yleistettävyytensä vuoksi. Meyer itse käyttää esimerkkeinä sävellyksiä, mutta teoria on sovellettavissa muillekin taiteenaloille. Teoriaa voi käyttää niin yksittäisen teoksen kuin teosjoukon tai aikakauden tutkimiseen, se toimii siis monella tasolla. Se ottaa huomioon tyyliä ohjaavat kulttuuriset rajoitukset unohtamatta yksittäisen teoksen strategioita.

Meyerin tyylin teoria on toisaalta myös varsin mutkikas. Sen pääkäsitteet sisältävät joukon alakäsitteitä, jotka eivät tunnu tarpeellisilta arkkitehtuurin tyyliä tarkastellessa. Tai sitten käsitteet tuntuvat hankalilta vain sen vuoksi, että niitä valottavat esimerkit on otettu musiikista, joka on minulle melko tuntematon taiteen ala. Meyerin termien suomennokset ovat omiani. Koska vivahde-erehdysten vaara on suuri, mainitsen usein selvyuden vuoksi suluissa alkuperäisen englanninkielisen termin.

¹³³ Ylimaula 1993, s. 16.

¹³⁴ Lang 1987, s. 9. 306.

Meyer määrittelee tyylin seuraavasti: tyyli on mallien toistamista (replication of patterning) joko ihmiskäytöksessä tai käytöksen tuottamassa artefaktissa. Tyyliä edeltää sarja valintoja, jotka tehdään jonkinlaisten pidäkkeiden¹³⁵ (constraints) vallitessa. Yksilöt tai ryhmät ovat usein oppineet ja omaksuneet rajoitukset historialliskulttuurisista olosuhteista. Tyyli edellyttää kaikilla elämän alueilla, taiteessa ja tieteessä, liike-elämässä ja teknologiassa, uskonnossa ja sotataktiikassa jatkuvaa valintaa. Vain harvat tyyliä määrittelevistä valinnoista, tai valintavaihtoehdoista, ovat kuitenkaan tiedostettuja.¹³⁶

Meyer kertoo, kuinka tyyli on usein yhdistetty tapaan, jolla jotain ilmaistaan erotuksena asiasta, joka ilmaistaan. Tällöin tyyli vastaa kysymykseen 'miten'. Mitä-miten -jako ei ole kuitenkaan Meyerin lähtökohtana. Hän tutkii pidäkkeitä, jotka ohjaavat sitä, mikä valitaan joukosta valintamahdollisuuksia. Inhimillistä käytöstä pidättelevät tekijät Meyer jakaa fyysisiin (painovoima, maan kiertoliike jne.), biologisiin (molekyylibiologian periaatteet, ruuan, levon ja suojan tarve jne.), psykologisiin (havaitseminen, kognitiiviset prosessit, oppiminen jne.) ja kulttuurisiin. Tyylin sisäisistä pidäkkeistä Meyer tarkastelee pääasiassa kulttuurisia pidäkkeitä.¹³⁷

Meyer käsittää kulttuurin koostuvan useista aspekteista (parameter). Näihin on perinteisesti luettu politiikka, talous, kaupankäynti, uskonto, sosiaalinen organisaatio, tieteet, pelit, urheilu ja useat taiteen alat. Jos otetaan vaikkapa musiikin aspekti, toiset aspektit ovat siihen nähden ulkoisia ja toimivat erilaisten pidäkkeiden mukaan. Musiikin ulkoiset aspektit saattavat kuitenkin vaikuttaa musiikin tyyliin. Meyer rajoittuu puhumaan pidäkkeistä, jotka ovat yhden parametrin sisäisiä, ts. musiikin

¹³⁵ Toisaalta "constraint"-termin voisi kääntää mahdollisesti "täytymykseksi", jota Routila käyttää tyylin lainomaisen toteutumisen yhteydessä. Täytymys on kuitenkin varsin vahva sana eikä se sovi kaikkiin yhteyksiin. Myöskin Routila käyttää sitä vain esimerkkinä tyylin sisäisestä lainomaisesta taipumuksesta (ks. Routila 1986, s. 24.).

¹³⁶ Meyer 1987, s. 21, 25.

¹³⁷ Meyer 1987, s. 26-29.

tyyliin vaikuttavat musiikin sisäiset pidäkkeet.¹³⁸

Meyerin mukaan tieto tyylistä on usein hiljaista, julkilausumatonta. Se on sisäistettyjä tapoja, joita noudatetaan tietämättä tarkasti, miksi. Tyylianalyytikon tehtävä on tehdä näkyväksi tieto, jonka taiteentekijä ja kuluttaja tietävät hiljaisesti. Tämän tehdäkseen tutkijan täytyy eksplikoida niiden pidäkkeiden luonne, jotka kyseessä olevaa tyyliä hallitsevat. Hän tekee hypoteeseja pidäkkeistä ja testaa hypoteesien pitävyyttä.¹³⁹

Hypoteeseja voidaan muodostaa vain tekemällä päätelmiä havaintotietojen (taideteoksissa toistetut mallit) perusteella ja laajentamalla niitä yleisiksi periaatteiksi. Tyylianalyysin täytyy alkaa kuvailulla ja luokittelulla, laskemalla toistuvien piirteiden määrä joissakin teoksissa. Kun kylmät tosiasiat¹⁴⁰ on saatu tietoon, niitä täytyy laajentaa hypoteeseilla institutionaalisista tosiasioista. Toisin sanoen, kaikki teokselle / teoksille ominaiset piirteet, jotka voidaan kuvailla ja laskea, ovat oireita toisiinsa suhteessa olevien pidäkkeiden läsnäolosta.¹⁴¹

Käytän Meyerin käsitystä tyylianalyysin etenemisestä hyväkseni Pikku-Huopalahden tyylin määrittelyssä; aloitan tutkimisen etsimällä usein toistuvia piirteitä. Tässä vaiheessa tapahtuu kuitenkin jo valikointia ja virhemahdollisuuksia: valikoin ”kylmät tosiasiat” minulla jo olevan institutionaalisen tiedon varassa. Tarvitsen tietoa arkkitehtuurin historiasta ”nähdäkseni” teoksissa olennaisia asioita. Siten institutionaalinen tieto ohjaa ”kylmien tosiasioiden” valikointia.

Tyyliä ja niitä ohjailevat pidäkkeet ovat toisiinsa hierarkisessa suhteessa. Koska tyyli-termiä on käytetty usein eri pidäketasoilla, Meyer luo hierarkian erottaakseen tasot. Pidäkkeiden kolme hierarkista tasoa ovat lait

¹³⁸ Meyer 1987, s. 29-30.

¹³⁹ Meyer 1987, s. 31.

¹⁴⁰ Meyer käyttää John R. Searlen käsitteitä ’kylmät tosiasiat’ (‘brute facts’) ja institutionaaliset tosiasiat’ (‘institutional facts’), jotka hän on lainannut Searlen teoksesta *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1974), Cambridge University Press, London, luku 2.

¹⁴¹ Meyer 1987, s. 31-33.

(laws), säännöt (rules) ja strategiat (strategies). Eri pidäkkeet pätevät eri tasoilla koko kulttuurista yksittäisen teoksen tyyliin.¹⁴²

Lait ovat ylikulttuurisia pidäkkeitä, periaatteita, jotka säätelevät mallien havaitsemista. Havaitsemisen ja hahmottamisen lait vaikuttavat siihen, kuinka ärsykettä seuraa reaktio ja kuinka asiat ymmärretään ja muistetaan. Kokemukset käsitteellistetään Meyerin mukaan pääasiassa neljänlaisten suhteiden mukaan.¹⁴³ Näihin en kuitenkaan puutu tässä sen enempää, sillä Meyer ei itsekään käsittele tarkemmin kuin osaa suhteista.

Säännöt ovat yliyksilöllisiä, mutta kulttuurinsisäisiä pidäkkeitä. Ne määrittelevät materiaalien keinojen joukon, josta taiteilija voi tehdä valintansa. Esimerkiksi musiikissa materiaaliset keinot tarkoittavat amplitudeja, kestoja, äänenvärejä jne.¹⁴⁴ Arkkitehtuurissa näitä voisivat vastata luvussa 2. 4 esitetyt arkkitehtoniset elementit.

Tyylejä määritellään joskus myös jonkin elementin puuttumisen kautta. Siten esimerkiksi sanotaan, että keskiaikaisessa maalaustaiteessa ei ole lineaarista perspektiiviä, tai gregoriaanisessa kirkkolaulussa ei ole harmoniaa. Vaikka puutteen kautta luokittelu ei kerro mitään pidäkkeistä, jotka säätelevät kyseessä olevaa luokkaa, se kertoo, mitkä piirteet ilmaantuvat yhtä aikaa ja määrittelevät jotakin luokkaa. Puutteen huomaaminen voi johtaa etsimään ja keksimään yhteenkuuluvuuksia.¹⁴⁵

Huomio, että kirkkolaulusta puuttuu harmonia, on retrospektiivistä, taaksepäin katsovaa ymmärtämistä. Retrospektiivinen ymmärtäminen voi auttaa keksimään uusia asioita, mutta se voi johtaa myös historian teleologiseen tulkintaan. Teleologisessa historiantulkinnassa asioiden oletetaan ohjautuvan jotakin päämäärää kohti, tässä tapauksessa sävelharmoniaa kohti. Meyer ei pidä hyvänä tällaista jälkikäteistä

¹⁴² Meyer 1987, s. 34-35.

¹⁴³ Meyer 1987, s. 35.

¹⁴⁴ Meyer 1987, s. 43.

¹⁴⁵ Meyer 1987, s. 45-46.

tulkintaa.¹⁴⁶

Tyylin elementtejä ohjaavat kolmenlaiset säännöt: riippuvuussäännöt (dependency rules), kontekstuaaliset säännöt (contextual rules) ja lauseopilliset säännöt (syntactic rules). Sääntöjen takia jotkin samanaikaisuudet ja peräkkäisyydet ovat mahdollisempia kuin toiset.¹⁴⁷ Meyer valaisee sääntöjä musiikillisilla esimerkeillä. Käytän hyväkseni jälleen ainoastaan säännön yläkäsitettä.

Peräkkäisyyksistä ja samanaikaisuuksista puhuminen soveltuu kenties musiikkiin, joka tapahtuu ajassa. Rakennusten voidaan sanoa tapahtuvan siinä mielessä, että ne ovat viestimistapahtuma.¹⁴⁸ Rakennus hahmottuu tarkastelijalle kokonaisuudessaan vasta liikkeen ja ajan avulla. Se, mihin suuntaan tarkastelija seuraavaksi suuntaa askeleensa tai katseensa, ei ole kuitenkaan arkkitehdin säädeltävissä samalla tavoin kuin säveltäjä ohjaa kuulijaa sävellyksen osasta toiseen.

Strategiat ovat sommittelullisia valintoja. Valinnat tehdään tyyliissä vakiintuneiden sääntöjen mukaisesti. Jokaista tyyliä kohti on rajallinen määrä sääntöjä. Mahdollisia strategioita sääntöjen ilmentämiseksi on sen sijaan rajaton määrä. Siksi on Meyerin mielestä epätodennäköistä, että tyyliä olisivat koskaan kirjaimellisesti loppuunkuluneita, kuten niiden toisinaan sanotaan olevan.¹⁴⁹

Kun strategia on kerran keksitty, siitä voi tulla yksittäisen teoksen tai teosjoukon piirre. Strategiset piirteet voidaan jakaa yleisyytensä perusteella kolmeen joukkoon: dialekteihin (dialects), idiomeihin (idioms) ja idiolekteihin (idiolects). Samaa dialektia eli murretta voivat käyttää aikalaistaiteilijat tai maantieteellisesti toisiaan lähellä sijaitsevat taiteilijat.

¹⁴⁶ Meyer 1987, s. 46.

¹⁴⁷ Meyer 1987, s. 48-50.

¹⁴⁸ Routilan mukaan taideteoriat, jotka keskittyvät kuvaamaan taideteosta tekijän ja vastaanottajan jäädessä taustalle unohtavat sen, että taideteos on tapahtuma: se realisoituu inhimillisessä elämäntodellisuudessa siten, että se esineenä tuotetaan ja kulutetaan, lähetetään ja vastaanotetaan. Routila 1986, s. 56.

¹⁴⁹ Meyer 1987, s. 51. Vrt. Jencksin käsitykseen postmodernismin kulumisesta, Jencks 1996, s. 40.

Niitä voidaan myös nimetä maantieteellisen alueen, kansalaisuuden, liikkeen, sosiaaliluokan tai kulttuurisen funktion mukaan.¹⁵⁰ Arkkitehtonisen tyylin murteita voisivat olla siten kansanrakentaminen /monumentaalirakentaminen, Oulun koulun postmodernismi/Pikku-Huopalahden postmodernismi, vernakulaari rakentaminen Meksikossa/Kanadassa jne.

Idiomilla eli muotokielellä Meyer tarkoittaa strategioita, jotka yksittäinen taiteilija valitsee toistuvasti murteen koko ilmaisuvarastosta. Idiolektilla hän tarkoittaa yksittäisen teoksen sisällä toistuvia kuvioita. Idiomi on siis se, mikä on tyypillistä saman tekijän eri teoksille, ja idiolekti on se, mikä on tyypillistä ja toistuvaa yksittäisessä teoksessa.¹⁵¹

Meyer erottaa idiolektista teoksen idiostruktuurin. Kun jokin kuvio nimetään teoksen idiolektiin kuuluvaksi, se ymmärretään johonkin luokkaan kuuluvaksi ja yleistettäväksi tapahtumaksi. Yksittäisessä teoksessa se on kuitenkin ainutlaatuisessa suhteessa teoksen muihin kuvioihin – se on uniikki ja yleistämätön, osa teoksen idiostruktuuria. Kritiikki on kiinnostunut siitä, mikä jonkin teoksen kuvioissa on ainutlaatuista, siis teoksen idiostruktuurista. Tyylianalyysi taas on kiinnostunut luokiteltavista, toistuvista piirteistä, siis teoksen idiolektista.¹⁵²

Meyerin mukaan erottelu sääntöihin ja strategioihin auttaa selventämään luovuuden käsitettä. Erottelun avulla voidaan nähdä kahdenlaista luovuutta: ensinnäkin on luovuus, joka sisältää uusien sääntöjen keksimistä. Toiseksi on luovuus, joka sisältää uusien strategioiden keksimistä samojen sääntöjen vallitessa.¹⁵³

Tutkimalla ensin postmodernismin sääntöjä esitän ehdotuksen siitä, millaisia strategioita Pikku-Huopalahdessa on käytetty sääntöjen

¹⁵⁰ Meyer 1987, s. 52-55.

¹⁵¹ Meyer 1987, s. 55-56.

¹⁵² Meyer 1987, s. 57.

¹⁵³ Meyer 1987, s. 64.

ilmentämiseksi. Pikku-Huopalahden tapauksessa tarkastelen yhden murteen muotokieltä. Se on syntynyt siten, että useat suunnittelijat ovat valinneet toistuvasti suuremmasta joukosta ilmaisukeinoja samat keinot.

Yhteenvetona ja pelkistykseenä lakien, sääntöjen ja strategioiden suhteesta Meyer esittää, että lait liittyvät taiteenlajin luonteeseen, säännöt (ja muutokset niissä) liittyvät taiteenlajin historiaan ja strategiat, joiden kautta säännöt ilmenevät, liittyvät kulttuuriseen makuun. Tietyn teoksen idiostrukturi liittyy arvoarvostelmiin, joita teoksesta voi tehdä.¹⁵⁴

Tyylin tietämys on välttämätöntä kritiikissä: ymmärtääkseen täydessä arvossaan mitä jokin on, on ymmärrettävä myös edes aavistuksenomaisesti, mitä se olisi voinut olla. Teosten ymmärtäminen ja arvioiminen ei tapahdu pelkästään toteutunutta idiostrukturia tarkastelemalla, vaan arvioimalla sitä, mikä olisi voinut toteutua.¹⁵⁵

Pikku-Huopalahden arkkitehtuurin ymmärtämisen kannalta on siis tärkeää, että säännöt ja strategiat, joita sen arkkitehtuuri toteuttaa, lausutaan julki (ja tiedostetaan myös vaihtoehtoisia strategioita). Edellä sanotun perusteella asetan välihypoteesin tyylistä: tyyli seuraa valintoja, jotka tehdään arkkitehtuurin historian muodostamien sääntöjen ja visuaalisen havaitsemisen ja tulkinnan lakien pidätellessä valintaa. Tyylin pidäkkeet tulevat näkyviksi siinä todennäköisyydessä, jolla arkkitehtonisten elementtien (tilan, pinnan, massan ja niiden alaelementtien) muotoilu ja sommittelu saa tietynlaisia piirteitä.

Ylimaulan ja Meyerin teorioissa on selkeä ero sen suhteen, onko tyyli läsnä kaikissa ihmisen teoissa, vai voidaanko sen avulla luokitella jokin taiteeksi. Ylimaulalle tyyli on teoksen lävistävä filosofia. Se on viimeinen silaus, joka tekee rakennuksesta arkkitehtuuria, siis taidetta. Taloja voidaan rakentaa myös ilman filosofiaa, jolloin ne ovat vain rakennuksia.¹⁵⁶ Meyerille tyyli on valintoja ja niiden toistamista tiettyjen pidäkkeiden

¹⁵⁴ Meyer 1987, s. 65.

¹⁵⁵ Meyer 1987, s. 66.

¹⁵⁶ Ylimaula 1992, s. 29.

estäessä osan valinnoista ja suosissa toisia. Tyyli on läsnä aina ja kaikkialla, myös taiteen ulkopuolella, eikä se vaadi aina tietoista valintaa.¹⁵⁷

Onko Pikku-Huopalahti tietoisien filosofian toteuttamista? Vai onko sillä tyyli joka tapauksessa, vaikka sen suunnittelijat olisivat keskustelleet vain kustannuksista, kerrosaloista ja tarvittavien autopaikkojen määrästä? Otan kannan, että asuinalueen tyyli on seurausta tehdyistä valinnoista, olivatpa valintojen vaikutteet esteettisiä, teknisiä tai taloudellisia. Valinnoista muodostuu jonkinlainen filosofia, tai joukko ajatuksia siitä, mikä on arkkitehtuurin ydin. Filosofia saa ilmauksensa rakennuksissa. Tyyli ei siis ole erottava tekijä taiteen ja ei-taiteen välillä – puhutaanhan tyylistä myös taiteen ulkopuolisissa yhteyksissä.

Vaikka tarkastelen Pikku-Huopalahden rakennusten yksityiskohtia, en usko, että tyyli ilmenisi missään yksittäisessä arkkitehtonisessa elementissä. Pikemminkin tyyli ilmenee kaikkien arkkitehtonisten elementtien designauksen yhteisvaikutuksena. Toisin sanoen, kun jatkossa esitän joitakin piirteitä, jotka ilmenevät Pikku-Huopalahden arkkitehtuurissa, esimerkiksi ranskalainen parveke variaatioineen, en väitä, että yksistään ranskalaisen parvekkeen käyttö olisi oire sen paremmin modernista kuin postmodernistakaan tyylistä. Sen sijaan ranskalaisen parvekkeen käyttö voi olla oire jonkin tyylillisen strategian olemassaolosta. Tämän strategian yritän nimetä. Tyyli ilmenee, kun sille tunnusmerkilliset strategiat ovat läsnä.

Tyyli on palautettavissa yksittäisen arkkitehtonisen elementin designaukseen ja designauksen variaatioihin eri rakennuksissa. Se on taloissa, mutta myös ne lävistävänä imagena. Image syntyy, kun kävelee alueella ja rekisteröi havainnot jokaisesta talosta yksityiskohtineen. Tyyli voidaan purkaa sanoiksi ja yksittäisiksi havainnoiksi, mutta sitä ei voida rakentaa yksittäisestä sanasta tai havainnosta.

¹⁵⁷ Meyer 1987, s. 25.

4.2 Tyylin havainnollinen taso Pikku-Huopalahdessa

Meyerin tyyliteoriaa soveltaen voidaan todeta, että **arkkitehtoninen tyyli hahmottuu visuaalisen havaitsemisen lakien mukaisesti**. Tässä alaluvussa tarkastelen Pikku-Huopalahtea visuaalisen hahmottamisen oppien mukaisesti. Lähteenäni käytän Wassily Kandinskyn, Rudolf Arnheimin ja Gunther Kressin & Theo van Leeuwenin kirjoituksia. Puuttumatta teorioiden mahdolliseen koulukuntalähtöisyyteen katson, mitä niiden avulla voi saada selville Pikku-Huopalahdesta tai sen kokonaisvaltaisesta taiteellisesta laadusta.

Wassily Kandinsky¹⁵⁸ on eritellyt taideteoksen peruselementtejä teoksessaan *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Kandinsky sanoo yrittävänsä muodostaa perusteita taidetieteelle aikana, jolloin visuaalisen ilmaisun teoria aiemmilta ajoilta on jäämässä unohduksiin.¹⁵⁹

Rudolf Arnheim, itävaltalais-amerikkalainen hahmopsykologi, on tutkinut visuaalista hahmottamista useissa kirjoituksissaan. *Art and Visual Perception* -teoksessa (1956) esittämänsä ideat Arnheim soveltaa arkkitehtuuriin teoksessa *The Dynamics of Architectural Form* (1977).¹⁶⁰ Myöhemmässä teoksessaan *The Power of the Center* (1988) Arnheim kertoo varhaisemman ajattelunsa ytimen.¹⁶¹ Havaintojen tutkiminen paljastaa Arnheimin mielestä ihmisen havaitsemisen universaalin perustan.¹⁶² Arnheim antaa monessa kohtaa psykologiset perusteet tuloksille, jotka Kandinsky on kirjannut muistiin ennen häntä.

90-luvun puheenvuoron aiemmin luotuun teoriapohjaan tuovat Lontoossa toimivat Gunther Kress ja Theo van Leeuwen kirjallaan

¹⁵⁸ Käytän englanninkielistä versiota hänen nimestään, sillä käytän myös englanninkielistä käännöstä hänen alkuteoksestaan *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926, Verlag Albert Langen, München.

¹⁵⁹ Kandinsky 1982, s. 534-535.

¹⁶⁰ Arnheim 1977, s. 7.

¹⁶¹ Arnheim 1988, s. viii.

¹⁶² Arnheim 1977, s. 5.

Reading Images (1996). Gunther Kressin aiempia julkaisuja ovat *Language as Ideology* (1993), *Social Semiotics* (1989) ja *Learning to Write* (1994). Theo van Leeuwenin aiempiin julkaisuihin kuuluu *The Media Interview – Confession, Contest, Conversation* (1994). Yhteisen teoksensa he luokittelevat sosiaalisen semiotiikan alaan kuuluvaksi.¹⁶³ Siinä he etsivät 'kielioppia' sille, kuinka yksittäiset asiat järjestyvät kokonaisuuksiksi.¹⁶⁴

Reading Images -teoksen suurin rajoitus liittyy siihen, minkä kirjoittajatkin huomaavat: heidän käsittelemiensä kaksiulotteisten visuaalisten kuvien rakentumisperiaatteissa on jotakin samaa kuin kolmiulotteisten 'kuvien' vastaavissa, mutta kolmiulotteinen visuaalinen maailma tarvitsisi oman tutkimuksensa.¹⁶⁵ Esitän Kressin ja van Leeuwenin ajatuksia siinä määrin kuin ne täydentävät Kandinskyn ja Arnheimin huomioita.

Lineaarinen konstruktio

Wassily Kandinsky käsittelee kirjoituksessaan *Punkt und Linie zu Fläche* kolmea visuaalisen ilmaisuuden elementtiä¹⁶⁶, pistettä, viivaa ja pintaa. Piste syntyy arkkitehtuurissa siitä, kun useampi kuin yksi taso leikkaavat. Pinnat on suunnattu pistettä kohti ja jatkuvat siitä eteenpäin. Pisteessä huipentuu kulmatila, ja siinä orastaa pintojen uusi kehittyminen. Esimerkkinä Kandinsky käyttää kiinalaisten tapaa muotoilla katon kulmat ylöspäin nouseviksi kaariksi, jotka päättyvät pisteeseen. Pisteestä jännitettä voidaan korostaa kulmikkailla muodoilla tai veistoksellisesti, kuten goottilaisissa rakennuksissa.¹⁶⁷

Käsitän tämän tarkoittavan sitä, että piste syntyy tilojen rajakohtiin, joissa

¹⁶³ Kress & van Leeuwen 1996, s. 5.

¹⁶⁴ Kress & van Leeuwen 1996, s. 1.

¹⁶⁵ Kress & van Leeuwen 1996, s. 264.

¹⁶⁶ 'Elementti' voidaan Kandinskyn mukaan käsittää kahdella tavalla, ulkoisena tai sisäisenä käsitteenä. Ulkoisesti elementtiä tarkastellaan silloin, kun puhutaan piirustuksen tai maalauksen muodoista. Sisäinen lähestymistapa tutkii – ei muotoja, vaan sisäistä jännitettä kussakin elementissä. Kuvallisen teoksen sisältö ei aineellistu Kandinskyn mukaan ulkoisissa muodoissa, vaan sisäisissä jännitteissä. Kandinsky 1982, s. 556.

¹⁶⁷ Kandinsky 1982, s. 556.

katseen liike pysähtyy hetkeksi, ja josta katse lähtee liikkeelle suuntaa vaihtaen. Useita kulminaatiokohtia, pisteitä, muodostaa esimerkiksi Tuomo Siitosen suunnitteleman asumispalvelukeskus Wilhelmiinan katon äärioviiva, kun rakennusta tarkastellaan alaviistosta.

2. Asumispalvelukeskus Wilhelmiina,
julkisivu länteen Taavetinkujalle.
Arkkitehti Tuomo Siitonen.



Pisteellä on jännite, mutta sillä ei ole suuntaa. Viivalla on sen sijaan sekä jännite että suunta.¹⁶⁸ Arkkitehtuurissa viivalla on suuri merkitys, sillä mikä hyvänsä tilallinen konstruktio on Kandinskyllä myös lineaarinen konstruktio. Kandinsky mainitsee horisontaali-vertikaalisuunnat tyypillisinä teoksensa kirjoittamisajankohdan arkkitehtuurille.¹⁶⁹ Kaikkien rakennusten ei tarvitse rajoittua näihin suuntiin: diagonaalit ovat oma joukkonsa geometrisia suorja viivoja.¹⁷⁰ Suorien viivojen lisäksi Kandinsky esittelee samassa teoksessa toisen pääjoukon, kaarevat viivat, ja kolmannen joukon, eli yhdistelmäviivat.¹⁷¹

Pikku-Huopalahden Tilkankadun alueen ääriovivoja voi tarkastella parhaiten matkan päästä, Paciuksenkadun sillalta yli merenlahden. Vastaavaa 'maisemakuva' ei synny muista suunnista, jossa toiset rakennukset ja maaston muodot peittävät osan kohteesta. Veden yli katsottuna Pikku-Huopalahti jää Tilkan sotilassairaalan, vanhempaa rakennuskantaa edustavien kerrostalojen ja korkealle kohoavan metsän

¹⁶⁸ Kandinsky 1982, s. 573.

¹⁶⁹ Kandinsky 1982, s. 620.

¹⁷⁰ Kandinsky 1982, s.574.

¹⁷¹ Kandinsky 1982, s. 596, 610.

kainaloon.



3. Pikku-Huopalahden Tilkankadun alue Paciuksenkadun sillalta kuvattuna.

Kattojen suorat viivat polveilevat eri korkeuksilla, sillä matalammat talot ovat lähinnä lahtea, kun taas korkeammat näkyvät näiden takaa. Kaarevia viivoja edustaa selkeimmin Wilhelmiinan katto. Näyttää siltä, että Pikku-Huopalahden viivakonstruktiolle on luonteenomaista useiden horisontaali-, vertikaali- ja diagonaalisuuntien samanaikainen näkyminen. Diagonaaleja muodostavat kaavassa määrätyt, pääosin vinot kattomuodot.

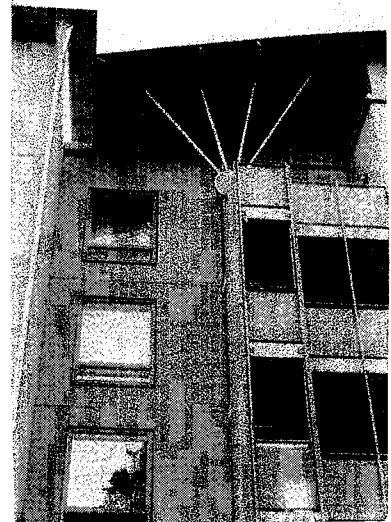
Arnheim lisää Kandinskyn viiva -teemaan, että suora viiva on ihmisen tuotos. Suora viiva on luotu mekaanisen hyötynsä vuoksi rakentamisessa ja visuaalisen yksinkertaisuutensa vuoksi.¹⁷² Linearisesti ohjatuilla muodoilla on taipumus jatkua, kunnes ne pysäytetään visuaalisesti. Eräs tällainen pysäyttämisen muoto näkyy klassisissa pylväissä: niissä on jalat

¹⁷² Arnheim 1956, s. 145.

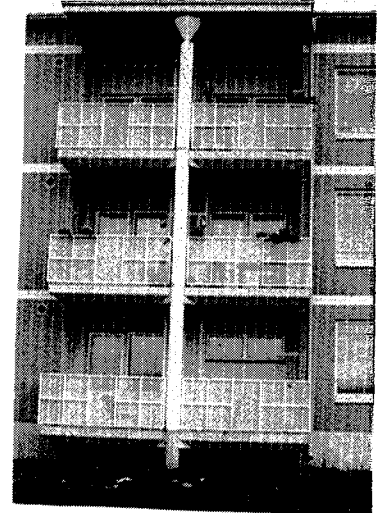
ja kapiteelit katkaisemassa laajenemisen ylös- ja alaspäin.¹⁷³

Visuaalista pysäyttämistä on käytetty Pikku-Huopalahdessa parvekepylväissä ja syöksytorvissa. Dekoratiiviset muodot ylhäällä katon tuntumassa toimivat katseen kiintopisteinä, ja ne estävät samalla katsetta vaeltamasta katon reunan yli. Parvekepylväisiin on luonut katseenpysäyttäjän 27% suunnittelijoista. Syöksytorvien muotoilua on käyttänyt 20% suunnittelijoista.

4. Tilkankatu 23, arkkitehti Raimo Teränne. Syöksytorven yläpää leviää kartioksi. Parvekkeen ja katon liitoksena on säteilevä aurinkoa muistuttava dekoraatio.



5. Tilkankuja 8, arkkitehti Erkki Heino. Kapiteeli visuaalisena pysäyttäjänä parvekepylväessä.



¹⁷³ Arnheim 1977, s. 41.

Suorilla viivoilla on kolme perusvariaatiota:

I Horisontaalinen suora viiva edustaa ihmiselle pintaa, jolla hän seisoo. Se on litteä ja viileä perustuki, joka sisältää mahdollisuuden kasvaa eri suuntiin rajoituksetta.¹⁷⁴ Pikku-Huopalahti näyttää Paciuksenkadun sillalta otetussa kuvassa enemmän horisontaalisesti, viileästi maan pinnalle asettuneelta kuin vertikaalisesti ylös kurottuvalta. Rakennusten väliin ei jää vertikaaleja välejä, vaan ne tiivistyvät yhdeksi massaksi.

II Vertikaalinen suora viiva on sekä sisäisesti että ulkoisesti horisontaalisen vastakohta. Vertikaalinen viiva muodostaa horisontaalisen kanssa suoran kulman. Litteys muuttuu korkeudeksi, viileys lämpimyydeksi ja rajattoman liikkeen mahdollisuudeksi kumpaankin suuntaan.¹⁷⁵

Pikku-Huopalahden rakennusten vertikaalisuus lisääntyy Tilkankadun suuntaan kerroskorkeuden lisääntyessä. "Lämpimin" kaikista on kuitenkin vanhaa rakennuskantaa edustava Tilkan sotilassairaala (harmaanruskea suuri rakennus hieman vasemmalle Paciuksenkadun sillalta otetun kuvan keskikohdasta), joka on korkein kuvan 3 rakennuksista.

III Diagonaalinen viiva eroaa samassa määrin horisontaalisesta ja vertikaalisesta viivasta. Siinä yhdistyvät viileä ja lämmin, ja liike kumpaankin tahansa suuntaan on mahdollinen.¹⁷⁶ Diagonaaleja viivoja esiintyy Pikku-Huopalahden valokuvassa lähinnä katoissa.

Kandinsky luokittelee rakennuksille kaksi rakenteellista periaatetta niiden lineaaristen suuntien mukaan. Viileä-lämpimässä rakennuksessa painottuu viileä horisontaaliakseli. Lämmin-viileässä rakennuksessa

¹⁷⁴ Kandinsky 1982, s. 573-574.

¹⁷⁵ Kandinsky 1982, s. 574.

¹⁷⁶ Kandinsky 1982, s. 574.

painottuu lämmin vertikaaliakseli.¹⁷⁷ Pikku-Huopalahti on periaatteeltaan viileä-lämmin, matala ja horisontaali. Kattomuodot ovat haaleita diagonaaleja.

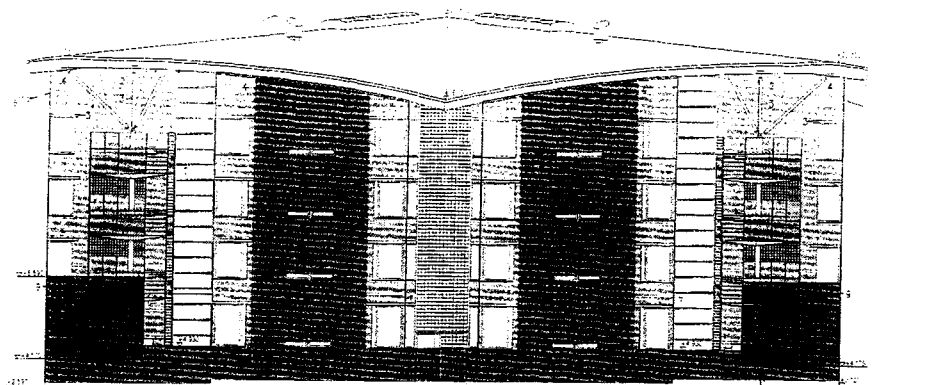
Arnheimin mukaan horisontaalisesti asetetut rakennukset muistuttavat etäisesti makaavaa eläintä. Suurin osa rakennuksista kuitenkin "seisoo". Seisova vaikutelma saadaan aikaiseksi, vaikka rakennuksen korkeus alittaisi leveyden. Esimerkiksi renessanssirakennuksissa symmetrinen julkisivu tukee voimakkaasti vertikaalisuutta, koska se muodostaa keskeisakselin.¹⁷⁸ Arnheimin mukaan vertikaalisuudella on enemmän painoa havainnossa; jos halutaan luoda pystyasentoinen nelikulmio, sen on oltava hiukan leveämpi kuin korkeampi, jotta sivut näyttävät tasapitkiltä.¹⁷⁹

Keskeisakselia on käyttänyt Tuomo Siitonen Wilhelmiinan julkisivussa Taavetinkujan suuntaan. Vertikaalisuutta tukevat ainakin kulmiin sijoitetut ikkuna-aukot, jotka muodostavat vertikaalisen linjan katseen seurattavaksi. Havainnollistan asiaa suunnittelijan tekemällä julkisivupiirroksella.

¹⁷⁷ Kandinsky 1982, s. 620.

¹⁷⁸ Arnheim 1977, s. 44.

¹⁷⁹ Arnheim 1977, s. 45.



6. Asumispalvelukeskus Wilhelmiina, julkisivu länteen. Arkkitehti Tuomo Siitonen. Piirros arkkitehdin. Pienennetty alkuperäisestä.

Havainnot - toiminta

Pisteistä ja viivoista muodostuu Kandinskyn mukaan taso. Taso tarkoittaa kuvatasoa, siis ympäristöstään erillistä kaksiulotteista tasoa, jota rajaavat kaksi horisontaalista ja kaksi vertikaalista viivaa.¹⁸⁰ Arkkitehtuurissa tällaisen 'kuvatason' voisi muodostaa vaikkapa rakennuksen julkisivupinta. Elementit voivat sijaita joko ylhäällä tai alhaalla suhteessa kuvatasoa rajoittaviin viivoihin.

'Ylhäällä' luo Kandinskyn mukaan imagen ohentumisesta, keveydestä ja vapaudesta. Ohentuminen on tiheyden vastakohta. Keveys tarkoittaa, että pienimmät yksittäiset tasot menettävät painoaan. 'Vapaus' tuottaa vaikutelman suuremmasta herkkyydestä liikkeeseen: 'putoamisen' ja 'nousemisen' vaikutelma voimistuu.¹⁸¹

'Alhaalla' luo vastakkaisen imagen: tiheyden, painon ja sidonnaisuuden. Yksittäinen muoto menettää painoaan siten, että muotoja tarvitaan tiheimmin saman painon saavuttamiseen kuin ylhäällä. 'Nouseminen'

¹⁸⁰ Kandinsky 1982, s.637.

¹⁸¹ Kandinsky 1982, s. 639-640.

vaikeutuu. Pidäkkeet saavuttavat maksimin.¹⁸²

Arnheim toteaa, että ihminen kokee tilan, jossa elää, epäsymmetrisenä. Kolmiulotteisessa tilassa hän voi liikkua teoriassa rajattoman moniin suuntiin. Niistä yhden suunnan, vertikaalisen, erottaa painovoiman veto. Siten yksi suunta, vertikaalinen, on keskiviiva ja viitekehys kaikille muille suunnille. Kohteen massa järjestäytyy yleensä symmetrisesti vertikaalisen akselin ympärille. Oleminen koetaan ytimeltään vertikaalisena: tulla olevaksi merkitsee maasta erottautumista.¹⁸³

Arnheimin mukaan geometrisesti ylös- ja alaspäin menemisellä ei ole eroa, mutta fyysisesti ja havainnollisesti on: nouseminen on herooinen akti oman painonsa kukistamiseksi, valaistumista. Laskeutuminen tarkoittaa maan tiheyteen tunkeutumista, maan pintaan reikien kaivamista, jotta valo pääsisi sisään.¹⁸⁴

Arnheim näkee perustavanlaatuisen eron toiminnan ja havaitsemisen maailman välillä: kun toiminta tapahtuu horisontaalisella pinnalla, havaitseminen tapahtuu vertikaalisesti. Horisontaalisella pinnalla rakennuksen pohjakaava paljastaa, kuinka toiminnan on ajateltu järjestyvän.¹⁸⁵

Kress ja van Leeuwen toteavat, että kolmiulotteisessa kompositiossa huomio voidaan kiinnittää keskustaan tai marginaaliin, horisontaaliin tai vertikaaliin. Sama pätee kaksiulotteiseen muotoon. Kressin ja van Leeuwenin mukaan horisontaalisesti arkkitehtuuri on usein symmetristä. Oikeaa tai vasenta puolta ei ole erityisesti painotettu. Vertikaalisesti rakennuksessa ei vallitse symmetria. Vertikaaliakselia käytetään tuottamaan eroavaisuutta.¹⁸⁶

¹⁸² Kandinsky 1982, s. 640.

¹⁸³ Arnheim 1977, s. 32, 35-36.

¹⁸⁴ Arnheim 1977, s. 33-34.

¹⁸⁵ Arnheim 1977, s. 54.

¹⁸⁶ Kress & van Leeuwen 1996, s. 260.

Kressin ja van Leeuwenin mukaan 'ylhäällä' edustaa arkkitehtuurin ideaalista puolta. Siellä on usein elementtejä, jotka antavat rakennukselle sen yleisen ja 'ihanteellisen' merkityksen. Ylhäällä voi olla esimerkiksi torni, jossa on merkityksen antajana risti tai kello.¹⁸⁷ Pikku-Huopalahdessa tornimuodostelmia on käyttänyt 53% suunnittelijoista. Ne saattavat olla ikään kuin "pieniä mökkejä" talon katolla, ts. asunnon jatkeita, kuten oheisessa kuvassa tai asumattomia, ikkunattomia lisäkkeitä.

7. Tilkankuja 8, torni. Arkkitehti Erkki Heino.



Alhaalla edustaa todellista. Siellä sijaitsevat etupihat, joilla tapaamme ja ovet sisäänastumista varten. Rakennuksen julkisivun vertikaalinen ulottuvuus on se, joka 'luetaan', kun taas horisontaalinen ulottuvuus, pohjakaava, on se rakennus, jota 'käytetään'.¹⁸⁸

Arnheim huomauttaa, että osat ja kokonaisuus havaitaan eri tavalla maalauksessa ja rakennuksessa. Maalauksessa kaikki osat on kohdistettu katsojaan samalla tavalla. Katsoja voi kohdistaa huomionsa vuorotellen kuhunkin osaan toisten ollessa kuitenkin läsnä visuaalisella kentällä. Rakennuksen osat tulevat katsojan havaittaviksi eri aikaan. Kauempaa katsoja näkee rakennuksen synoptisena kokonaisuutena. Lähemmäs tullessa hänen huomionsa kiinnittyy rakennuksen yksityiskohtiin. Rakennuksen suunnittelija voi huomioida tämän suunnittelutyössään

¹⁸⁷ Kress & van Leeuwen 1996, s. 260.

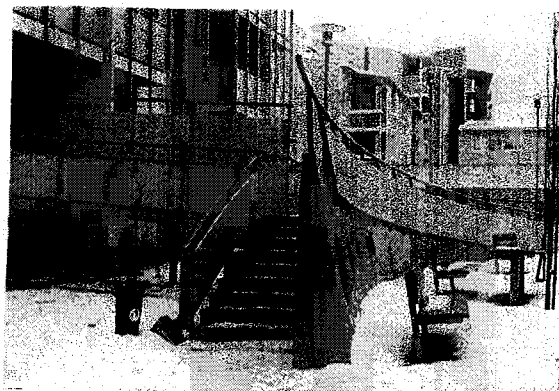
¹⁸⁸ Kress & van Leeuwen 1996, s. 260.

siten, että hän suunnittelee rakennuksen koostumaan pienemmistä osakokonaisuuksista, jotka toimivat myös itsenäisinä.¹⁸⁹

Rakennusta lähestyttäessä tapahtuu samanlainen ilmiö kuin katsottaessa kohdetta kameran zoom-objektiivin läpi: kuvassa olevien kohteiden koko kasvaa samalla kun itse kuva-ala pienenee. Koska lähestyminen tapahtuu maan tasolla, katse keskittyy kohti sisääntuloa. Kontemplaation sijaan lähestyjä valmistautuu käyttämään rakennusta. Kontaktin syntymiseksi lähestyjän ja kohteen välillä suunnittelija voi tehdä suuren rakennuksen osista ihmisen mittakaavaan sopivia, ts. helposti lähestyttäviä. Ihmisenkokoiset elementit toimivat yhdistävänä tekijänä orgaanisen asujan ja epäorgaanisen asumuksen välillä.¹⁹⁰

Tilkankatu 23:ssa arkkitehti Raimo Teränne on korostanut maan tasoa mielenkiintoisella rakennelmalla. Talon sisäpihalla kaareva betoniluiska johdattaa tulijan ulko-ovelle.

8. Tilkankatu 23, sisäänkäynti sisäpihan puolelta. Arkkitehti Raimo Teränne.



Betoniluiska on käytännöllinen esimerkiksi silloin, jos kuljetetaan välineitä ulkoiluvälinevarastoon. Suunnittelija on kuitenkin reippaasti liioitellut luiskan pituutta. Tällöin siitä tulee pitkä siirtymä sisätiloihin, liukumäen kaltainen liikkeelle houkutteleva elementti, joka sekoittaa rajaa leikkimiseen varatun takapihan ja asumiseen varatun sisätilan

¹⁸⁹ Arnheim 1977, s. 130-131.

¹⁹⁰ Arnheim 1977, s. 131, 133.

välillä. Luiska sanoo 'tästä pääsee sisään' ja 'kaikki mikä edeltää sisäänastumista on mielenkiintoisempaa kuin itse sisäänastuminen'. Se korostaa toimintaa pelkän oviaukon sijasta.

Koska luiska on ainoa laatuaan, se ei yksinään kerro mitään Pikku-Huopalahden tyylistä. Sen sijaan se kertoo postmodernista huumorista, jonka Jencks listasi kuuluvaksi postmodernismin tyyllisiin muuttujiin. Rei'itetty metallilevy, betoni, betoniin tehdyt koristerei'itykset ja värit liittävät luiskan osaksi Pikku-Huopalahden tyyliä. Samat aiheet toistuvat muidenkin suunnittelijoiden rakennuksissa.

Kress ja van Leeuwen kirjoittavat, että ihanteellinen/todellinen ja keskeisyys/marginaalisuus voidaan asettaa hierarkiseen järjestykseen korostamalla jompaa kumpaa. Kress ja van Leeuwen kutsuvat periaatetta silmiinpistävyudeksi (saliency).¹⁹¹ He määrittelevät silmiinpistävyuden seuraavasti:

The degree to which an element draws attention to itself, due to its size, its place in the foreground or its overlapping of other elements, its colour, its tonal values, its sharpness or definition, and other features.¹⁹²

Tilkankatu 23:ssa salienssia on käytetty kadun puolella korostamaan ihanteellista (dekoratiivinen parvekkeen ja katon liitos, kuva 4) ja sisäpihan puolella korostamaan todellista (sisään johdatteleva luiska, kuva 8).

Dekoratiivisen ja toiminnan kannalta sopivan ei tarvitse olla ristiriidassa keskenään. Arnheim tuo etymologisen näkökulman siihen, onko ornamentti rikos vai hyväksyttävä valinta. Ornamentti viittaa alunperin tarpeelliseen välineeseen, kuten alttaritarvikkeisiin, tai retoriikassa siihen, mitä tarvitaan tehokkaaseen viestimiseen puheen avulla. Koristelu (dekoraatio), englannin 'decoration', tulee sanasta 'decorum', joka viittaa siihen, mitä esine tai ihminen tarvitsee tuodakseen funktionsa selvästi esille. Termien 'ornamentti' ja 'dekoraatio' alkuperään ei siten liity

¹⁹¹ Kress & van Leeuwen 1996, s. 212-213.

¹⁹² Kress & van Leeuwen 1996, s. 225.

nykyisin harrastettua jakoa funktionaalisuuteen ja aisteja miellyttävyyteen.¹⁹³

Kaikki arkkitehtuurin muodot, olivat ne kuinka koristeellisia tai pelkistettyjä hyvänsä, tyydyttävät Arnheimin mielestä jonkin elämänfilosofian mukaista aistitarvetta:

From this point of view there is no difference of principle between the expression of unadorned straightness in a concrete column and that of the stucco fantasies of a baroque interior. --The difference is purely stylistic.¹⁹⁴

Arnheimin mielestä järjestys joko fyysisenä tai mentaalisenä on perusprinsiippi rakennuksen toiminnalle. Ilman järjestystä on mahdotonta tulkita rakennusta. Siksi hän näkee Venturin kirjoituksen *Complexity and Contradiction* särönä järjestyksen periaatteeseen, särönä, joka puolustaa ristiriitaisuutta ainakin teoriassa.¹⁹⁵

Rakennus voi ilmaista järjestystä seuraavilla kolmella tavalla: (I) symmetrialla, (II) mukautumalla fyysiseen ympäristöönsä, (III) ottamalla huomioon elävään elämään kuuluvan epätäydellisyden, 'säröisyyden' mm. ornamenteissa.¹⁹⁶

Postmodernismin ajama moninaisuuden idea ei sisällä symmetrian tai yksinkertaisen muodon vaatimusta. Jos ajatellaan Arnheimin tavoin, että yksinkertaisella kuutiolla ei voi ilmaista ihmisen mielen monimutkaisuutta,¹⁹⁷ tällöin myöskään yksinkertainen kuutio ei riitä postmodernismin moniarvoisuuden ilmaisuvälineeksi. Pikku-Huopalahdessa rakennukset on mukautettu ympäristöön ja toisiinsa asemakaavassa. Ekologiset periaatteet on julkilausuttu. Alueella ilmenevää järjestyksen periaatetta voisi nimittää 'kontekstin huomioonottavaksi, epäsymmetriseksi ja eläväksi järjestykseksi'.

¹⁹³ Arnheim 1977, s. 249-250.

¹⁹⁴ Arnheim 1977, s. 248.

¹⁹⁵ Arnheim 1977, s. 162-163.

¹⁹⁶ Arnheim 1977, s. 165-166.

¹⁹⁷ Arnheim 1977, s. 165.

Kulmikkaus - kaarevuus

Perusgeometrisista muodoista, ympyrästä, neliöstä ja kolmiosta, voi tehdä lukemattomia semanttisia tulkintoja. Näiden tulkintojen rakentumisesta Kress ja van Leeuwen löytävät kaksi vastakkaista periaatetta, nimittäin kulmikkauden ja kaarevuuden. Ympyrät ja kaaret yhdistetään yleisesti orgaaniseen ja luonnonjärjestykseen. Orgaanisessa luonnossa ei esiinny neliömäisyyttä.¹⁹⁸

Curved forms are therefore the dominant choice of people who think in terms of organic growth rather than mechanical construction, in terms of what is natural rather than in terms of what is artificial.¹⁹⁹

Kulmikkaus yhdistyy yleisesti epäorgaaniseen, teknologian maailmaan, joka on ihmisen luoma ja siten periaatteessa täysin hänen rationaalisen järjensä ymmärrettävissä.²⁰⁰ Kulmikkaus on Tilkankadun alueen rakennusten peruspiirre. 33% suunnittelijoista on käyttänyt kaarevia viivoja katoissa tai ovikatoksissa. 7% suunnittelijoista on tehnyt ikkunasta pyöreän.

Tilkankadun alueen toimintatasolla aukoiden ja kujien muodot ovat osittain kaarevia. Jos kaarevat muodot yhdistetään orgaanisuuteen ja luontoon, välitilat ovat kenties orgaaninen vastapaino kulmikkaille rakennuksille. Välitilojen orgaaninen muoto määrää myös rakennuksen muodon: Taavetti Laitisen kadulla sijaitsevien kolmen rakennuksen julkisivut pyöristyvät aukion linjaa noudattaen. Samoin Tilkankujan varrella rakennukset noudattelevat kujan linjaa.

Asemakaavan laatija, suunnittelija Matti Visanti perustelee pyöristyviä julkisivuja näkymis/piiloutumisperiaatteella: koverasti kaareutuvista taloista näkee kerralla enemmän kuin suorassa rivissä sijaitsevista. Kuperasti pullistuvista rakennuksista näkee kerralla vain osan julkisivua. Tällöin katsojan tekee mieli kulkea eteenpäin ja tarkistaa, mihin julkisivu

¹⁹⁸ Kress & van Leeuwen 1996, s. 52-53.

¹⁹⁹ Kress & van Leeuwen 1996, s. 52-53.

²⁰⁰ Kress & van Leeuwen 1996, s. 52-53.

hänen näkökenttensä ulkopuolella jatkuu.²⁰¹

Kress ja van Leeuwen kirjoittavat, että kolmio on kulmikas kuten neliökin, mutta toisin kuin neliö, se voi saada suunnan ja osoittaa asioihin. Tämän vuoksi merkitykset, joita se voi saada, ovat enemmän prosesseja kuin 'olemisen laatua' osoittavia.²⁰² Tilkankadun alueella 33% suunnittelijoista on käyttänyt kolmiomuotoa sisäänkäyntien yhteydessä: ovenkahva on kolmikulmainen, kolmionmuotoinen reikäpelti koristaa ovea, ovikatos on kolmio jne. Kolmio on sijoitettu kohtaan, jossa tapahtuu pelkän olemisen sijasta.

Perusmuodoille annetaan merkityksiä, jotka johtuvat muotojen laatuominaisuuksista, tai paremminkin arvoista, jotka ominaisuuksiin liitetään tietyissä sosiaalisissa ja kulttuurisissa konteksteissa. Kulmikkuus voi viitata laatuominaisuuteen 'maskuliininen valta'. 'Maskuliinista valtaa' luetaan ja arvioidaan eri tavalla erilaisissa sosiaalisissa konteksteissa. Objektit, jotka ryhmitellään edustamaan jotakin laatuominaisuutta, ryhmitellään valikoivasti. Tällöin niistä löydetään ominaisuudet, joita etsitään.²⁰³ Jos etsitään kulmikkaista objekteista laatuominaisuutta 'maskuliininen valta', rakennusten joukosta valittaisiin kenties monumentaalirakennuksia, muttei leikkimökkejä, vaikka kummatkin saattavat olla suorakulmaisia.

Arnheimin mukaan arkkitehtuuria luodaan fyysistä hyödyllisyyttä silmälläpitäen. Tämän vuoksi visuaalinen ilmaisu on arkkitehtuurissa alisteinen tasapainolle ja järjestykselle. Ruutuverkot dominoivat arkkitehtuurin designia muiden muotojen kustannuksella. Ne uhmaavat samalla keskeisyyden periaatetta, joka muilla taiteen aloilla on merkittävä: ruudukoilla ei ole keskikohtaa.²⁰⁴

Ruudukot dominoivat myös Pikku-Huopalahdessa. Niillä voi sanoa

²⁰¹ Visanti 26. 2. 1998.

²⁰² Kress & van Leeuwen 1996, s. 53-54.

²⁰³ Kress & van Leeuwen 1996, s. 54-55.

²⁰⁴ Arnheim 1988, s. 195-196.

olevan ainakin osittain dekoratiivinen tehtävä. Seuraavasta taulukosta näkyy, kuinka monella arkkitehdilla ruudukko ilmenee ja missä rakennuksen osassa:

TAULUKKO 1. Eri rakennuksen osissa ruudukkoa käyttävien suunnittelijoiden määrä Tilkankadun alueella

Rakennuksen osa	Suunnittelijoiden määrä	%
Seinä (keraamiset laatat)	13	87
Seinä (elementtilaattojen saumat)	15	100
Ikkunajako	9	60
Ikkuna (lasitiili)	3	20
Parvekkeiden kaiteet	9	60
Ovilasi	9	60
Ovikatos	1	7

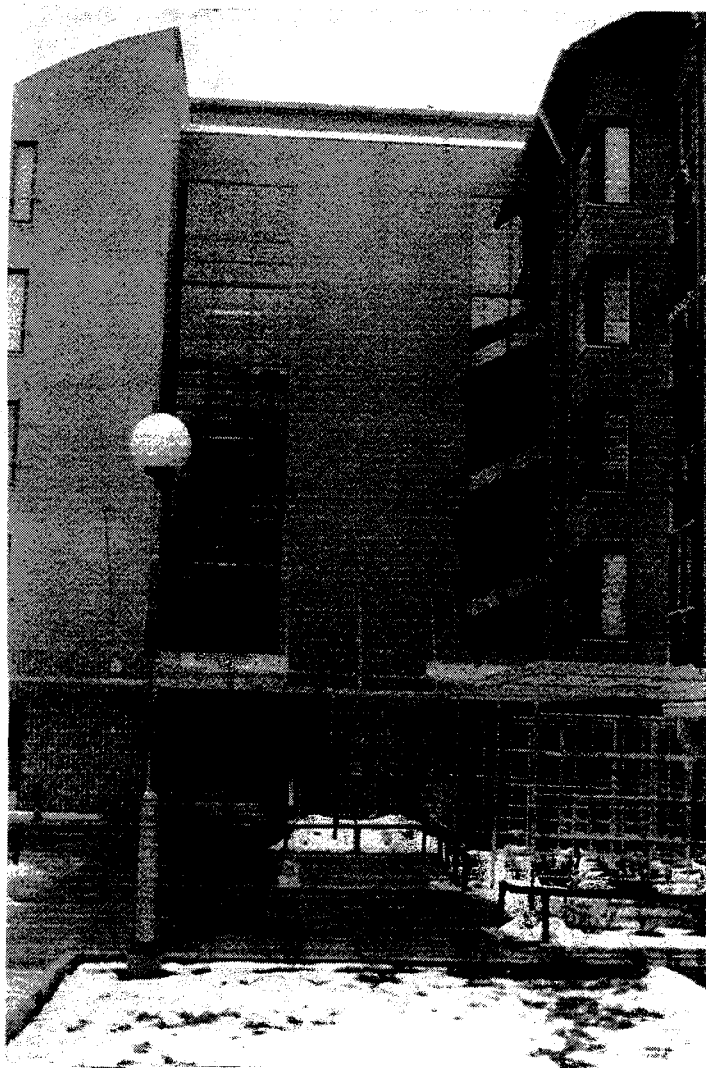
Ruudutukseksi laskettiin sellaiset kohteet, joissa kyseessä oleva pinta oli jaettu vähintään neljään suorakulmaiseen osaan. Jako tapahtui kullekin rakennuksen osalle luontaiseen tapaan, esimerkiksi ikkunoissa ikkunanpuitteilla, ovissa ovilasin puitteilla tai kaiteilla, parvekkeiden kaiteissa erilaisilla metallirimoilla jne.

Seinän ruudutus keraamisten laattojen avulla ilmeni usein: 87% suunnittelijoista käytti keraamista laattaa. Asemakaava ohjasi keraamisten laattojen käyttöön. Variaatiota laattaruudutukseen saatiin esimerkiksi vaihtelemalla yksittäisten ruutujen väriä. Seinäpintoihin muodostui ruudutuksia myös rakennusteknisistä syistä, kuten elementtilaattojen saumakohtiin. Saumakohtat näkyivät kaikilla suunnittelijoilla.

Ikkunajaossa neli- tai useampiruutuiset ikkunat olivat käytössä 60%:lla suunnittelijoista. Ikkunoiden ruudutus lasitiilen avulla mainittiin erikseen. Tällaista ruudutusta käytti 20% suunnittelijoista. 60% suunnittelijoista oli ruuduttanut oven. Yhtä suuri prosentuaalinen osuus

oli ruuduttanut parvekkeiden reunat.

9. Taavetti Laitisen katu 3, arkkitehti Raimo Teränne. Ruudutusta on käytetty porrashuoneen ikkunassa, seinässä (keräämiset laatat) ja pihapergolassa.



Välitilat

Arnheimin peruspremissi on, että myös kiinteiden objektien väliin jäävät tilat voivat olla itseoikeutettuja visuaalisia objekteja. Kiinteän objektin ja onton tilan välinen rajapinta on visuaalisesti dynaaminen, voimien ja

vastavoimien tuottama havainnollinen image.²⁰⁵

Arnheim myöntää, että katsottaessa esim. tasaista tiiliseinää se ei näytä vastakkaisten voimien taistelukentältä, vaan tiilet sulautuvat lomittain rauhanomaisesti. Tämä johtuu siitä, että tiilet ovat suorakulmaisia muotoja. Niiden vastakkaiset sivut ovat symmetrisiä ja myös niiden ääriviivat ovat suoria viivoja: rajapinnan kummallakin puolella vallitsee symmetria. Symmetria eliminoi rajapintojen dynaamisuuden.²⁰⁶ Arnheim jättää arkkitehdin tyyllisten preferenssien varaan sen, haluaako hän rakennuksen rajapintojen ulko- ja sisäpuolen vastaavan toisiaan vai ei.²⁰⁷

Rakennusten välisillä tiloilla on aktiivinen tehtävä Tilkankadun alueella. Kaupunkikuvallisesti on suunniteltu, että kullakin neljällä uudisrakennusalueella on toisista erottuvat ominaispiirteensä. Tilkankadun tilalliseksi tyylipiirteeksi suunnittelija on nimennyt aukiot. Ne avartavat tiheästi rakennettua aluetta.²⁰⁸

Aukioiden paikallaanlepäävyyttä on lisätty niiden kaarevalla muodolla.²⁰⁹ Myös osa talojen väliin jäävistä kujista on muodoltaan kaarevia (Taavetinkuja, Taavetti Laitisen katu, Tilkankuja). Kujat tekevät massan ja välitilan rajapinnan aktiiviseksi: rakennukset joutuvat koverasti peräytymään kulkijan tieltä. Missään kohtaa rakennus ei pullistu kuperasti ulospäin. Poikkeuksen muodostaa vielä rakenteilla oleva talo Tilkankuja 5:n ja 6:n väliin.

Rakentamisen tiiviys on eksplikoitu pyrkimys.²¹⁰ Rakennuksia ei ole sijoitettu ainoastaan toistensa välittömään tuntumaan, vaan vierekkäiset rakennukset on usein yhdistetty toisiinsa seinämällä. Periaatetta valaisee

²⁰⁵ Arnheim 1977, s. 71-72.

²⁰⁶ Arnheim 1977, s. 73-74.

²⁰⁷ Arnheim 1977, s. 102.

²⁰⁸ Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 1994.

²⁰⁹ Arnheim 1956, s. 342.

²¹⁰ Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 1994. Timo Kalantin tutkimuksessa 41 % kaikista vastaajista, jotka asuivat Pikku-Huopalahden Korppaanmäentiellä ja Haapalahdenkadulla, kokivat alueensa ahtaaksi. Kalanti 1993, s. 30.

oheinen kuva Tilkankatu 29:stä.

10. Tilkankatu 29, arkkitehdit Helamaa ja Pulkkinen.



Rakennukset pyrittiin yhdistämään myös aiemmin tällä vuosisadalla. Riitta Nikula on tutkinut väitöskirjassaan *Yhtenäinen kaupunkikuva 1900-1930* (1981) Helsinkiin 1910- ja 1920-luvuilla rakennettujen Etu-Töölön ja Uuden Vallilan klassistisia kerrostalokortteleita. Nikula toteaa, että kortteleissa talot oli rakennettu kiinni toisiinsa, jolloin ne muodostivat kaduille yhtenäiset seinämät. Ihanteena oli suurpihakortteli.²¹¹

Väliin jäävillä 60-70 -luvuilla rakennukset sijoitettiin suurpihakorttelista poikkeavalla tavalla maisemaan. Tällöin rakennettiin korkeita kerrostaloja keskelle luontoa. Talojen väliin jätettiin runsaasti ilmatilaa. Haittapuolena tästä oli se, että korkeiden talojen asukkaat asuivat kyllä keskellä luontoa, mutta kaukana siitä. Talojen väliin ei myöskään muodostunut selviä tiloja, joista toiset olisivat suojatumpia ja intiimimpiä kuin toiset.²¹² Pikku-Huopalahti edustaa paluuta yhtenäisiin kortteleihin, taloihin, jotka on sijoitettu suojaamaan sisäpihaa.

²¹¹ Nikula 1981, s. 279-281.

²¹² Kerrostalot 1960-1975 1994, s. 27.

Tilkankadun alueelle on kaavoitettu yhteensä kahdeksan pysäköintialuetta, jotka sijaitsevat talojen väleissä, 'välitiloina'. Pysäköintialueille kuljetaan neljässä tapauksessa kahdeksasta portin kautta. Portit ovat vajaita siinä mielessä, että ne eivät varsinaisesti sisällä liikuteltavaa ovea. Ne ovat kehyksiä, jotka rajaavat 'oven' tilaan ja siten aktivoivat tilan. Tällaisina porteilla ei ole konkreettisesti tiloja erottelevaa tehtävää. Niiden tehtävä on lähinnä symboleina merkitä siirtymää tilasta toiseen, kadulta pysäköintialueelle.

Bruce Allsopp kirjoittaa arkkitehtuurin arkkityypeistä, joihin hän lukee edikulan²¹³ (aedicule). Edikula on talon arkkityyppi. Se koostuu huoneesta, kuistista huoneen edessä ja katosta, joka suojaa huonetta.²¹⁴ Tilkankadun porttimuodostelmat vastaavat funktioltaan kenties kuistia, välitilaa, joka säästää siirtymää ulkotilasta sisätilaan, julkiselta kadulta puolijulkiselle piha-alueelle. Porttimuodostelmat osoittavat suunnittelijan halua käyttää symbolisia elementtejä rikastuttamaan kohdetta. Niissä näkyy ehkä myös selvemmin kuin itse taloissa, mistä arkkitehdit ovat tyyllilainoja noutaneet.

Värit

Asemakaava ei sisällä väriin liittyviä eksakteja määräyksiä. Matti Visanti on tehnyt Tilkankadun alueelle värisuunnitelman. Etukäteissuunnitelmaa on käytetty myös kolmella muulla Pikku-Huopalahteen kaavoitetulla uudella asuinalueella.

Visanti kertoo, että värisuunnitelmassa kullekin talolle on määrätty pääsävy, esim. punainen, sini - vihreä jne. Yleismäärityksen tarkoituksena on varmistaa, ettei vierekkäisille tonteille tule samanvärisiä taloja, ts. väridiversiteetin säilyminen.²¹⁵ Alueen suunnittelussa on olemassa siis

²¹³ Edikula on selitetty *Ars Suomen Taide* 6:ssa seuraavasti: edikula on arkkitehtoninen, komeromainen seinärakennelma, jossa kaksi pylvästä kannattelevat päätykolmiota. Edikulaan on sijoitettu veistoksia. Myöhemmin, erityisesti täysbarokin rakennustaiteessa, edikula on jäsentänyt fasadia oven, ikkunan tai portaalin kehysteenä. Varhaiskristillisessä taiteessa edikula tarkoittaa hautarakennelmaa, varhaiskeskiajalla pientä yksityiskappelia. *Ars Suomen Taide* 6, s. 244.

²¹⁴ Allsopp 1977, s. 58.

²¹⁵ Visanti 26. 2. 1998.

paitsi rakennusten sijaintiin liittyviä asemakaavallisia pidäkkeitä, myös ulkoasulliseen tyyliin, väriin liittyviä pidäkkeitä.

Väriin määrittelyssä on lukuisia ongelmia, jotka liittyvät väriin kokemisen ja havaitsemisen eroavuuksiin eri valaistusolosuhteissa ja eri ihmisten välillä. Seppo Rihloma kirjoittaa *Väriopissaan* (1997), että aivot toiminta saattaa muunnella värihavaintoja tottumusten tai ympäristön vaikutuksesta. Tällöin syntyy näköharhoja.²¹⁶ Väri on erityisen fenomenologinen, henkilökohtaiseen havaintoon perustuva seikka arkkitehtuurissa.

Visanti kertoo, että hän on keskustellut jokaisen arkkitehdin kanssa erikseen näiden tekemistä väriratkaisuista. Vaikka väreistä puhuttaisiinkin yhteisellä kielellä, jokaisella arkkitehdillä on erilainen käsitys siitä, mitä 'punainen' tai 'sininen' tarkoittaa. Värien voimakkuus ja vivahte vaihtelevat myös materiaalista riippuen: punainen väri on erilainen tiilessä kuin maalatussa betonissa ja maalatussa betonissa erilainen kuin väribetonissa, jossa väri on sekoitettu valmiiksi betoniin.²¹⁷

Värejä voidaan erotella paitsi sävyjen, vaaleuden, kylläisyyden, valoisuuden jne., myös kylmyyden ja lämpimyiden mukaan.²¹⁸ Kylmyys ja lämpimyyden viittaavat väriin kokemiseen. Kylmät värit voivat aiheuttaa kylmän tuntemuksen. Väriympyrän kylmään puolikkaaseen kuuluvat erityisesti siniseen vivahtavat värit. Vastaavasti lämpimät värit voivat aiheuttaa lämpimän tuntemuksen. Ne sijaitsevat väriympyrän puolikkaassa, jonka värit vivahtavat erityisesti oranssiin.²¹⁹ Karkeasti voidaan sanoa, että punainen on lämmin ja sininen kylmä väri. Hienojakoisemmin voidaan erotella punaisen sisällä kylmempiä sävyjä (sellaisia, jotka sisältävät enemmän sinistä) ja lämpimämpiä sävyjä (sellaisia, jotka sisältävät enemmän keltaista).

²¹⁶ Rihloma 1997, s. 88.

²¹⁷ Visanti 26. 2. 1998.

²¹⁸ Rihloma 1997, s. 30-31.

²¹⁹ Rihloma 1997, s. 31.

Lämmin - kylmä -periaate toimii Tilkankadun värisuunnitelmassa siten, että länteen, puistoon ja merenlahdelle päin suunnatut talojen julkisivut ovat sävyltään sini-vihreitä. Sitä vastoin itään, Tilkankadulle suunnatuissa julkisivuissa hallitsee puna-keltainen. Sini-vihreät toimivat jatkeena puistoalueelle, laajentavat sitä. Puna-keltainen assosioituu lämpöön, kadun liikenteeseen ja elämään. Lisäksi lämpimät sävyt lämmittävät Tilkankadun puolta, joka jää päivällä varjoon.²²⁰

Alueen sisällä värisuunnitelmaa käytetään painottamaan tilasommittelua ja aukioiden keskeistä asemaa siinä. Alueen läpi voi kulkea erilaisten aukiomuodostelmien kautta. Näistä joka toinen on suunniteltu yleissävyltään viileäksi, joka toinen lämpimäksi.²²¹ Suunnitelman toteutumista pidättelivät paitsi eri suunnittelijoiden käsitykset väristä, myös rakennuttajan näkökohdat.²²²

Tilkankadun väreistä puhumisessa erityisen hyödyllinen voisi olla Meyerin tyyliteorian käsite puuttuvista ominaisuuksista. Puuttuvat ominaisuudet voivat ohjata keksimään, mitkä pidäkkeet ohjaavat kyseistä luokkaa. Visannin mukaan vältettäviä ominaisuuksia Tilkankadun väriyksessä olivat valkoisuus ja saman värin toistuminen vierekkäisissä rakennuksissa.²²³ Värivalintoja ohjasivat siis pidäkkeet, jotka johtavat välttämään valkoista väriä ja saman värin toistoa.

Paciuksenkadun sillalta lahden yli katsottuna näyttää siltä, että toistaiseksi keskeneräisen Paciuksenkadun alueen värit ovat kirkkaammat kuin Tilkankadun, Kytösuontien ja Korppaanmäen alueiden. Pikku-Huopalahden väritystyyli ei pysy samana, vaan muuntuu alueiden suunnitteluajankohdan mukaan. Joko pyrkimys värien kirkkauteen ja

²²⁰ Visanti 26. 2. 1998.

²²¹ Visanti 26. 2. 1998.

²²² Esimerkiksi Taavetti Laitisen katu 3 on maalattu sinisellä ja vihreällä. Tälle vastapäinen talo on merkitty värisuunnitelmassa puna-keltaiseksi. Rakennuttajan toivomuksesta vastapäisen talon värit toteutettiin väribetonin avulla. Väribetonin huollettavuus on hyvä, mutta betoniin sekoitettu väri on haaleampi verrattuna maalattuun betoniin. Tällöin sini-vihreä ja puna-keltainen eivät muodostaneetkaan aiotunlaista vastinparia värien kirkkauden puolesta. Visanti 26. 2. 1998.

²²³ Visanti 26. 2. 1998.

monivärisyyteen lisääntyä, tai sitten värikkyysintention toteuttamiseen liittyvät esteet vähenevät.

Väriä on käytetty rakennuksissa sekä betoniin sekoitettuna, maalattuina pintoina, keraamisissa laatoissa että detaljeissa. Kaikkien suunnittelijoiden työssä betonilaattojen reunat on jätetty näkyviin, eikä niitä ole esim. rappauksella tai tiiliverhouksella peitetty.

Elementtilaattojen saumakohtien on sanottu olevan 1960-lukulaisen funktionalismin silmiinpistävin piirre, ja samalla sen ainoa "dekoraatio" nauhaikkunoiden ohella. Saumat ovat rakenteellinen pakko ja niihin sisältyy tarkoituksenmukaisuus.²²⁴ Tilkankadun alueella saumat eivät pistä silmään. Ne eivät muodosta ainoaa dekoraatiota seinässä, vaan sulautuvat muiden tehokeinojen joukkoon. Sen sijaan tyyllillisenä preferenssinä voi sanoa olevan pyrkimys väriin, värin kirkkauteen ja useiden sävyjen käyttöön.

Pyrkimystä väriin on myös amerikkalaisen arkkitehdin Charles Mooren vuonna 1974 suunnittelemassa Burnsien talossa (Burns House). Sen ulkopinnassa on käytetty seitsemätoista maan sävyä luomaan syvyysvaikutelmaa. Jencks sanoo, että Moore kehittää Etelä-Kalifornian perinteisen kipsipintaisen "laatikkorakentamisen" (stucco-box tradition) samaan aikaan sekä taloudelliseen että koristeelliseen huippuunsa.²²⁵ Burnsien talossa betoniseinään on leikattu aukkoja. Pikku-Huopalahden suunnittelijoista 40% on käyttänyt parvekkeen pieliseinissä vastaavia aukotuksia. Tilkankuja 6:den värit ja aukotus muistuttavat Burnsien taloa, samoin vino kattomuoto.

²²⁴ Kerrostalot 1960-1975, s. 182.

²²⁵ Jencks 1991, s. 102.

11. Tilkankuja 6, arkkitehti Yrjö Heinonen. Parvekkeen pieliseissä aukotuksia.



12. Burnsien talo, arkkitehti Charles Moore (1974). Kuva Charles Jencksin kirjasta *The Language of Post-Modern Architecture* (1991), s. 103. Pienennetty alkuperäisestä.



Väriin pyrkimistä voidaan väheksyä "halpana" keinona etsiä arkkitehtonista laadukkuutta. Timo Kalanti kirjoittaa tutkimuksessaan *Arkkitehtuurin vastaanotto Pikku-Huopalahdessa* (1993), että Pikku-Huopalahden rakennusten betonimateriaali ja julkisivujen yksityiskohtien karsiminen ovat seurausta edullisuuden vaatimuksesta. Laadukkuutta on tavoiteltu "ilmaisilla" keinoilla, värityksellä ja talojen sommittelulla tonteilleen.²²⁶

Värisuunnittelun tarkoituksena on vaikuttaa alueen mittakaavaan ja tunnelmaan. Jos poissuljettu vaihtoehto 'valkoisuus ja talot suorissa

²²⁶ Kalanti 1993, s. 13.

riveissä' olisi toteutunut, välimatkat alueella tuntuisivat pitemmiltä kuin nyt.²²⁷ Kalanti toteaa, että tontinvarausjärjestely ja värisuunnitelma ovat tuottaneet halutun variaation: vierekkäisillä tonteilla on erilaisia taloja.²²⁸

4.3 Tyylin historiallinen taso Pikku-Huopalahdessa

Meyerin tyyliteorian pohjalta voidaan olettaa, että se, mitä aiemmin on rakennettu postmodernismin nimissä, pidättelee valintoja, jotka on tehty Pikku-Huopalahden postmodernia tyyliä toteutettaessa. Siten **suunnittelijan valintoja pidättelevät säännöt, jotka ilmenevät arkkitehtonisessa perinteessä.**

Charles Jencks on jaotellut eri arkkitehtien teoksia kuuluviksi postmodernismin eri virtauksiin useissa teoksissaan. Postmodernismi vakiintui arkkitehtoniseksi liikkeeksi hänen mielestään 1970-luvun puolivälissä.²²⁹ Postmodernismin virtausten nimet olivat esillä jo Jencksin teoksessa *The Language of Post-Modern Architecture* (1978).

Virtauksiin Jencks on vuosien varrella liittänyt yhä useampia arkkitehteja tuotoksineen riippumatta siitä, mihin virtaukseen arkkitehti itse katsoo kuuluvansa.²³⁰ Hollantilainen arkkitehti Aldo Van Eyck esimerkiksi on vakuuttanut modernismille omistautumistaan. Jencksin mielestä taas Van Eyckin 70-luvun töissä näkyvät postmodernisti paikallisen vernakulaarin merkit. Töiden ja puheiden ristiriita on Jencksin mukaan tyypillistä vanhemman polven arkkitehteille.²³¹

Jencks arvottaa postmodernismin vaiheita kirjassaan *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture* (1987). Hänestä postmodernismi on tullut 80-luvulla kolmanteen, kypsimpään

²²⁷ Visanti 26. 2. 1998.

²²⁸ Kalanti 1993, s. 13.

²²⁹ Jencks 1987, s. 26-27.

²³⁰ Jencks 1988, s. 12,153, 154.

²³¹ Jencks 1988, s. 152-153.

vaiheeseensa, jonka innoittajana on klassisismi.²³² Jencks kirjoittaa, että 60- ja 70- lukujen postmodernistit toivat makujen koko spektrin mukaan suunnitteluun käyttämällä eklektismin taktiikkaa. 80-luvulla moninaisuus on kiteytetty vapaan tyylin klassisismiksi (Free-Style Classicism). Vapaa-tyylinen klassisismi ottaa huomioon vallitsevat realiteetit (uusi teknologia) sekä maun monet vivahteet.²³³ 80-luvun vapaan klassisismien pysyvä piirre on pylvä, jota käytetään figuratiivisella tavalla.²³⁴

Historismi ja eklektismi

Postmodernismin yhtenä suuntauksena on historismi. Se alkoi Jencksin mukaan siitä, kun Amerikassa tuotettiin 50-luvun lopulla joukko kitsch-rakennuksia. Nämä alkuvaiheet ansaitsevat Jencksin mukaan jäädä unohduksiin. Hän ei esittele yhtään kitsch-rakennusta teoksensa *Architecture Today* kuvituksessa. Aluksi modernismin perinteen mukaan koulutetut arkkitehdit poimivat historiallisia viitteitä summittaisesti eri aikakausilta: teoria eklektismistä puuttui, ja sen puuttuminen teki rakennuksista fragmenttikokoelmia.²³⁵

Venturi kirjoitti *Complexity and Contradiction*in postmodernismin varhaisessa historismin vaiheessa. Hän sovelsi monia historiallisia viitteitä suunnittelemissaan pienissä rakennuksissa, kuten äidilleen suunnittelemassa Vanna Venturin talossa (Vanna Venturi House) (1962).

²³² Jencks 1987, s. 32. Kirjansa *What is Post-Modernism?* vuoden 1996 painoksessa Jencks on sitä mieltä, että postmodernismin historiassa on tultu 80-luvun löysän rahan ja liian suosion vuosina degeneroituneeseen vaiheeseen. Tämä ei ole mikään ihme, sillä "harvinainen on se menestynyt koulukunta, joka ei ole korruptoitunut viidessä vuodessa, ja hyvin harvinainen se perinne, jonka luovuus pysyy terävänä kymmenen vuotta". Jencks 1996, s. 40. Herää kysymys, ovatko tyylin kypsien vaihe ja degeneroituminen sama asia, vai onko Jencksillä ajatuksellinen ristiriita.

Taiteen Pikkujättiläinen selittää klassisismi -termin viittaavan taidesuuntiin, jotka käyttävät klassisia, so. antiikin taiteesta peräisin olevia muotoaiheita. Termiä on sovellettu arkkitehtuurin suuntauksiin 1500-luvulta lähtien. Klassisismilla tarkoitettiin aluksi vastakohtaa romantiikalle. 1900-luvun klassisiin lainoihin liitetään usein mielikuva selkeydestä, symmetriasta ja loogisuudesta. Klassisismien lisäksi myös termiä klassinen käytetään joissakin yhteyksissä viittaamaan taiteeseen, joka käyttää antiikista periytyviä muotoaiheita (esim. barokkiklassismi). Taiteen Pikkujättiläinen 1991, s. 326.

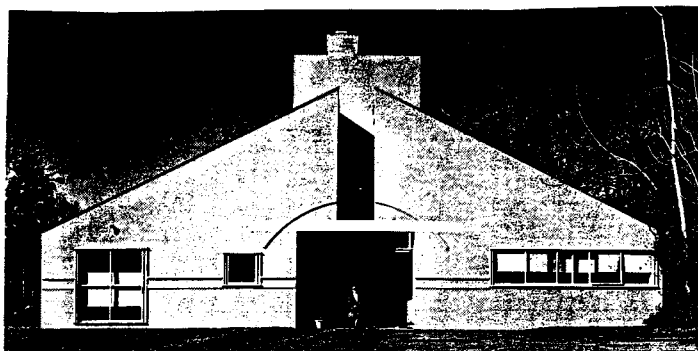
²³³ Jencks 1987, s. 36.

²³⁴ Jencks 1987, s. 317.

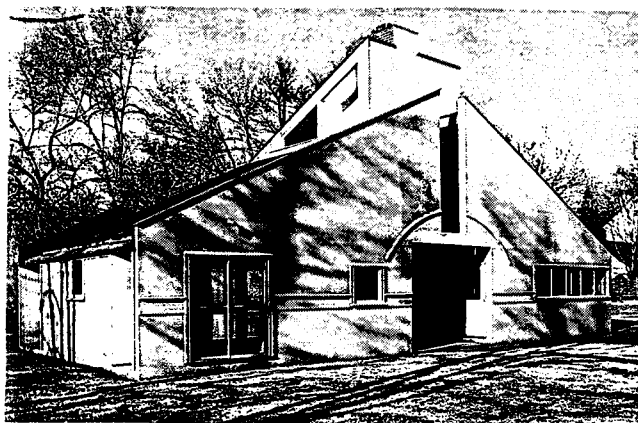
²³⁵ Jencks 1988, s. 112.

Vanna Venturin talo on Jencksin mielestä manieristinen versio modernismista. Siinä on käytetty modernismin litteää tasoa ja yksinkertaisia volyymejä, jotka on koristeltu ja vääristelty.²³⁶

13. Vanna Venturin talo, arkkitehti Charles Venturi (1962). Kuva teoksesta Marvin Trachtenberg & Isabelle Hyman Architecture from Prehistory to Post-Modernism (1986), s. 566. Pienennetty alkuperäisestä.



14. Vanna Venturin talo, arkkitehti Charles Venturi (1962). Kuva Heinrich Klotzin teoksesta Moderne und Postmoderne (1984), s. 150.



15. Vanna Venturin talo, arkkitehti Charles Venturi (1962). Kuva Heinrich Klotzin teoksesta Moderne und Postmoderne (1984), s. 150.



²³⁶ Jencks 1988, s. 113.

Historismi kehittyi radikaaliksi eklektismiksi. Jencks ajoittaa suuntauksen 70-luvun alkupuolelle.²³⁷ Radikaali eklektismi ei käytä historiasta poimittuja viitteitä sattumanvaraisesti, vaan sillä on filosofinen perustansa pluralismissa. Pluralismiin liittyy ajatus erilaisten makukulttuurien olemassaolosta. Kullekin makukulttuurille on suunniteltava erityylisiä rakennuksia. Radikaali eklektismi tarkoittaa Jencksillä ajattelevaisempaa eklektismää kuin 1800-luvulla. Tietyn tyylin/tyylikoosteen valinnan oikeuttavat rakennuksen maisemallinen konteksti, sen funktioiden vaihtelu ja sen käyttäjien makukulttuurit. Kun nämä kolme tekijää otetaan huomioon, kyse on radikaalista eklektismistä.²³⁸

Pikku-Huopalahdessa asui vuosien 96-97 vaihteessa 5 700 asukasta, joista ulkomaalaisia oli 330 ja vieraskielisiä 369. Eri kansallisuuksien asujaimistossa oli varmasti monia eri makukulttuureja. Yli puolet asunnoista oli kaupungin vuokra-asuntoja.²³⁹ Näihin tulevien asukkaiden kansallisuutta tai makukulttuureja ei vuokranantaja pysty mitenkään ennakoimaan siten, että se vaikuttaisi suunnitteluun. Jossain määrin suunnittelussa luotettiin yhteisyyteen. Puiston ja asutuksen välille sijoitettiin Tilkankadun alueella asukkaiden kasvimaita, joiden oletettiin olevan kaikkien asukkaiden mieleen.²⁴⁰

Jencksin mukaan on ongelmallista rakentaa rakennukseen sisältö ja merkitys sen käyttäjien makukulttuurien mukaan, sillä kulutusyhteiskunnassa on vain vähän yhteisiä arvoja.²⁴¹ Kuinka voi

²³⁷ Jencks 1988, s. 110.

²³⁸ Jencks 1988, s. 117. Alan Colquhounin mukaan eklektismi ei ole enää tarkoituksenmukainen ilmaisukeino, kuten se oli vielä 1800-luvun aatteellisessa ilmapiirissä. Kun nykyään yritetään ilmaista historiallista muistia, pystytään ilmaisemaan vain 'entisyyttä', kaikkein yleisimpiä ja merkityksettöimpiä viitteitä. Historismi tuo esiin menneisyyden tyylit, mutta haluaa muistaa ne epätarkasti, jotta ne olisivat sopivia kulutustuotteiksi. Modernismi ja postmodernismi ovat kumpikin moderneja ilmiöitä. Siten ne ovat hyvin kaukana siitä historiantuntemuksesta, joka vallitsi vielä 1700- ja 1800-luvuilla. Colquhoun 1989, s. 32-34.

²³⁹ Helsingin Sanomat 9. 8. 1997.

²⁴⁰ Helsingin Sanomat 9. 8. 1997.

²⁴¹ Jencks 1988, s. 120.

rakentaa vaikkapa julkisen rakennuksen, joka miellyttäisi käyttäjiään ja olisi samalla taiteellisesti laadukas? Esimerkkinä arkkitehtonisesta kohteesta, jolle on mahdollista luoda jonkinlaista yhteistä merkitystä, Jencks käyttää hiihtokeskusta.²⁴² Sen funktio on jossain määrin rajattu ja sen käyttäjien makukulttuurista voi saada jonkinlaisen kuvan.

Puheenvuorona muodon ja sisällön välisestä suhteesta kulutusyhteiskunnassa Jencks mainitsee Best Products -kaupan julkisivun suunnittelukilpailun vuodelta 1979. New Yorkin modernin taiteen museossa esillä olevissa ehdotuksissa liikkeen julkisivu oli "väärä", sillä se antoi odottaa jotakin muuta kuin anonyymia supermarketia.²⁴³ Esimerkiksi Michael Gravesin ehdotuksessa kauppaliike on piilotettu säännöllisen pylväsrivistön taakse kuin klassiseen temppeeliin.²⁴⁴

Asumispalvelukeskus Wilhelmiina Pikku-Huopalahdessa voisi edustaa kohdetta, jonka käyttäjistä voi muodostaa jonkinlaisen etukäteiskuvan. Talon tulevat asukkaat, vanhukset, otettiin huomioon valittaessa rakennukselle 'lämpimiä' ja 'ajattomia' materiaaleja. Wilhelmiinan ulkoiset värit perustuvat pääosin materiaalien aitoihin väreihin, tiilenpunaiseen, luonnonpuuhun, lasiin ja tummaan teräkseen. Rakennusta varten arkkitehti Tuomo Siitonen kehitti erikoismitallisen muototiilen. Erikoistiilistä paikalla muuratussa seinässä valon ja varjon vaihtelu saa veistoksellisemmat muodot kuin tavallisessa tiiliseinässä.²⁴⁵

Arkkitehti, professori Simo Paavilainen huomauttaa, että postmodernismi ei tavoittele aitoutta.²⁴⁶ Wilhelmiinassa esiintyvä materiaalille uskollisuus, aitous, ei noudata postmodernismin ohjelmaa. Paavilainen erottaisi

²⁴² Jencks 1988, s. 120.

²⁴³ Jencks 1988, s. 120.

²⁴⁴ Jencks 1988, s. 124.

²⁴⁵ Arkkitehti 2/3 1996, s. 59. Tyylin muotoutumisesta suunnitteluprosessissa Visanti kertoo, että kun asumispalvelukeskuksen julkisivumateriaaliksi oli sovittu erikoisvalmisteinen tiili, tiilenpunaisen haluttiin toistuvan Tilkankujan muissakin rakennuksissa. Tällain myös Tilkankuja 5:een lisättiin punatiilinen parvekeseinä. Punaista tiiltä tullaan käyttämään myös rakenteilla olevalla tontilla Tilkankuja 5:n ja 6:n välissä. Visanti 26. 2. 1998.

²⁴⁶ Paavilainen 20. 2. 1998.

Wilhelmiinan Pikku-Huopalahden Tilkankadun alueelta kriittisen regionalismin saarekkeeksi.²⁴⁷

Kenneth Frampton kirjoittaa artikkelissaan *Prospects for a Critical Regionalism* (1983) kriittisestä regionalismista. Kriittisen regionalismin keskeisenä periaatteena on sidonnaisuus paikkaan enemmän kuin tilaan, lähellä olevaan enemmän kuin kaukaiseen.²⁴⁸ Tässä mielessä Wilhelmiina on regionalistinen: sen suunnittelussa lähdettiin käyttäjien tarpeista, tehtiin talo juuri tietylle paikalle. Framptonilla kriittinen regionalismi tarkoittaa dialektista ilmaisua. Tällainen ilmaisu pyrkii tietoisesti irti modernismista, kohti paikallisuutta, mutta sekoittaa tutun kuvakielen vieraisiin vaikutteisiin.²⁴⁹

Historismin eklektiset keinot eivät toteuta Framptonin mielestä dialektista prosessia, eikä kansanperinnenostalgiaakaan auta tarkastelemaan todellisuutta kriittisesti. Liian helposti kulutettava ja mielihyvää tuottava arkkitehtuuri on populismin sekoittamista regionalismiin.²⁵⁰

Asumispalvelukeskus Wilhelmiinassa Paavilainen näkee uusimman suunnittelutrendin mukaista materiaalien käyttöä. Hän kuvaa uusimmalle arkkitehtuurille tyypilliseksi pyrkimykseksi läpikuultavuuden. Läpikuultavuuden saavuttamiseksi käytetään verkkoja, ritilöitä, hiekkapuhallettua lasia ja muita materiaaleja, jotka antavat takana olevan hahmottua aavistuksenomaisesti.²⁵¹

Wilhelmiinassa pyrkimys läpikuultavuuteen näkyy esimerkiksi lännen puoleisessa julkisivussa. Siinä puurimoista tehty aita siivilöi takana olevan talon muodon vaimeasti esiin (ks. kuva 6, aita erottuu talon

²⁴⁷ Paavilainen 20. 2. 1998.

²⁴⁸ Frampton 1989, s. 82.

²⁴⁹ Frampton 1989, s. 81-82.

²⁵⁰ Frampton 1989, s. 81-82. Margaret Rose sijoittaa Framptonin vaihtoehtoiseksi teoriaksi kaksoiskoodatulle postmodernismille. Rosen mukaan Frampton arvostelee sekä Jencksin että Portoghesin tulkintaa postmodernismista, sillä nämä kriitikot eivät Framptonin mielestä ole käsittäneet postmodernismia samassa 'kriittisen' arkkitehtuurin mielessä kuin hän. Rose 1991, s. 151-152.

²⁵¹ Paavilainen 20. 2. 1998.

oikeassa ja vasemmassa alakulmassa tummempana alueena). Sama läpikuultavuus toistuu ranskalaisissa parvekkeissa, jotka on tehty vihertävistä lasilevyistä.

16. Asumispalvelukeskus Wilhelmiinan Tilkankujan puoleinen julkisivu, parvekelasit. Arkkitehti Tuomo Siitonen.



Historiallisten aiheiden soveltaminen

Jäljittelyrakentaminen (straight revivalism) ja uustyylit on rinnakkainen virtaus historismille. Jäljittelyrakentamisella Jencks tarkoittaa sitä, että rakennetaan täysin esim. klassistiselta näyttävä rakennus. Uustyylit ovat kuitenkin aina jäljittelyä, sillä historiallisten tyylien traditiot ovat katkenneet. Enää ei löydy tarvittavaa käsityötaitoa perinteisellä tavalla rakentamiseen.²⁵²

Uustyylit vaihtelevat oppineesta rekonstruktiosta pastisiin. Useimmat arkkitehteistä, jotka työskentelevät uustyyliliiketoimissa, eivät ole postmodernisteja, koska heillä ei ole modernistista koulutusta. Heidän antamansa vaikutteet postmodernismiin ovat olleet tärkeitä: kirjaimellisesti tehty historiallisten muotojen toisto on tarjonnut kohteen, johon verrata myöhempiä, liioiteltuja luomuksia.²⁵³

²⁵² Jencks 1988, s. 124.

²⁵³ Jencks 1988, s. 142.

Uustyyliit sisältävät ristiriidan. Jo olemassaolevalla kielellä on vaatimuksensa ja sääntönsä, oma rajoittunut mielikuvituksensa. Olemassaolevaa kieltä vastaan kohdistuu paine käyttää nykyaikaista tuotantotekniikkaa, jonka materiaalit ja menetelmät tulevat halvemmiksi kuin perinteiset. Nämä ristiriitaiset vaatimukset ovat johdattaneet suunnittelijoita kohti rikottua stereotyyppiä, vääristeltyjä ornamentteja (distorted ornament).²⁵⁴

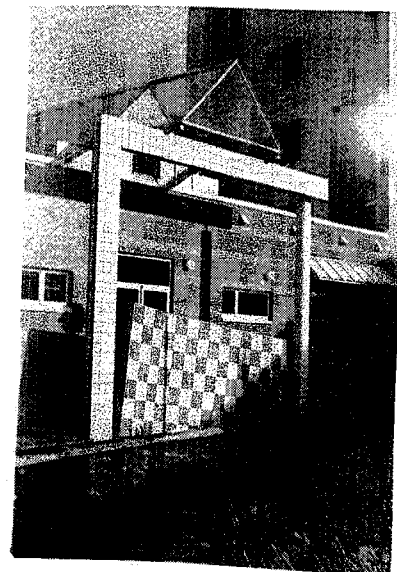
Robert Venturilla, hänen töillään ja kirjoituksillaan on ollut 1960-luvulla osuutensa sovelletun ornamentin hyväksymisessä. Ornamentin monet tehtävät elvytettiin yksi toisensa perään 70-luvun kuluessa. Jencksin mielestä ornamentti on mielekäs mm. seuraavista syistä: (I) se rikkoo suuren rakennuksen massan, luo rakennukselle mittakaavaa eri etäisyyksiltä katsottuna; (II) saa valon vivahteet ja laadut vaihtelemaan; (III) kätkee rakenteelliset viat; (IV) jäljittelee halvoilla materiaaleilla kalliimpia; (V) luo elottomille seinäpinnoille visuaalisia rytmejä, monimutkaisuuksia, kätkeytyjä motiiveja; (VI) "kaunistaa", "koristaa" ja "kohottaa" kohteen, johon sitä sovelletaan.²⁵⁵

Esimerkkinä ornamentin käytöstä on Taavetinkuja 11:ssä sijaitsevan päiväkodin sisäänkäynti. Björn Krogius on suunnitellut oven eteen edikulan, johon liittyy vino porraskaideseinä. Edikulan päätykolmio ja sitä kannattelevat pylväät noudattelevat vapaasti klassisismia. Pylväät ovat keskenään epäsymmetriset. Porraskaidetta on liioiteltu massiiviseksi seinämäksi. Iltapäiväaurinko toistaa seinälle pylväiden varjokuvion. Edikula tekee päiväkodista antiikin rakennuksen, kätkeytyä motiivina se kohottaa sisäänkäynnin symbolisuutta.

²⁵⁴ Jencks 1988, s. 145.

²⁵⁵ Jencks 1988, s. 146.

17. Taavetinkuja 11, arkkitehti Björn Krogius.
Sisäänkäynti päiväkotiin.



Japanilaisen arkkitehdin Yasufumi Kijiman mielestä yksi tyylin tärkeimpiä tekijöitä on sen ornamenttien kyky välittää tiettyä mielentilaa.²⁵⁶ Ehkä päiväkodin sisäänkäynnin ornamentaalisuus saa tulijat tuntemaan, että asiallinen eleettömyys jää taakse.

Taavetti Laitisen katu 9:n sisäänkäynnin yhteyteen on rakennettu klassistinen edikula, jossa kaksi pylvästä kannattelee loivasti kolmionmuotoista katosta (kuva 18). Ornamentaalisuus korostaa sisäänkäyntiä. Taavetti Laitisen katu 5:n portissa punakiviset pyöreät pylväät kannattelevat punasävyisin keraamisin laatoin päällystettyä liitinpalkkia (kuva 19). Klassistiset vaikutteet ovat läsnä.²⁵⁷ Klassismia on sovellettu juuri tähän kohteeseen sopivaksi. Portti jatkaa viereisen rakennuksen kuviontia, joka on muodostettu keraamisten laattojen avulla.

²⁵⁶ Jencks 1988, s. 148-149.

²⁵⁷ Paavilainen 20. 2. 1998.

18. Taavetti Laitisen katu 9, arkkitehti Pentti Riihelä.



19. Taavetti Laitisen katu 5, arkkitehti Marja Utriainen.



Klassistinen ja uusvernakulaari tyyli sulautuvat yhteen kahdessa muussa portissa, jotka vievät pysäköintialueelle.²⁵⁸ Portit sijaitsevat Hilda Flodininkuja 2:ssa ja Tilkankatu 29:n ja 33:n välissä. Tilkankadulla (kuva 20) portti

²⁵⁸ Paavilainen 20. 2. 1998.

on punaiseksi käsiteltyä puuta, johon on yhdistetty kaksi ohutta pylvästä reunustamaan oviaukkoa. Hilda Flodinin kujalla (kuva 21) portti on muodostettu kolmiopäätisestä puukatoksesta, jota pylväät kannattelevat.

20. Tilkankatu 29:n ja 33:n välisen pysäköintialueen portti.



21. Hilda Flodinin kuja 2:n pysäköintialueen portti.



Uusvernakulaari

Uusvernakulaari (neo-vernacular) rakentaminen alkoi 50-luvun puolivälissä useissa maissa samanaikaisesti. Uuskansanomaisella postmodernismilla etsittiin kadonnutta kyläyhteisöä, "alkuperäistä" vernakulaaria mallia. Esimerkiksi Englannissa arkkitehdit Robert Maguire ja Keith Murray sovelsivat 60-70 -luvun vaihteessa kansanomaisen ideaa siten, että heidän rakennuksensa vaikuttivat usean vuoden aikana rakennetuilta. Taloissa yhdistyi sekä käsityöläistaidon anonymisyys että

jokaisen talon yksilöiminen.²⁵⁹

Esiteollinen yhteiskunta kansanomaisen arkkitehtuurin synty-yhteisönä on pitkälti kadonnut. Niinpä vernakulaarin tyylin valitseminen kadonneen yhteisöllisyyden löytämiseksi on Jencksin mukaan yhtä keinotekoisista (tai vilpittä) kuin muutkin postmodernismin tehokeinot. Kulutusyhteiskunnassa, joka kaipaa juuriaan, vernakulaarin "luonnollisuuden" tavoittaminen on vaikeaa.²⁶⁰

Amos Rapoport käsittelee kysymystä vernakulaarista arkkitehtuurista artikkelissaan *Defining Vernacular Design* (1990). Siinä hän nimeää 'vernakulaarin tuoteominaisuuksiksi' epäsäännöllisyyden, kaarevalinjaisuuden, karkean tekstuurin ym. ominaisuudet, jotka näyttävät lähentävän designia "luonnonympäristöön" erotuksena ihmisen muokkaamasta ympäristöstä.²⁶¹

Vernakulaaria designia leimaa käyttövarojen tehokkuus. Tämä tarkoittaa tilan ja materiaalien tehokasta käyttöä. Sama tila tarjoaa useita käyttömahdollisuuksia. Vernakulaarissa designissa lopputuloksen avoimuus on suuri. Sitä vastoin korkean tyylin designissa (high-style design) lopputuloksen avoimuus on vähäinen: lopputulos on hyvin suljettu, ts. yksittäinen muutos tuhoaa komposition.²⁶²

Pikku-Huopalahdessa vernakulaarisuus ohjaa jonkin verran tyyliä muodostavia valintoja (asuminen ja kaupalliset palvelut samoissa rakennuksissa, luonnonmateriaalien, erityisesti puun, käyttö). Vernakulaari on kuitenkin korkea tyylin vernakulaaria, nimekkäiden suunnittelijoiden tietoinen tyylillinen valinta. Pikku-Huopalahden kompositio on melko 'suljettu' sen jälkeen kun työmaakoneet ovat lähteneet.

²⁵⁹ Jencks 1988, s. 150.

²⁶⁰ Jencks 1988, s. 150-151.

²⁶¹ Rapoport 1990, s. 93.

²⁶² Rapoport 1990, s. 93, 95.

Luonnonympäristöön viittaava puu on päässyt esille Tilkankadun alueella kattojen tai parvekekatosten alarakennemateriaalina 80%:lla suunnittelijoista. Suomalaisessa vernakulaarirakentamisessa puuta on käytetty vesikatteen pintamateriaalina. Vielä 1800-luvun alun kaupungeissa mainitaan kattojen katemateriaaleina käytetyn julkisia rakennuksia lukuunottamatta lähes yksinomaan tuohta, lautaa ja jossain määrin turvetta.²⁶³

Pikku-Huopalahdessa puuta on käytetty erityisesti piharakennelmissa, vajoissa, aidoissa, pergoloissa – ja porteissa. Taavetti Laitisen katu 9:n piha-alueelle vievä portti on rakennettu punaisiksi käsitellyistä puurimoista. Simo Paavilainen näkee sekä materiaalivalinnassa että portin muotoilussa yhtymäkohtia vernakulaariin pihaporttiin.²⁶⁴

22. Taavetti Laitisen katu 9, arkkitehti Pentti Riihelä.



Postmoderni tila

Postmoderni käsitys tilasta perustuu Jencksin mukaan kahteen perusideaan, jotka ilmenivät modernistisessä tilassa. Ensimmäinen on ilmaistu Sigfried Giedionin kirjoituksessa *Space, Time and Architecture*

²⁶³ Kaila & Pietarila & Tomminen 1987, s. 98.

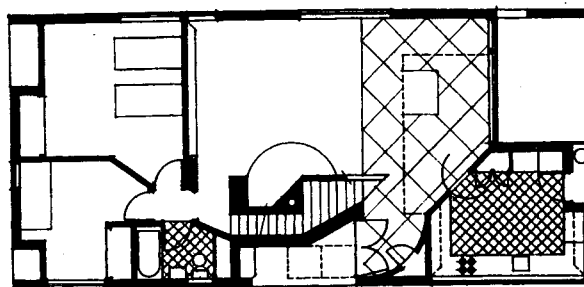
²⁶⁴ Paavilainen 20. 2. 1998.

(1941). Kirjoituksessa esitetään huomio siitä, kuinka kaksi tilaa voivat yhdistyä: kaksi tai useampi volyymia voi mennä osittain päällekkäin, suuret lasitetut alueet voivat yhdistää erillisiä tiloja ja arkkitehtuurin tasot voivat luisua lomittain tuottaen näin jatkuvan virtaavan liikkeen.²⁶⁵

Toinen modernismin tilallinen idea näkyy chicagolaisissa toimistorakennuksissa ja Le Corbusierin Domino -asunnoissa. Niissä tilaa on mahdollista jatkaa kaikkiin suuntiin samanlaisia yksiköjä toistamalla. Tämä tilakäsitys kärjistyi myöhäismodernismin äärimmäisen isotrooppiseksi tilaksi. Postmodernistit ovat esittäneet vastalauseensa abstraktille 'tilalle' ryhtymällä etsimään heterogeenistä 'paikkaa'. Vanna Venturin talo oli ensimmäisiä yrityksiä luoda konventioita moniselitteiselle tilalle.²⁶⁶

Vanna Venturin talosta tuli postmodernismin lähtölaukaussuunnitelma. Talossa sisääntulo muutti suuntaa ja portaat ja tulisija olivat puolimuotoja (demiforms).²⁶⁷ Jencksin mukaan puolimuodot pakottavat katsojan lisäämään puuttuvat osat ja muokkaamaan muotoja mielessään.²⁶⁸

23. Vanna Venturin talo, arkkitehti Charles Venturi (1962), pohjakaava. Kuva Charles Jencksin teoksesta *Architecture Today* (1988), s. 200.



Ulkopuolelta Vanna Venturin talon sisäinen järjestys näkyi toisen postmodernismin konvention, epäsymmetrisen symmetrian keinoin.²⁶⁹

²⁶⁵ Jencks 1988, s. 200.

²⁶⁶ Jencks 1988, s. 200.

²⁶⁷ Jencks 1988, s. 200.

²⁶⁸ Jencks 1988, s. 211.

²⁶⁹ Jencks 1988, s. 200.

Postmodernismin konventioksi Jencks lukee toisessa yhteydessä myös epäharmonisen harmonian. Tällaisten käsitteiden, epäsymmetrinen symmetria ja epäharmoninen harmonia, yhteyttä todellisiin rakennuksiin on vaikea hahmottaa. Niitä voidaan sen vuoksi ehkä pitää vastalauseena järjestykselle ja harmonialle sellaisina kuin ne esimerkiksi renessanssirakennuksissa ja modernistisissa rakennuksissa ymmärretään.²⁷⁰

Jencks mainitsee dramaattisena esimerkkinä postmodernin tilan kerroksellisuudesta Charles Mooren ja William Turnbullin suunnitteleman tiedekuntatilan Kalifornian yliopistolle Santa Barbarassa 1966-68. Valkoiseen vinokattoiseen tiedekuntatilaan on lävistetty reikiä, ja diagonaalit sillat halkovat tilaa. Elementtejä on otettu sekä perinteisestä että modernistisesta arkkitehtuurista kitschiä kaihtamatta.²⁷¹

24. Tiedekuntatila, Kalifornian yliopisto, Santa Barbara. Arkkitehdit Charles Moore ja William Turnbull. Kuva teoksesta Charles Jencks Architecture Today (1988), s. 203.



Viistous ja diagonaalit lisäävät mysteerin tunnetta. Tilaan on luotu kerroksellisuutta jättämällä tilan rajat epäselviksi ja antamalla vyöhykkeiden ulottua toistensa alueelle. Tällöin

²⁷⁰ Jencks 1987, s. 330.

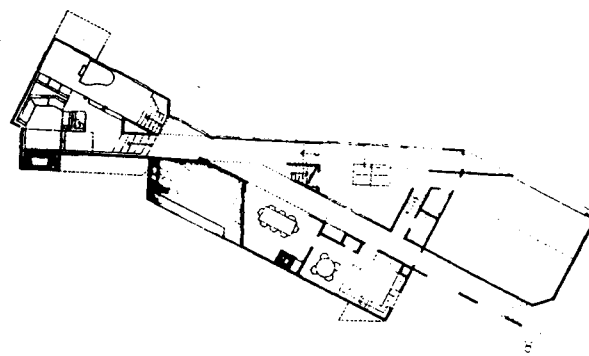
²⁷¹ Jencks 1988, s. 202.

rationaalinen järjestyksen havaitseminen ei toimi. Välittävä, välissä oleva tila on lainattu sakraaliarkkitehtuurista maalliseen rakennukseen lisäämään arvoituksellisuuden tuntua.²⁷²

Diagonaalisuus vastakohtana tasapainoiselle neliömäisyydelle ei ole postmodernismin keksintöä. Jencks mainitsee sitä käytetyn jo myöhäisbarokin arkkitehtuurissa. Tällä vuosisadalla Venäjän konstruktivistit käyttivät diagonaalisuutta tehokeinona. Diagonaalein kannateltiin porvariston arkkitehtuurin nelikulmaista maailmaa.²⁷³

Charles Moore on kehittänyt päämotiivikseen edikulan, jonka ympärille kiertyy erisuuntaisia tiloja. Tästä on tullut yksi postmodernismin toistetuimpia tilallisia ideoita (kuva 25).²⁷⁴ Moorelta (hänen esikuvinaan olivat Louis Kahn ja Alvar Aalto) on peräisin myös reikiä täyteen leikelty 'kehys' edikulan ympärillä.²⁷⁵ Kuva 26 on Mooren entisen työoverin William Turnbullin suunnittelema Zimmermannin talosta (Zimmermann House)(1975). Zimmermannin talossa edikulaa ympäröi reikäinen "kehys".

25. Sternin talo, Woodbridge, Connecticut, pohjakerros. Arkkitehti Charles Moore (1970). Kuva Charles Jencksin teoksesta *Architecture Today* (1988), s. 207.



²⁷² Jencks 1988, s. 202.

²⁷³ Jencks 1988, s. 205.

²⁷⁴ Jencks 1988, s. 203.

²⁷⁵ Jencks 1988, s. 204.

26. Zimmermannin talo, Fairfax County, Virginia. Arkkitehti MLTW / Turnbull Associates (1975). Kuva Charles Jencksin teoksesta *Architecture Today* (1988), s. 204. Pienennetty alkuperäisestä.



Charles Moore ja William Turnbull ovat käyttäneet reikäistä arkadia Kalifornian yliopistossa Santa Cruzissa, Kresge Collegessa (1972-74)(kuva 28). Vastaavalla tavalla reikäinen arkadi on Tilkankuja 5:ssä (kuva 27). Tilkankuja 5:n parvekeseinämä tuo Simo Paavilaiselle muistumia italialaisesta neorationalismista ja arkkitehti Aldo Rossista.²⁷⁶

Jencks pitää Rossia myöhäismodernistina, koska tämä paheksuu populaareja koodeja.²⁷⁷ Jencks nimeää Aldo Rossin rakennuksille inspiraation lähteiksi galleriat, arkadit, tehtaot, rehusiilot ja lombardialaiset maalaistalot.²⁷⁸ Jos galleria ajatellaan merkityksessä 'rakennuksen ulkosivulla kulkeva käytävä, jota pylväsriivi rajoittaa ulospäin'²⁷⁹, Tilkankatu 5:den parvekeseinämässä voi todella nähdä rossimaisia vaikutteita.

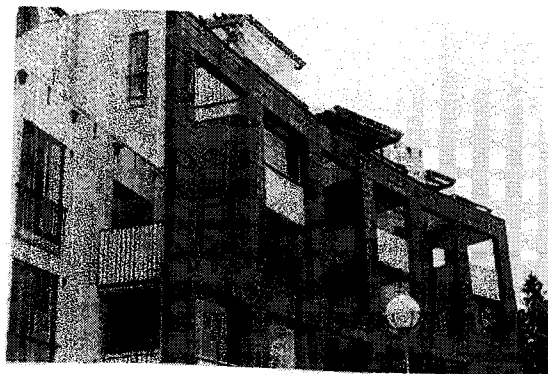
²⁷⁶ Paavilainen 20. 2. 1998.

²⁷⁷ Jencks 1988, s. 170. 173.

²⁷⁸ Jencks 1980, s. 133.

²⁷⁹ *Ars Suomen Taide* 6 1990, s. 245.

27. Tilkankuja 5, arkkitehti Stefan Ahlman.



28. Kresge College, Kalifornian yliopisto, Santa Cruz. Arkkitehdit Charles Moore ja William Turnbull (1972-74). Kuva Charles Jencksin teoksesta *The Language of Post-Modern Architecture* (1991), s. 103.



Tilkankuja 5 on esimerkki postmodernismin silmälumeesta. Rakennuksesta välittyvä vaikutelma on tärkeämpi kuin materiaalien aitous. Ikkunanpuitteiden ruskea näyttää kauempaa ruskeaksi käsitellyltä puulta. Lähempi tarkastelu paljastaa, että kyseessä on maalattu metalli. Seinien leijonankeltaisen voi ajatella muistuttavan keltaista hiekkakiveä. Kellertävä hiekkakivi ja sen mukaan maalattu rappaus vallitsivat 1700-

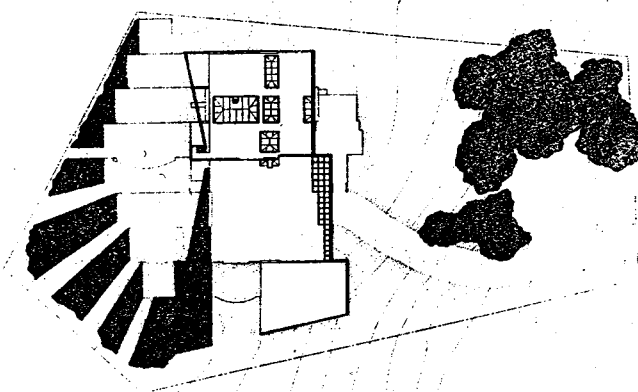
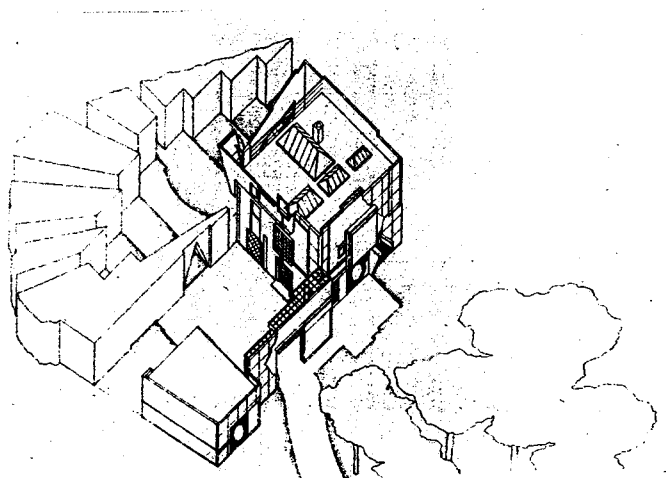
luvun lopun Italiassa ja Ranskassa. Tätä esikuvana pitäen Suomessa ja Ruotsissa uusklassismin ja empiren aikana rapatut pinnat sävytettiin mieluiten okralla vaaleankeltaiseksi. Aitoa hiekkakiveä saatettiin käyttää esim. portaaleissa, mutta sekin aina maalattiin kiven väriksi.²⁸⁰ Ulkonäön korostaminen materiaalien aitouden kustannuksella tunnettiin siis aikaisemmassakin rakennusperinteessä.

Venturi käsitteli kirjassaan *Complexity and Contradiction in Architecture* rakennuksen sisä- ja ulkopuolen välistä jännitettä. Perinteiset arkkitehdit (modernisteja edeltävät) ratkaisivat usein sisä- ja ulkopuolen välisen vastaavuuden ylijäävällä, kerroksittaisella tai vuoratulla tilalla. Yhdysvaltalainen arkkitehti Michael Graves korostaa postmodernisti sisä- ja ulkopuolen välistä jännitettä Crooksin rakennusprojektissa (Crooks House Project) (1976). Siinä koristeelliseksi leikkaamisesta tulee rakennuksen muoto. Arkkitehtoninen rakenne fragmentoituu ja hajoaa, tai suorastaan räjähtää.²⁸¹ Pikku-Huopalahdessa koristeelliseksi leikkaamista on käyttänyt Irja Hänninen Tilkankatu 39:ssä.

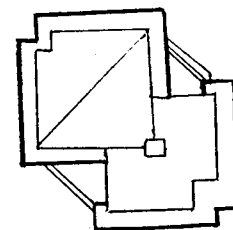
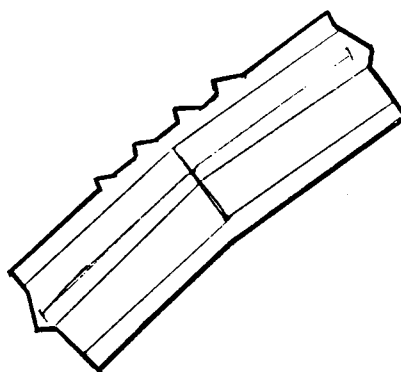
²⁸⁰ Kaila & Pietarila & Tomminen 1987, s. 50.

²⁸¹ Jencks 1988, s. 208-209.

29. Crooksin rakennusprojekti, arkkitehti Michael Graves (1976). Kuvat teoksesta Charles Jencks Architecture Today (1988), s. 209. Pienennetty alkuperäisestä.



30. Tilkankatu 39, arkkitehti Irja Hänninen.



Postmodernismin historia toteutuu yksittäisinä rakennuksina ja paikallisesti. Arkkitehtuurilehdet ja muut kanavat tekevät yksittäisistä rakennuksista pian kansainvälistä omaisuutta, josta ideoita voidaan varastaa ja soveltaa omaan suunnittelutehtävään. Tyyli toteutuu siten, että se, mitä on jo tehty, vaikuttaa siihen, mitä seuraavaksi tehdään.

4. 4 Tyylin strateginen taso Pikku-Huopalahdessa

Meyerin tyyliteoriaa tulkiten voi sanoa, että arkkitehtoninen **tyyli syntyy, kun yksittäiset arkkitehdit valitsevat toistuvasti samat strategiat sääntöjen toteuttamiseksi**. Strategian käsite yhdistää yksittäiset ratkaisut, joita on tehty Pikku-Huopalahden rakennusten muotoilussa. Tässä esittämäni strategiat ovat sikäli ehdotuksenomaisia, että yhden rakennuksen postmoderni tyyli ei edellytä kaikkien strategioiden samanaikaista ilmenemistä. Simo Paavilainen on sitä mieltä, että raja modernismin ja postmodernismin välillä on leikkauksenomainen: yhdellä eleellä on mahdollista siirtyä yhdestä tyylikielestä toiseen.²⁸²

Tarkastelen Pikku-Huopalahden tyylin strategista tasoa poikkeavuudesta käsin. Tutkin sitä, millaisin strategisin valinnoin Pikku-Huopalahti osallistuu modernistisen kerrostalorakentamisen perinteeseen, ja millaisin valinnoin se pyrkii erottautumaan siitä. Pikku-Huopalahden tyylin on todettu (ks. esim. johdanto) poikkeavan suomalaisesta rakennusperinteestä. Otan suomalaisesta rakennusperinteestä kontekstiksi kerrostalorakentamisen 60-70 -luvulla. Jakso on poikkeuksellinen siinä mielessä, että tänä "uudelleenrakentamisen" aikana tuotettiin asuntoja tavalla, joka asetti määrän laadun edelle ehkä selvemmin kuin sitä ennen tai sen jälkeen. Vuosien 1957-1978 aikana rakennettiin miljoona uutta asuntoa. Tämä tarkoitti 1970-luvun lopun koko maan asuntokannasta kahta kolmasosaa.²⁸³

60-70 -lukujen rakentamisessa rakennusten peruseriaate oli

²⁸² Paavilainen 20. 2. 1998.

²⁸³ Kerrostalot 1960-1975, s. 48.

rakennustekniikasta ja rakennuttajien intentioista johtuen suorakulmaisuus. Suunnittelijoiden osuus rajoittui monesti 60-70 -lukujen taitteessa elementtituottajien palapeliin kokoajaksi. Suunnittelijat luovuttivat detaljien muotoilun konstruktööreille ja elementtivalmistajille.²⁸⁴

Elementtirakentaminen hioi siirryttäessä kohti täyselementtituotantoa kerrostalot sileiksi suorakulmaisiksi suuntaissärmiöiksi, joihin huoneistoparvekkeet kiinnitettiin pieliseiniensä kantamina torneina.²⁸⁵

Pikku-Huopalahdessa kaupunkirakennustaiteellisena intentiona oli "rehevyyttä, rikkaus ja värikkyys".²⁸⁶ Nimeän seuraavassa kolme strategiaa, joilla rehevyyttä, rikkautta ja värikkyyttä on toteutettu. Suhteutan strategiat suorakulmaisen kerrostalorakentamisen perinteeseen.

Dekoratiivinen ja ironinen suorakulmaisuus

Tilkankadun alueella suorakulmaisuus on vallitsevaa muihin muotoihin verrattuna. Pikku-Huopalahdelle on ominaista tehdä suorakulmaisuudesta dekoraatio. Tämä tarkoittaa sitä, että suorakulmaisuutta toistetaan useissa rakennuksen osissa, eri mittakaavassa ja eri materiaalein tuottamaan ornamentaalinen vaikutus. Toistamiseen osallistuvat kaikki suunnittelijat.

"Irrationaalinen" verkko on Charles Jencksin mukaan yksi myöhäismodernismin tehokeinoja. Myöhäismodernismi jatkaa modernismia siinä mielessä, että sen kieli on hermeneuttisesti vain toisten suunnittelijoiden ymmärrettävissä. Sen ilmaisukeinot ovat rajoitetut. Postmodernismille ominainen kaksoiskoodaus puuttuu.²⁸⁷ Kun modernistiset arkkitehdit käyttivät suoraa kulmaa ja verkoista muodostuvaa tilaa järjen ja logiikan merkkeinä, myöhäismodernistit liioittelevat verkkoa irrationaalisuuteen asti. Verkoista tulee dekoraatioita:

²⁸⁴ Kerrostalot 1960-1975, s. 183.

²⁸⁵ Kerrostalot 1960-1975, s. 183.

²⁸⁶ Arkkitehti 1/91, s. 36.

²⁸⁷ Jencks 1980, s. 13.

Grids are now applied as decoration, as they were by Pre-Modernists such as Otto Wagner; grids are used to confuse and disorient where previously they were used to order; grids are rotated, sliced, deformed and operated on until they lose all of their practical rationale.²⁸⁸

Ranskalainen arkkitehti Pierre Lefèvre esittää tutkimustensa perusteella hypoteesisarjoja siitä, kuinka naiselliset ja miehiset arvot ilmenevät arkkitehtuurissa. Miehisyyteen liittyvät periaatteet täysinäisyydestä, rakennetusta esineestä, rationaalisesta organisaatiosta ja mitattavissa olevasta shakkilaudasta.²⁸⁹ Kun Pikku-Huopalahden suunnittelijat liioittelevat suorakulmiota, toistavat sitä ristikkoina ym. kuvioina, he vievät suorakulmiolta sen maskuliinisen tehokkaan rakentamisen vaikutelman, joka siihen saatetaan liittää.

Erityisen selviä osoituksia suorakulmaisuuuden käytöstä dekoraationa ja ironisena kommenttina ovat mielestäni (I) kuvioinnit keraamisten laattojen avulla, (II) ranskalainen parveke variaatioineen, (III) reikäpellin tai verkon käyttö, (IV) pintojen aukotukset, (V) betonielementtien paloittelu viipaleiksi tai neliöiksi. Seuraavasta taulukosta näkyy, kuinka monta viidestätoista suunnittelijasta on käyttänyt kutakin aihetta:

²⁸⁸ Jencks 1980, s. 57.

²⁸⁹ Broner 1982, s. 22.

TAULUKKO 2. Eri rakennuksen osissa suorakulmaisuutta ornamenttina käyttävien suunnittelijoiden määrä Tilkankadun alueella

Rakennuksen osa	Suunnittelijoiden määrä	%
Seinä:		
keraamiset laatat	13	87
elementin paloittelu	5	33
aukotukset (ei ikkuna-)	6	40
Kaikki pinnat:		
reikäpelti tai verkko	8	53
Parveke:		
ranskalainen parveke tai kaide ikkunan edessä	9	60
<u>keraamiset laatat</u>	<u>4</u>	<u>27</u>

Keraamisten laattojen avulla tehtyä ruudutusta seinässä on käsitelty jo luvussa 4.2 (kulmikkuus-kaarevuus). 27% suunnittelijoista käytti ruudutusta paitsi seinän ulkoverhouksena, myös parvekkeen kaiteen koristeena.

Ranskalaista parveketta tai kaidetta ikkunan edessä käytti 60% suunnittelijoista. Ranskalaisen parvekkeen kanssa samaan designideoiden sukuun kuului kaide, joka jakoi ikkunan visuaalisesti pienempiin ruutuihin. Parvekkeita voi käyttää tuulettamiseen. Kaide toimii Simo Paavilaisen mukaan 'turvakaiteena', kun on kyse suuresta, lattiaan saakka ulottuvasta ikkunapinnasta.²⁹⁰ Kaiteella on myös dekoratiivinen tehtävä. Se saattaa olla koristeellinen reliikki ranskalainen parveke -ideasta, vaakatasoon jäänyt parvekkeen kaide. Tällaisena se kuuluisi postmodernismin vääristelyihin ornamentteihin, jonka historiallinen viittaussuhde on epäselvä.

²⁹⁰ Paavilainen 20. 2. 1998.

31. Tilkankatu 5, arkkitehti Stefan Ahlman. Kaide ikkunan edessä näyttää kauempaa puiselta. Vernakulaarisuutta jatkavat seinää vasten nojaavat, kasveja odottavat puiset rimat.



53% suunnittelijoista käytti reikäpeltiä tai verkkoa parvekkeiden kaiteissa. Kahdeksasta ilmenemiskerrasta yksi oli sellainen, jossa reikälevyn reiät olivat pyöreitä ja yksi sellainen, jossa reiät olivat vinoneliöitä, 'salmiakkikuvioita'. Reikälevylle löydettiin käyttöä myös muissa rakennuksen osissa kuin parvekkeissa.

Aukotuksia, jotka eivät sisällä ikkunalasia, käytettiin parvekkeiden pieliseinissä ja seinän jatkeissa. Parvekkeen pieliseinään tehty aukotus tuo valoa parvekkeelle ja avaa näkymiä. Samalla se toimii ornamenttina. Rei'ityksiä, jotka eivät puhkoneet rakennuksen massaan aukkoja, käytti tehokeinona 40% suunnittelijoista.

Viipaloitua tai ruudutettua betonielementtilaattaa käytti 33% suunnittelijoista. 7% ruudutti elementin pieniksi neliöiksi. Loput viipaloivat elementin raidoiksi. Raidoitusta korostettiin mahdollisesti eri väreillä. Raimo Teränne jaotteli elementtiä Tilkankatu 23:ssa siten, että seinään muodostui ornamentti, jossa esiintyivät sekä päätykolmio-aihe että kaareva muoto.

Tilkankadulla kaikkien suunnittelijoiden töissä on käytetty elementtiin istutettua ikkunaa. Jos nauha- ja puolinauhaikkunat ajatellaan 60-70 - lukujen rakentamisen tyylliseksi pyrkimykseksi, sen dekoraatioksi,²⁹¹ niin nauhoittamisen sijaan Tilkankadun taloissa on eri kokoisia ja muotoisia suorakulmioita suorakulmioon upotettuna. Aukkojulkisivut hallitsevat alueen yleisilmettä. Kaksi suunnittelijaa on nauhoittanut ikkunoita.

Matti Linko on sijoittanut Taavetinkuja 6-8:aan puolinauhaikkunoita. Ikkuna-aukkojen väliin jää muun seinäalueen pintamateriaalista ja väristä poikkeava alue. Oheinen piirros esittää kolme variaatiota ikkunoiden nauhoituksessa Tilkankuja 6-8:ssa.



²⁹¹ Kerrostalot 1960-75, s. 182.

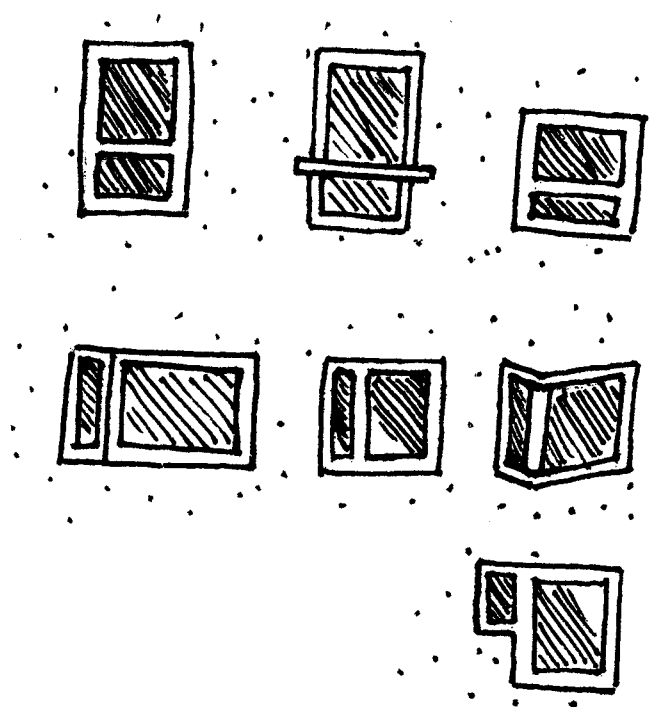
Seuraavasta taulukosta näkyy, kuinka moneen osaan jaettuja ikkunoita suunnittelijat ovat käyttäneet:

TAULUKKO 3. Eri ikkunajakoja käyttävien suunnittelijoiden määrä Tilkankadun alueella

Ruutujen määrä	Suunnittelijoiden määrä	%
1	15	100
2 (kapea tuuletusikkuna ja suuri ruutu)	11	73
2 (yhtä suurta osaa)	7	47
3	8	53
4	4	27
5	1	7
6	1	7
7	0	0
8	4	27
yli 8	5	33

Yleisimmin käytetty ikkuna oli yksiruutuinen. Yksiruutuinen ikkuna esiintyi kaikilla suunnittelijoilla. 80% suunnittelijoista käytti pientä yksiruutuista neliönmuotoista ikkunaa. Tällainen ikkuna valaisi saniteetti-, säilytys- tai keittotilaa. 27% suunnittelijoista käytti suuria yksiruutuisia ikkunoita. Suuret yksiruutuiset ikkunat sijaitsivat pohjakerrosten yleisissä varasto- tai kerhotiloissa.

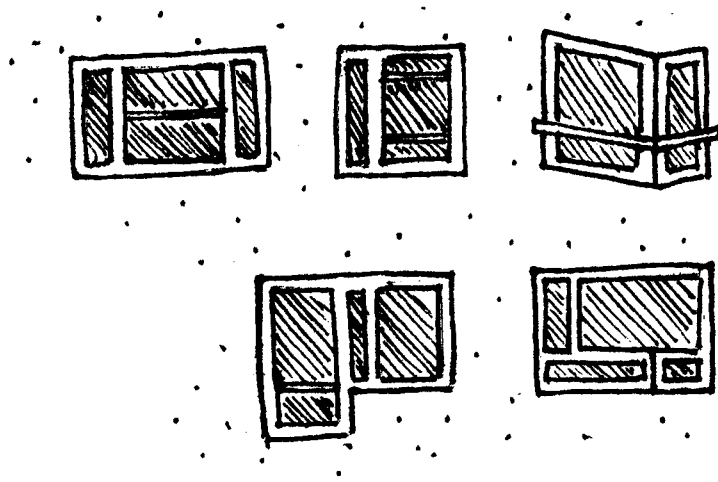
Toiseksi yleisimmin esiintyi epäsymmetrinen kaksiruutuinen ikkuna, jossa toinen puoli oli kapeampi tuuletusikkuna. Tällainen ikkunajako löytyi 73%:lta suunnittelijoista. Epäsymmetrinen kahtiajako tapahtui vaaka- tai pystysuoraan joko puitteiden tai kaiteen avulla. Kaide saattoi sijaita joko ikkunan ulko- tai sisäpuolella. Oheinen piirros kuvaa ikkunoiden epäsymmetrisen kahtiajaon tyyppejä tutkimuskohteessa.



Tuuletusruudulla varustettu epäsymmetrinen ikkuna oli 30-luvun funktionalismin uutuus. Se sai innoituksensa Le Corbusierin kirjoituksista. Toinen Le Corbusierin innoittama ratkaisu oli nauhaikkuna. 50-luvulla epäsymmetrinen pystyjako oli pientaloissa hallitseva tapa ratkaista ikkunajaotus, milloin ei käytetty yksiruutuisia ikkunoita. 60-luvulla suurten lasipintojen käyttö yleistyi, kun umpiolasi ja alumiinirakenteet kehittyivät.²⁹²

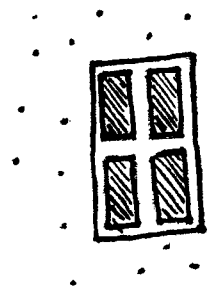
Kolmanneksi yleisimmin ikkunajako oli ratkaistu jakamalla ikkuna kolmeen ruutuun (53% suunnittelijoista) ja neljänneksi yleisimmin jakamalla ikkuna kahteen yhtä suureen ruutuun (47% suunnittelijoista). Neliruutuista ikkunaa käytti 27% suunnittelijoista. Neliruutuisista ikkunoista löytyi ainakin oheisessa piirroksessa esitetyt tyypit.

²⁹² Kaila & Pietarila & Tomminen 1987, s. 138.



Piirrokselta selviää, että neliosaisten ikkunoiden ruudut eivät olleet keskenään symmetrisiä. Ikkunat oli sommiteltu vaihtelevan kokoisista suorakulmioista. Joitakin ruutuja rajasivat karmit neljältä sivulta, joissakin neljäntenä sivuna oli kaide.

Oheinen piirros havainnollistaa 'klassisempaa', ennen functionalismia vallinnutta ikkunajakoa tasakokoisine ruutuinen. Kuvamukainen ikkuna esiintyi yhdessä tutkimuskohteen rakennuksessa. Se valaisi porraskäytävää.



Tilkankadun alueella kuusiruutuista ikkunaa käytti 7% suunnittelijoista. Kuusiruutuisuus saavutettiin sijoittamalla kaide kolmiosaisen ikkunan eteen. Kahdeksanruutuista ikkunaa käytti 27% suunnittelijoista. Tilkankadun alueelta ei löytynyt lainkaan ristikarmia. Yli

kahdeksanruutuisten ikkunoiden suosio (33% suunnittelijoista) perustui pitkälti porrashuoneiden ikkunoihin.

Tilkankadun yleisimmät ikkunaratkaisut noudattelevat 30-luvun funktionalismin kehittelemiä ratkaisuja epäsymmetrisestä kahtiajaosta ja yhdestä yhtenäisestä lasipinnasta. Kolmi- ja useampiruutuisia ikkunoita tutkimuskohteessa voisi kuvata epäsymmetrisen symmetrian edustajiksi. Yksi ikkuna on usein jaettu eri kokoisiin suorakulmioihin. Samaa ikkunatyyppejä on kuitenkin sijoitettu julkisivuun symmetrisesti vaaka- ja pystyriveihin.

Jatkeet ja lisät suorakulmaisuuuteen

Suorakulmaisuuudella leikittelyn lisäksi 'sileää suorakulmaista suuntaissärmiötä' on jatkettu eri tavoin. Särmiön jatkaminen lisää rakennukseen salienssia, silmiinpistävyyttä. Salienssia lisäävät (I) tornit, (II) paloportaiden yläpäät, jotka on kiepautettu ornamentiksi, (III) kapiteelit pylväissä, (IV) kapiteelit syöksytorvissa, (V) seinän jatkeet massan ulkopuolelle. Seuraavasta taulukosta näkyy näiden jatkeiden ja lisien käytön yleisyys Pikku-Huopalahden suunnittelijoilla:

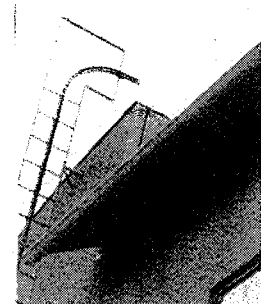
TAULUKKO 4. Eri jatkeita ja lisiä käyttävien suunnittelijoiden määrä Tilkankadun alueella

Jatke tai lisä	Suunnittelijoiden määrä	%
Torni	8	53
Paloportaiden muotoilu	5	33
Pylväiden kapiteeli	4	27
Syöksytorven kapiteeli	3	20
Seinän jatke	3	20

Torneiksi laskin sekä asunnon jatkeet että ikkunattomat lisäkkeet rakennuksen katolla. Yhteensä näitä käytti 53% suunnittelijoista.

Ylhäällä katse kiinnittyi paloportaisiin, joiden yläpään käsitteli koristeelliseksi 33% suunnittelijoista. Ohessa on kuva Taavetti Laitisen katu 3:n paloportaiden ornamentaalisesta muotoilusta.

32. Taavetti Laitisen katu 3, paloportaati. Arkkitehti Raimo Teränne.



27% suunnittelijoista loi parvekepylvääseen kapiteeliosan. Kuvassa 5 on esimerkki kapiteelimuodosta. Syöksytorveen voidaan muodostaa kapiteeli leventämällä torven pää kartioksi tai vaihtamalla torven väriä kapiteelissa. Tällaista ideaa sovelsi suunnittelussaan 20% suunnittelijoista.

Syöksytorven yläpään leventäminen helpottaa sadeveden kerääntymistä katolta torveen. Syöksytorvien ornamentaalisuus on tuttua vuosisadan alun arkkitehtien töistä. Helsingin Katajanokalle vuosisadan alussa rakennettujen asuinkerrostalojen sanotaan ilmentävän ajalle tyypillisiä tavoitteita, "maalauksellisen vaihtelevaa katukuvaa, jossa vesikatoilla ja julkisivujen plastisella muotoilulla oli tärkeä merkitys".²⁹³ Esimerkiksi Kruunuvuorenkatu 9:ssä sijaitsevan Louhen talon (valmistunut 1902, piirtänyt E. Ikäläinen) syöksytorvi levenee katon tuntumassa laakeaksi kuvuksi, joka on väriltään vaaleanpunainen.

Seinän jatkeeksi laskin seinäpinnan, joka jatkui rakennuksen kulmakohdassa sulkeutuneen massan ulkopuolelle. Jatkeita hyödynsi 20% suunnittelijoista.

Väritys lisää salienssia suorakulmaiseen muotoon. Tilkankadun alueen

²⁹³ Ars Suomen Taide 4 1989, s. 114.

värikkyysintention toteaminen laskemalla on jokseenkin ongelmallista. Jo kysymykseen, mitä on väri, on hankala vastata. Värikkyys on olemassa aina suhteessa johonkin, suhteessa välittömään ympäristöön ja suhteessa siihen, mihin rakentamisessa on totuttu.

Suomessa 1920-luvun klassismi suosi hyvin vaaleita värejä. Niille muodosti kontrastin julkisivujen tumma tiili. 20-luvun lopulta alkaen kehittyneessä kansainvälisessä tyyliässä maalattiin valkoiseen pintaan puhtaita värikenttiä. Puhtaan kalkin- tai liidunvalkoisen ohella käytettiin harmaata ja luonnonväristä tai tervattua puuta. Funktionalismin rinnalla klassismi soinnutteli vaaleita murrettuja värejä monimutkaisesti yhteen.²⁹⁴

Kerrostaloissa käytettiin 50-luvulla yleisesti harmaata tai harmaanruskeaa kiillettä sisältävää terastirappausta vaalean kalkkimaalin ohella. Puupintoja lakattiin tai väritettiin yhä useammin tummanruskeilla lahonsuoja-aineilla. 60-luvulla kerrostalojen seinäpinta oli usein harmaata tai ruskehtavaa kivirouhetta, johon liitettiin valkoiseksi maalattua betonia, harmaata peltiä ja ruskeaa puunsuojapintaa.²⁹⁵

1970-luvulla väri nousi uudella tavalla kysymykseksi. Vanhoille ja uusille asuinalueille laadittiin väriskaavoja. Väritystä käytettiin usein jaottelemaan aluerakentamisen tuottamat suurimittakaavaiset ympäristöt pienempiin osiin. Esimerkiksi kortteleita saatettiin merkitä eri tunnisteväreillä.²⁹⁶

Tilkankadun alueella värit erottuvat jo silmämääräisesti hillitystä suomalaisesta värittämisperinteestä. Jotta Tilkankadun väreistä saisi jonkinlaisen otteen, esitän taulukon muodossa värisävyjen määrän, joka on laskettavissa kunkin suunnittelijan työstä. Sävyt on laskettu

²⁹⁴ Kaila & Pietarila & Tomminen 1987, s. 55.

²⁹⁵ Kaila & Pietarila & Tomminen 1987, s. 55, 58.

²⁹⁶ Kaila-Pietarila-Tomminen 1987, s. 58.

havainnoimalla rakennuksia.²⁹⁷ Eri värisävyjen määrä ei välttämättä kerro mitään rakennuksen värikyydestä: värit on saatettu valita harmaan ja ruskean sävyistä, ja välttää suuria kontrasteja. Tilkankadulla kontrastia on suorastaan tavoiteltu.

TAULUKKO 5. Värisävyjen ja niitä käyttävien suunnittelijoiden määrä Tilkankadun alueella

Sävyjen määrä	Suunnittelijoiden määrä	%
1	0	0
2	0	0
3	2	13
4	1	7
5	2	13
6	3	20
7	3	20
8	0	0
9	0	0
10	2	13
11	1	7
--		
17	1	7
yhteensä	15	100

Värisävyjen käyttö hajaantuu kolmen ja seitsemäntoista sävyn välille. Suureen hajontaan vaikuttaa se, että eri suunnittelijoilla on ollut eri määrä rakennuksia suunniteltavanaan. Taulukon informaatioarvo saattaa olla puuttuvissa ominaisuuksissa: yhden ja kahden värisävyn avulla

²⁹⁷ Värisävyjen laskemismetodista on huomautettava, että lukuun on otettu värit, jotka on saatu aikaan käsittelemällä materiaalia jollakin tavoin, vaikkapa maalaamalla. Pois laskelmista jäävät siten materiaalien 'aidot' värit, kuten kirkas lasi, metalli, 'puunväriseksi' jätetty puu, punatiili. Jos jotakuinkin sama sävy esiintyy eri materiaalissa, esimerkiksi lohenpunainen sekä elementtiin sekoitettuna että keramiikkalaatassa, se on laskettu kahdeksi eri väriksi. Kuten Visanti huomauttaa, sama väri eri materiaalein toteutettuna antaa erilaisen värivaikutelman. Myös tekstuuri on erilainen. Visanti 26. 2. 1998.

suunnittelevia ei löydy. Käytettyjen sävyjen määrän keskiarvo on seitsemän. 87% suunnittelijoista sijoittuu värien käytössä ryhmään kolmesta kymmeneen sävyä.

Väridiversiteetti ei ole yleinen tavoite suomalaisten asuinalueiden värisuunnittelussa, jossa muutamalla värisävyllä yritetään luoda yhtenäisyys. Pikku-Huopalahdessa viedään rohkeasti eteenpäin 70-luvulla herännyttä kiinnostusta värin käyttöön tunnisteväreinä: värit identifioivat koko asuinalueen omaksi tunnistettavaksi kokonaisuudekseen. Värejä käytetään suurina pintoina ja avoimen ekspressiivisesti. Värit ovat ornamentteina mukana mielentilan virittämisessä, iloisuuden ilmapiirin luomisessa.

Viistous ja kulmattomuus

Kolmas strategia suorakulmaisuudesta poikkeamiseksi on viistous ja kulmattomuus. Strategia tarkoittaa sitä, että suorakulmion muotoa muutetaan vääntämällä suora kulma diagonaaleiksi ja neliö kolmioiksi. Toinen vaihtoehto suorakulmaisuudesta poikkeamiseksi on kieltää suora kulma kokonaan ja käyttää sen sijaan sen antiteesia, kaarevuutta.

Pikku-Huopalahdessa viistous ilmenee eri tavoin, kuten päätykolmioina, viistoina ja kolmikulmaisina tasoina, pyramidinmuotoisina ikkunaulokkeina, kolmikulmaisina vaakaporrastuksina taloissa ja kolmion ja nelikulmion yhdistelminä puolisuunnikkaina. Näiden esiintymisestä tutkimuskohteessa kertoo seuraava taulukko:²⁹⁸

²⁹⁸ Taulukosta on jätetty pois vinot kattomuodot, sillä ne on ilmaistu jo asemakaavamääräyksessä "vähintään 60%harjakattoa tai sen muunnoksia".

TAULUKKO 6. Eri rakennuksen osissa viistoja ja vinokulmaisia muotoja käyttävien suunnittelijoiden määrä Tilkankadun alueella

Rakennuksen osa	Suunnittelijoiden määrä	%
Katto ja katokset:		
päätykolmio	7	47
viisto parveke- tai ovikatos	4	27
kolmio ovikatos	2	13
puolisuunnikas ovikatos	1	7
puolisuunnikas parvekekatos	1	7
Seinä:		
pyramidinmuotoinen ikkunauloke	3	20
'siksak'-vaakaporrastus	2	13
Ovi:		
kolmiokoriste	3	20
Ikkuna:		
puolisuunnikas	2	13

Päätykolmio oli yleisin tapa käyttää kolmiomuotoa. 47% suunnittelijoista käytti sitä. Loivaa päätykolmiota esiintyi kattojen ohella myös ovikatoksessa (7% suunnittelijoista) ja parvekekatoissa (7% suunnittelijoista).

27%:lla suunnittelijoista modernismin litteä taso kallistui postmodernilla tavalla diagonaalisuuntaan, kun kyseessä olivat parveke- tai ovikatokset. Rakennuksen massan muotoilussa kolmikulmaisuus näkyi pyramidinmuotoisina ikkunaulokkeina 20%:lla suunnittelijoista ja kolmikulmaisina 'siksak'-vaakaporrastuksina 13%:lla suunnittelijoista. 20% suunnittelijoista käytti kolmionmuotoista reikälevyä ovesta tai kolmio-ovenkahvaa.

7% suunnittelijoista käytti puolimuotoja, eli tässä tapauksessa

puolisuunnikasta, ovikatoksen muotona (katos on myös kallistettu diagonaaliksi). Sama suunnittelija toisti puolisuunnikkaan ikkunan muodossa. Yhteensä 13% suunnittelijoista teki puolisuunnikkaasta ikkunan. 7% suunnittelijoista käytti puolisuunnikkaan muotoista parvekekatosta.

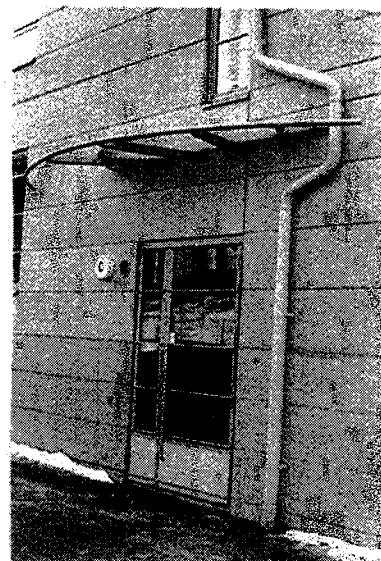
Kulmattomuuden toteuttamista tutkimuskohteessa voidaan tarkastella seuraavasta taulukosta:

TAULUKKO 7. Eri rakennuksen osissa kaarevia muotoja käyttävien suunnittelijoiden määrä Tilkankadun alueella

Rakennuksen osa	Suunnittelijoiden määrä	%
katto	3	20
ovikatos	2	13
parvekekatos	1	7
ikkuna (pyöreä)	1	7

Kulmattomuutta esiintyi harvemmissä rakennuksen osissa ja harvemmillä suunnittelijoilla kuin vinokulmaisuuissa. Kaarevaviivainen kattomuoto esiintyi 20%:lla suunnittelijoista. Kaarevaa ovikatosta käytti 13% suunnittelijoista, ja 7% käytti kaarevaa viivaa parvekekatoksen reunassa. Vain 7% suunnittelijoista teki ikkunasta pyöreän. Oheisessa kuvassa on Tilkankatu 23:n ovikatos, jossa Raimo Teränne on päätenyt kaariviivaa käyttäen dekoratiiviseen lopputulokseen.

33. Tilkankatu 23, ovikatos. Arkkitehti Raimo Teränne.



Edellä luetellut kolme strategiaa ovat ryhminä väljiä. Voidaan katsoa, että kaikkien viidentoista suunnittelijan työstä löytyy ainakin yksi jokaiseen strategiaan kuuluva piirre. Strategioiden ilmenemistä suunnittelijoilla voi ilmaista siten, että otetaan yleisin piirre kustakin strategiasta. Tämän jälkeen lasketaan, kuinka monella suunnittelijalla ilmenee jokaisen strategian yleisin piirre.

Dekoratiivinen ja ironinen suorakulmaisuus toteutetaan useimmin keraamisista laatoista tehdyllä ruudutuksella. Jatkeet ja lisät suorakulmaisuuteen näkyvät yleisimmin tornina. Viistous on toteutettu yleisimmin päätykolmiolla ja kulmattomuus kaarevalla viivalla katossa.

Nämä neljä piirrettä eivät esiinny samanaikaisesti yhdelläkään suunnittelijalla. Jos päätykolmio ja kaareva katto asetetaan vaihtoehtoisiksi toisilleen, tällöin kolme yleisintä piirrettä esiintyy samanaikaisesti viidellä suunnittelijalla (Krogius, Mikkilä, Riihelä, Tuominen, Utriainen) eli 33%:lla suunnittelijoista.

Kaksi kolmesta yleisimmästä piirteestä esiintyy viidellä suunnittelijalla

(Groop, Heino, Hänninen, Lohman, Teränne) eli 33%:lla suunnittelijoista. Yksi kolmesta yleisimmästä piirteestä esiintyy neljällä suunnittelijalla (Heinonen, Helamaa ja Pulkkinen, Linko, Siitonen) eli 27%:lla suunnittelijoista.

Yhdellä suunnittelijalla (Ahlman) ei esiinny yhtäkään kolmesta yleisimmästä piirteestä. Jos palataan banaali-originaali -ajatukseseen, niin voidaan varovasti ajatella, että Ahlmanin Tilkankuja 5 edustaa originaalia teosta Tilkankadun alueen postmodernismin kontekstissa. Tilkankuja 5 esiintyy kuvissa 27 ja 31.

4.5 Tiivistelmä tyylin tasoista Pikku-Huopalahdessa

Meyerin tyyliteorian pohjalta voidaan muodostaa seuraavat kolme väitettä arkkitehtonisesta tyylistä:

I arkkitehtoninen tyyli hahmottuu visuaalisen havaitsemisen lakien mukaisesti

II suunnittelijan valintoja pidättelevät säännöt, jotka ilmenevät arkkitehtonisessa perinteessä

II tyyli syntyy siitä, kun yksittäiset arkkitehdit valitsevat toistuvasti samat strategiat sääntöjen toteuttamiseksi.

Tiivistän seuraavassa tärkeimmät huomiot tutkimuskohteesta liittyen kuhunkin väitteeseen.

I Tilkankadun alueen lineaarinen konstruktio painottuu Paciuksenkadun sillalta katsellessa horisontaalisuuntaan. Diagonaaleja muodostavat kaavassa määrätyt, pääosin vinot kattomuodot. Vertikaalisuutta ja samalla havaintoakselia on korostettu sijoittamalla rakennusten yläosaan silmiinpistäviä elementtejä, kuten torneja, koristeellisesti päättyviä syöksytorvia tai parvekepylväitä (hahmottamisen periaatteista Kandinsky, Arnheim, Kress ja van Leeuwen). Vaihtelevat kattomuodot massoittelemoineina todistavat, että tyyli ei ole pelkkää

pinnan käsittelyä: Pikku-Huopalahdesta löytyy rakenteesta syntyvää jäsentelyä.

Rakennuksissa hallitsee kulmikkisuuden periaate. Toimintatasolla tulee mukaan kaarevuus aukoiden ja kujien muodossa. Kaarevan aukion tai kujun reunalla talotkin kaartuvat. Rakennusten maskuliininen shakkilautajärjestys saa vastapainokseen feminiinisesti jatkuviin pienimuotoisiin sarjoihin ryhmittyneet välitilat.²⁹⁹

Rakennuksissa kaarevaa viivaa on käytetty yleisimmin katoissa (20% suunnittelijoista). Suuntaa osoittavaa kolmiomuotoa on käyttänyt 33% suunnittelijoista sisäänkäyntien yhteydessä: kolmio osoittaa oven paikan, liikekohdan.

Värisuunnitelma poikkeaa funktionalismin ja klassismin hillitystä perinteestä runsaudellaan ja kirkkaudellaan. Asemakaava-arkkitehti on halunnut lisätä väriä antamalla pidäkkeeksi välttää valkoista ja saman värin toistoa vierekkäisissä rakennuksissa. Toteutuneissa värivalinnoissa suunnittelijoiden varovaisuus ja rakennuttajan käytännöllisyys ovat saattaneet vähentää värin kirkkautta.

Tilkankadun alue kokonaisuudessaan toteuttaa kontekstin huomioonottavaa, epäsymmetristä ja elävää järjestyksen periaatetta. Rakennukset muodostavat yhdysseinämien avulla yhtenäisiä kortteleita 10- 20 -lukujen klassististen kerrostalojen tapaan (Nikula). Edikulaa on käytetty portteina rakennusten välitiloissa merkitsemään siirtymää tilasta toiseen, kadulta pysäköintialueelle.

II Postmodernin arkkitehtuurin 40-vuotisen perinteen aiheuttamat pidäkkeet näkyvät siinä, kuinka arkkitehdit antavat historiallisten aiheiden ja postmodernin tavan käsitellä tilaa näkyä työssään. Tilkankadun alueella on jälkiä postmodernismin uusvernakulaarista ja uusklassistisesta

²⁹⁹ Pierre Lefèvre on todennut naiselliseksi periaatteiksi arkkitehtuurissa sukeltautumisen suojaan, luolaan, pesään tai koteloon, johon liittyy pienien tilojen ryhmittäminen. Broner 1982, s. 22.

perinteestä (nimitykset Charles Jencksin).

Vernakulaarisuus on mukana tilojen ekologisena sekoittamisena ja puumateriaalin käyttönä. 80% suunnittelijoista jättää puun näkyviin katon alarakenteessa. Klassisismiin viittaavat pylväs tai päätykolmio esiintyvät 53%:lla suunnittelijoista, tosin kohteeseen sopivina muunneltuina ornamentteina. Pylväät liittävät Pikku-Huopalahden 80-luvun postmodernismin päävirtaukseen vapaatyyliseen klassisismiin (nimitys Charles Jencksin).

III Pikku-Huopalahden tyylillisillä strategioilla toteutetaan postmodernin arkkitehtuurin perinnettä. Vertailukohtana alueen tyylille olen käyttänyt edeltävien vuosikymmenten, 60- ja 70 -lukujen suorakulmioon perustuvaa suomalaista kerrostalorakentamista. 1990-luvun alkupuolella suunniteltu Tilkankadun alue haluaa erottautua näiden vuosikymmenten rakentamisesta. Se tekee sen (I) käyttämällä suorakulmaisuutta dekoraatioksi asti, jolloin mukaan tulee ironinen sävy, (II) jatkamalla suorakulmiota ulokkein, lisäämällä siihen ornamentteja ja väriä, (III) vääristämällä suorakulmaisuuden vinoudeksi ja diagonaaleiksi tai käyttämällä suorakulmaisuuden antiteesiä kaarevuutta.

Tilkankadun alue käyttää modernismia monella tapaa hyväkseen. Esimerkiksi ikkunajaotukseltaan se jatkaa funktionalismin perinnettä: kaikki suunnittelijat käyttävät yksiruutuista ikkunaa ja 73% suunnittelijoista käyttää epäsymmetristä jakoa pieneen tuuletusikkunaan ja isoon ruutuun. Kaikki suunnittelijat toistavat ruudukkoa, kunnes se muuttuu dekoraatioksi. Ruudukot ja verkot viittaavat Charles Jencksin mukaan myöhäismodernismiin.

5. PÄÄTÄNTÖ

Postmodernismi -termillä on suomalaisessa arkkitehtuurikeskustelussa usein halventava sivumaku. Helsingin Pikku-Huopalahden asuinaluetta kuvailtaessa kyseistä määrettä on käytetty enemmän tai vähemmän näkyvästi. Alueesta, jonka asemakaava-arkkitehti ei halua puhua postmodernismista, on tullut postmodernismin näkyvä puheenvuoro.

Pikku-Huopalahden Tilkankadun asemakaavamääräyksissä ei ohjata etsimään tiettyä tyyliä. Valmiilla alueella designratkaisujen yhtenäisyys on silmiinpistävää. Luetteloituani eri piirteiden esiintymiskertoja voin todeta, että tietyt pienimittakaavaiset designratkaisut, kuten parveketornin pieliseinämän jatkaminen ja jatkeen aukottaminen, toistuvat usein. Tämä toistuminen on niin yleistä, että kyse ei voi olla sattumasta, vaan jonkinlaisesta lainomaisuudesta, joka implikoi tyyllillisten sääntöjen olemassaoloa (Routilan käsite lainomaisuudesta).

Erilaisten muotoideoiden säännöllinen esiintyminen tutkimuskohteessa todistaa sen, että tyyli toteutuu lainomaisesti, vaikkei sen sääntöjä olisi yhteisesti sovittu tai tyyliä olisi nimetty. Tyyli on olemassa, kuten lainaamani tyyliteoreetikko Leonard B. Meyer sanoo, riippumatta suunnittelijoiden intentioista. Pikku-Huopalahden Tilkankadun alueella noudatetaan enemmän postmodernismin perinnettä kuin modernismia tai myöhäismodernismia, vaikka näistäkin on jälkensä.

Käyttämäni Meyerin tyyliteoria tarjoaa välineen tyylin monitasoiseen tutkimiseen: omat havainnot ja havaitsemisen lainalaisuudet yhdistyvät taiteenlajin perinteeseen ja taiteilijoiden strategiaan valintoihin. Teoria on siinä mielessä avoin, että sitä on mahdollista soveltaa usean taiteenalan tuotoksiin. Sovellettaessa teoriaa esimerkiksi arkkitehtuuriin kohde täytyy tuntea omakohtaisesti. Kohteesta saatuja havaintotietoja täytyy täydentää

tiedoilla kaupunkisuunnittelullisesta prosessista, jossa asemakaavan osuus voi olla tyylin strategisten pidäkkeitten kannalta tärkeä. Lisäksi on tunnettava sen arkkitehtonisen tradition säännöt, joita kohde jatkaa / joita vastaan se rikkoo.

Tyylin tutkiminen laskemalla eri piirteiden esiintymiskertoja tutkimuskohteessa on työlästä. Tässä työssä metodi on vielä keskeneräinen. Piirteiden luetteloiminen ja prosentiosuuksien laskeminen voi muodostua itsetarkoitukseksi, jolloin kohde kokonaisuutena unohtuu. Kohteen antamasta informaatiotulvasta täytyy poimia olennaisia piirteitä, niitä, jotka toistuessaan antavat tietoa tyylistä.

Kun nimetään piirteet, jotka ilmestyvät suunnittelijoilla useimmin, voidaan hahmotella informaatioteoreettinen prototyyppi Pikku-Huopalahden postmodernista kerrostalosta. Tällaisen talon konkreettinen olemassaolo ei ole fenomenologisen lähestymistavan perusteella olennaista. Prototyyppi kuvastaa vain yleisimpiä piirteitä, joiden mukaan voidaan tunnistaa Pikku-Huopalahden postmodernismille tyypillinen talo.

Yleisimmistä piirteistä rakennetussa prototyypissä olisi ulkoverhouksena keraaminen laatoitus. Se sisältäisi ainakin yksiruutuisia ikkunoita, joita ei olisi nauhoitettu. Kolme- tai useampiruutuisissa ikkunoissa ruudut olisivat keskenään epäsymmetrisen kokoisia. Rakennus huipentuisi tornimuodostelmaan. Väriyksessä olisi havaittavissa seitsemän eri värisävyä. Päätykolmio olisi mukana tai vaihtoehtoisesti katto olisi kaareva.

Prototyyppi näin kuvailtuna vaikuttaa yksioikoiselta verrattuna moniulotteiseen todellisuuteen. Strategioita on sovellettu todellisissa taloissa mitä moninaisimmin tavoin.

Pikku-Huopalahti näyttää tällä hetkellä jääneen tyyllillisesti yksinäiseksi saarekkeeksi. Vaikkei samantyyppisiä postmodernismien saarekkeita tulisi enempää, alueen merkitys on siinä, että se on toteutettu. Pikku-Huopalahti

on kenties toteutuksellaan mukana laajentamassa ihmisten prototyypistä mielikuvaa luokasta 'talo' ja siihen kuuluvista jäsenistä (prototyypeistä Lakoff ja Kalanti). Alue laajentaa reunaehdoja sille, kuinka taloja on tapana värittää, muotoilla ja asettaa toistensa läheisyyteen. Se antaa virikkeitä tulevalle suunnittelulle esittelemällä mahdollisia, jo toteutettuja designideoita.

Jos postmodernismia ajatellaan laajasti, se on kokonainen historiallinen vaihe, jonka tunnusmerkeistä tehdään jatkuvasti erilaisia oletuksia (Bertens). Keskeiset oletukset saattavat siirtyä marginaaliin ja marginaaliset keskelle. Tällaisena postmodernismia ei voi sijoittaa erityisesti 80-luvun tai minkään muunkaan vuosikymmenen ilmiöksi, kuten arkkitehtituttavani otaksui. Ilmiö on laajempi ja jatkuvan uudelleenmäärittelyn alaisena.

Asuinalueet, joita parhaillaan suunnitellaan tai rakennetaan, saatetaan nimetä myöhemmin jonkin postmodernismin virtauksen sivu-uomaksi. Pikku-Huopalahti edustaa 80-90 -luvun vaihteen arkkitehtuurin marginaalitapausta, mutta aika ja tyyli sen mukana muuttuvat. Kjell Westö kuvaa kaupungin muuttumista osuvasti romaanissaan *Drakarna över Helsingfors* (1996):

Och jag började förstå det nu: att det Helsingfors jag lärt känna ännu haft bombärren kvar, att det varit en efterkrigsstad.

För min stad hade varit full av luckor och lakuner, av *wastelands*.

Som Tilkkaområdet där Sammy och Robbi och jag drivit omkring och ibland slagits med plötsligt uppdykande finnar; det hade varit ett ingenting, en vattensjuk sumpmark bara. Nu fanns där ett husgytter där ingen byggnad liknade den andra – Lill-Hoplaks, den postmoderna stadsdelen.³⁰⁰

Jos palataan tyylin määrittelyyn, jossa tyyli on yhtäaikaan läsnä kokonaisvaltaisena laatuna (Hofstadter) ja poissa yksittäisestä havainnosta, muuttuu ajassa ja hahmottuu eri tavoin katsojan viitehorisontista käsin, voidaan sanoa, että yhtä tyyliä ei voi tyhjentää yhdellä kirjoituksella.

³⁰⁰ Westö 1996, s. 372.

Kaupunkia rakennetaan koko ajan ja tyyliä sen mukana.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- ALLSOPP, BRUCE (1977) *A Modern Theory of Architecture*. Routledge & Kegan Paul, London, Henley and Boston.
- Arkkitehtejä (1982) *Architectan 40-vuotisnäyttely / Helsingin kaupungin taidemuseo* 24. 9. - 14. 11. 1982, Helsinki.
- ARNELL, PETER, BICKFORD, TED, BERGART, CATHERINE (eds.)(1984) Robert Venturi and Denise Scott Brown. *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984*. Harper & Row Publishers, New York.
- ARNHEIM, RUDOLF (1988) *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- ARNHEIM, RUDOLF (1956) *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Faber and Faber Limited, London.
- ARNHEIM, RUDOLF (1977) *The Dynamics of Architectural Form*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Ars Suomen Taide 4 (1989) Otava, Helsinki.
- Ars Suomen Taide 6 (1990) Otava, Helsinki.
- BERTENS, HANS (1995) *The Idea of the Postmodern: A History*. Routledge, London and New York.
- DE BONO, EDWARD (1977) [1970] *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity*. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex. Ens. painos 1970, Ward Lock Education.
- BRONER, KAISA (1982) *Arkkitehtuurin naisellisista ja miehisistä perikuvista; huomioita rakennetun ympäristön symbioottisesta luonteesta*. - Teoksessa *Arkkitehtejä, Architectan 40-vuotisnäyttely / Helsingin kaupungin taidemuseo* 24. 9. - 14. 11. 1982, Helsinki.
- CALINESCU, MATEI (1988)[1987] *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, Durham.
- GOMBRICH, E. H. (1980)[1979] *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Phaidon, Oxford.

- Helsinki rakentaa (1996) Helsingin kaupungin rakennusvirasto, Helsinki.
- HOFSTADTER, ALBERT (1987) [1979] On the Interpretation of Works of Art. -Teoksessa Berel Lang (ed.): The Concept of Style. Cornell University Press, Ithaca and London, 1987.
- JENCKS, CHARLES (1978)[1977] The Language of Post-Modern Architecture. Academy Editions, London (sekä teoksen 6. tarkistettu ja laajennettu painos, Academy Editions, London, 1991).
- JENCKS, CHARLES (1980) Late-Modern Architecture and Other Essays. Academy Editions, London.
- JENCKS, CHARLES (1987) Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture. Academy Editions, London.
- JENCKS, CHARLES (1988) Architecture Today. Academy Editions, London.
- JENCKS, CHARLES (1995) The Architecture of the Jumping Universe. A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture. Academy Editions, London.
- JENCKS, CHARLES (1996)[1986] What is Post-Modernism? 4. tarkistettu painos. Academy Editions, London.
- KAILA, PANU & PIETARILA, PENTTI & TOMMINEN, HANNU (1987) Talo kautta aikojen. Julkisivujen historia. Rakentajain Kustannus Oy, Helsinki.
- KALANTI, TIMO (1993) Arkkitehtuurin vastaanotto Pikku-Huopalahdessa. Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia 1993:10, Helsinki.
- KANDINSKY, WASSILY (1982)[1923] Point and Line to Plane. A Contribution to the Analysis of Pictorial Elements. - Teoksessa Kenneth C. Lindsay & Peter Vergo (eds.) Kandinsky Complete Writings on Art, Volume Two (1922-1943). Faber and Faber Limited, London, 1982.
- KRESS, GUNTHER, VAN LEEUWEN, THEO (1996) Reading Images. The Grammar of Visual Design. Routledge, London and New York.
- KUBLER, GEORGE (1987) Towards a Reductive Theory of Visual Style. - Teoksessa Berel Lang (ed.): The Concept of Style. Cornell University Press, Ithaca and London, 1987.
- LAKOFF, GEORGE (1987) Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind. The University of Chicago Press,

- Chicago and London.
- LANG, BEREL (ed.) (1987) [1979] *The Concept of Style*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- LINDSAY, KENNETH C. & VERGO, PETER (eds.) (1982) *Kandinsky Complete Writings on Art, Volume Two (1922-1943)*. Faber and Faber Limited, London.
- MEYER, LEONARD B. (1987) *Toward a Theory of Style*. -Teoksessa Berel Lang (ed.): *The Concept of Style*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1987.
- MÄKINEN, ERKKI & MALINEN, MAARIT & NEUVONEN, PETRI & VIKSTRÖM, KARI & MÄENPÄÄ, RISTO & SAARENPÄÄ, JUKKA & TÄHTI, ESKO (1994) *Kerrostalot 1960-1975*. Rakennustieto Oy, Helsinki.
- NIINILUOTO, ILKKA & SAARINEN, ESA (toim.) (1987) [1986] *Vuosisatamme filosofia*. WSOY, Porvoo, Juva, Helsinki.
- NIKULA, RIITTA (1981) *Yhtenäinen kaupunkikuva 1900-1930*. Suomalaisen kaupunkirakentamisen ihanteista ja päämääristä, esimerkkeinä Helsingin Etu-Töölö ja Uusi Vallila. Societas Scientiarum Fennica, Helsinki.
- NIKULA, RIITTA (toim.) (1989) *Modernismi - historismi*. Suomen rakennustaiteen museo, Rakennuskirja Oy, Helsinki.
- NIKULA, RIITTA (1993) *Rakennettu maisema*. Suomen arkkitehtuurin vuosisadat. Otava, Helsinki.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN (1985) [1965] *Intentions in Architecture*. 7. painos. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts.
- Pikku-Huopalahden toteuttamisohjelma 3 (1994). Helsingin kaupunginkanslian julkaisusarja A7 / 1994, Helsinki.
- PORTOGHESI, PAOLO (1980) *After Modern Architecture*. Rizzoli International Publications Inc., New York.
- RAPOPORT, AMOS (1990) *Defining Vernacular Design*. - Teoksessa Mete Turan (ed.) *Vernacular Architecture. Paradigms of Environmental Response*. Ethnoscapes, Volume 4. Avebury, Aldershot, Brookfield USA, Hong Kong, Singapore, Sydney.

- RIHLAMA, SEPPO (1997) Värioppi. 6. uudistettu painos. Rakennustieto Oy, Helsinki.
- ROSE, MARGARET A. (1991) *The Post-Modern and the Post-Industrial. A Critical Analysis*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Port Chaster, Melbourne, Sydney.
- ROUTILA, LAURI OLAVI (1986) *Miten teen tiedettä taiteesta. Johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan*. Clarion, Keuruu.
- ROUTIO, PENTTI (1983) *Tutkimuksen metodiopas arkkitehdeille*. 3. uudistettu painos. Tampereen teknillinen korkeakoulu, arkkitehtuurin osasto, raportti 68, Tampere.
- SASSI, MIRJA (1985) *Modernismi murtuu. Jälkimoderni kulttuuriasenne muuttaa arkkitehtuuria, kuvataiteita ja muotoilua*. Rakennuskirja Oy, Helsinki.
- SILVERMAN, HUGH J. (ed.) (1990) *Postmodernism – Philosophy and the Arts*. Rotledge, New York and London.
- STENROS, ANNE (1992) *Kesto ja järjestys. Tilarakenteen teoria*. Teknillinen korkeakoulu, arkkitehtiosasto, Espoo.
- STENROS, HELMER & AURA, SEPPO (1984) *Arkkitehtuurin muoto ja sisältö. Johdatus arkkitehtuurin muoto-opin ja ihmistiedon yleistoriaan*. Rakennuskirja Oy, Helsinki.
- Taiteen Pikkujättiläinen (1991) WSOY, Helsinki.
- TURAN, METE (ed.) (1990) *Vernacular Architecture. Paradigms of Environmental Response. Ethnoscapes, Volume 4*. Avebury, Aldershot, Brookfield USA, Hong Kong, Singapore, Sydney.
- WATSON, STEPHEN H. (1990) *In Situ: Beyond the Architectonics of the Modern* -Teoksessa Hugh J. Silverman (ed.): *Postmodernism – Philosophy and the Arts*. Rotledge, New York and London, 1990.
- VENTURI, ROBERT, SCOTT BROWN, DENISE, IZENOUR, STEVEN (1988)[1972] *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 9. tarkistettu painos. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.
- VENTURI, ROBERT (1968)[1966] *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, New York.
- WESTÖ, KJELL (1996) *Drakarna över Helsingfors*. Söderström & Co Förlags

Ab, Helsingfors.

YLIMAULA, ANNA-MAIJA (1992) Origins of Style. Phenomenological Approach to the Essence of Style in the Architecture of Antoni Gaudí, C. R. Macintosh and Otto Wagner. ACTA Universitatis Ouluensis series C technica 59, Oulu.

YLIMAULA, ANNA-MAIJA, NISKASAARI, REIJO, OKKONEN, ILPO (1993) The Oulu School of Architecture. Towards the New Millenium. Arkkitehtuurin Oulun koulu. Kohti uutta vuosisataa. Rakennustieto Oy, Helsinki.

LEHTIARTIKKELIT

LAITINEN, PENTTI (1994) Puinen kerrostalo haastaa betonin. Helsingin Sanomat 18. 10. 1994.

Oulunsalon kunnantalo. Arkkitehti 7/1983.

Pikku-Huopalahti. Arkkitehti 1/1991.

SIITONEN, TUOMAS (1996) Asumispalvelukeskus Wilhelmiina. Arkkitehti 2/3 1996.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

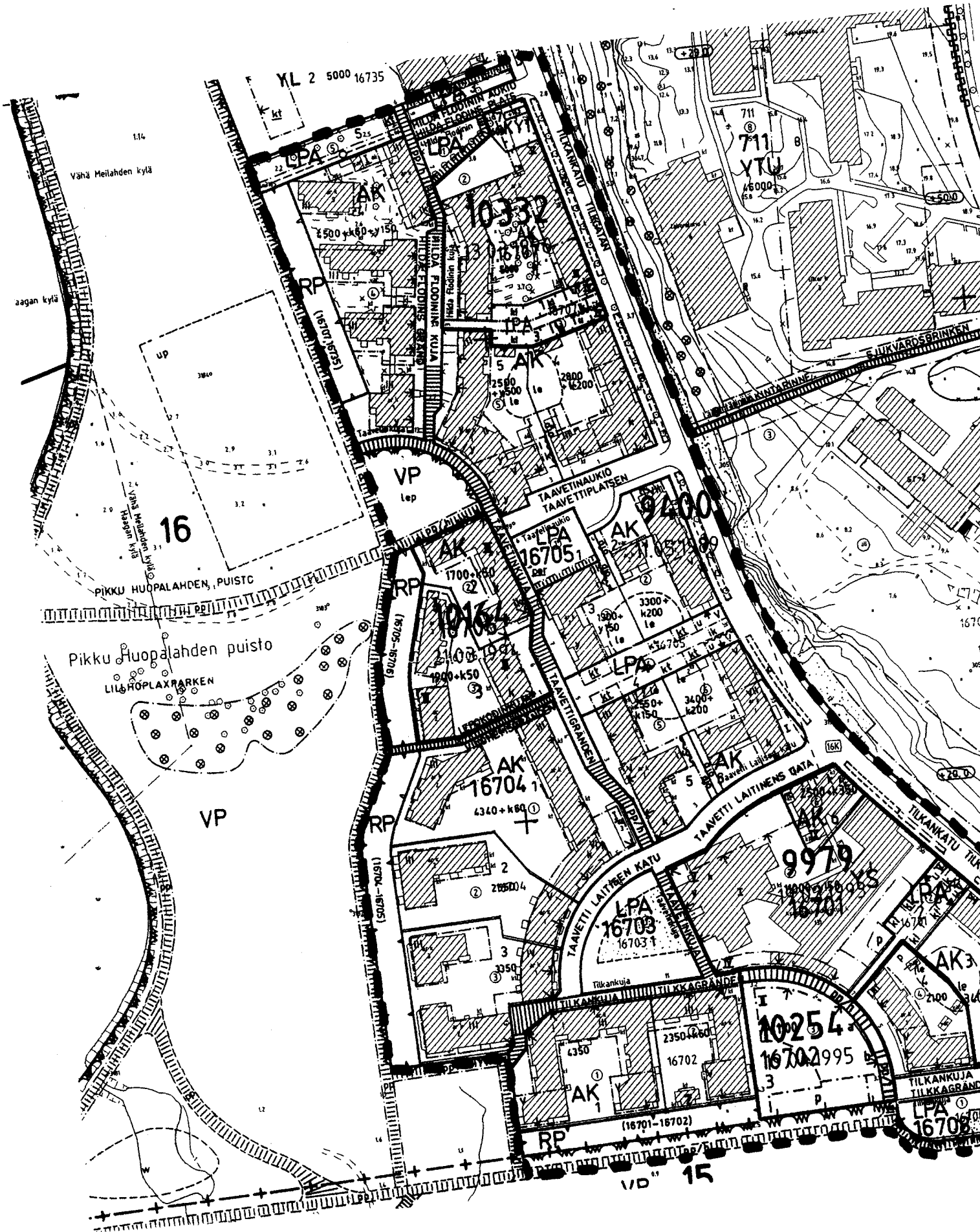
Paavilainen, Simo (20. 2. 1998) Keskustelu.

Visanti, Matti (26. 2. 1998) Puhelinkeskustelu.

KUVALÄHTEET

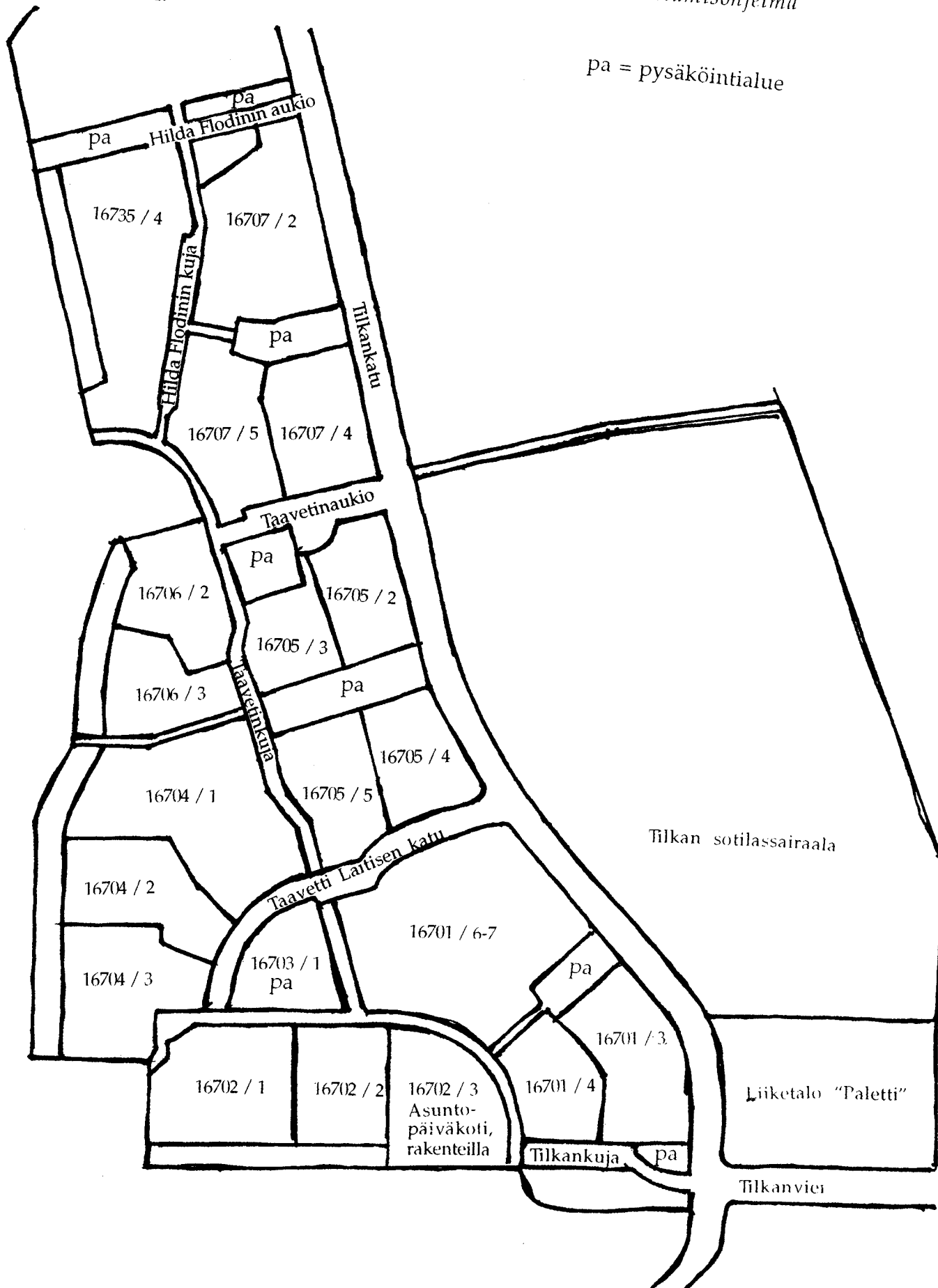
Asemakaavapiirustus 9400 (1988) Helsingin kaupunki, kaavoitusosasto.

LIITE 1a
Tilkankadun asemakaava-alue. Osa Helsingin kaavoitusosaston ajantasa-
asemakaavasta, joka on piirretty 23. 5. 1997. Mittakaava on 1: 2000.



Helsingin kaupungin julkaisusta *Pikku-Huopalahden toteuttamishjelma*
3, liite 4, 1994.

pa = pysäköintialue



LIITE 2

Luettelo Pikku-Huopalahden Tilkankadun alueen tonteista, rakennuksista ja pääpiirustusten laatijoista

Kortteli/tontti	Katuosoite	Pääpiirustusten laatija
16701 / 3	Tilkankatu 39	Irja Hänninen Ky
16701 / 4	Tilkankuja 5	Stefan Ahlman Ky
16701 / 6-7	Tilkankuja 9 (asumis- palvelukeskus); Tilkankatu 35 ja Taavetti L:n katu 2 - 4 (kerrostalo)	Helin&Siitonen/Tuomo Siitonen
16702 / 1	Tilkankuja 8	Björkstam-Heino-Kostiainen Ky/Erkki Heino
16702 / 2	Tilkankuja 6	Ruokosuo Oy/Yrjö Heinonen
16704 / 1	Taavetti Laitisen katu 5	Arkve Oy/Marja Utriainen
16704 / 2	Taavetti Laitisen katu 7	A. Groop Oy/Annika Groop
16704 / 3	Taavetti Laitisen katu 9	Pentti Riihelä
16705 / 2	Tilkankatu 29	Helamaa ja Pulkkinen Ky
16705 / 3	Taavetinaukio 4	V-PTuominen Oy
16705 / 4	Tilkankatu 33	Kai Lohman
16705 / 5	Taavetti Laitisen katu 3	Raimo Teränne
16706 / 2	Taavetinkuja 8	Matti Linko
16706 / 3	Taavetinkuja 6	Matti Linko
16707 / 4	Tilkankatu 27	Björn Krogus Oy
16707 / 5	Taavetinkuja 11	Björn Krogus Oy
16735 / 4	Hilda Flodininkuja 2	Pekkala-Seppänen-Mikkilä Ky /Jussi Mikkilä
16707 / 2	Tilkankatu 23	Raimo Teränne
18 tonttia	31 rakennusta	15 suunnittelijaa