

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Lohtaja, Aleksi

Title: Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka

Year: 2021

Version: Published version

Copyright: © 2021 tekijät ja SKS

Rights: CC BY-NC-ND 4.0

Rights url: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Please cite the original version:

Lohtaja, A. (2021). Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka. In I. Hautamäki, L. Piippo, & H. Sederholm (Eds.), *Avantgarde Suomessa* (pp. 192-213). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas, 267. <https://oa.finlit.fi/site/books/e/10.21435/tl.267/>

Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka

Aleksi Lohtaja

 <https://orcid.org/0000-0003-2438-5374>

Alvar Aallon (1898–1976) elämä ja tuotanto ovat ohittamattomia suomalaisen modernin arkkitehtuurin ja avantgarden kehittämisessä. Aallon tai pikemminkin Aaltojen – sillä Aino Aallon¹ (1894–1949) panos Alvar Aallon nimiin laitettuun arkkitehtuuriin on monella tapaa olennainen – asema myös kansainvälisessä arkkitehtuuriavantgardessa on poikkeuksellinen. Harvaan avantgardetaiteilijaan tai -arkkitehtiin on nimittäin liitetty samanaikaisesti niin paljon sekä kansallisia että kansainvälisiä merkityksiä. Tästä kaksoisiteestä on kirjoitettu valtavasti, mutta se sisältää myös vähemmän tutkitun poliittisen ulottuvuuden,² jonka myötä Aalto myös erottuu useasta muusta 1900-luvun alkupuoliskon avantgarde-arkkitehdista.

Tässä artikkelissa tavoitteenani on selvittää, mikä oli Alvar Aallon paikka eurooppalaiseen avantgardeen liittyvissä poliittisissa kiistoissa ja miten hänen käsityksensä kehittyvät 1920-luvun lopulta 1960-luvulle Suomessa. Aallon arkkitehtuurin lähtökohdat ovat kiistatta yhden-suuntaisia avantgarden laajan poliittisen määritelmän kanssa, jonka mukaan taiteen tehtävänä on hyvin laajassa mielessä muuttaa elämää (Bürger 1974). Aallon poliittista kontribuutiota modernin ja avantgardistisen arkkitehtuurin kehitykseen voidaankin lähestyä esimerkiksi demokraattisuuden, arkipäivän kaunistamisen sekä kestäväen luontosuhteen etsimisen kautta. Vaikka kyseisten arvojen merkitys ja tärkeys esimerkiksi pohjoismaiselle hyvinvointivaltioajattelulle on kiistaton, niin voi perustellusti kysyä, liittyykö niihin avantgarden poliittisuudelle ominaista laajempaa provokatiivista ja transgressiivista elementtiä kaiken aikaisemman kulttuuriperinteen kyseenalaistamisena.

Aloitin tutkimalla Alvar sekä Aino Aallon asemaa 1920 ja 1930-lukujen eurooppalaisessa avantgardessa, jota leimaa tänä aikakautena ni-

menomaisesti yritys vaikuttaa uuden maailman vaatimukseen taiteen keinoin. Tämän jälkeen käsittelen Aallon arkkitehtuurissa tapahtuvaa kuuluisaa orgaanista käännettä pois modernin arkkitehtuurin yltiörationaalisuudesta moninaisempaan luontokäsitykseen ja tuon esiin tämän siirtymän poliittisia seurauksia sekä ennen toista maailmansotaa että etenkin toisen maailmansodan jälkeen. Lopuksi asetan tämän modernin arkkitehtuurin orgaanisemman version kylmän sodan kulttuuripoliittiseen kontekstiin.

Avantgarde ja politiikka

Eräs avantgardetutkimuksen keskeisin painopiste on 1900-luvun alun kokeellisten taideryhmittymien suhde kumoukselliseen politiikkaan ja yhteiskunnallisiin murroksiin. 1900-luvun eurooppalainen avantgarde sekä taiteen provokatiivisuus onkin perustelua asettaa osaksi laajempaa vallankumouksellista ilmapiiriä. Keskeisiä viitepisteitä tälle löydetään erityisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä kulttuuri-ilmastosta. Neuvosto-venäläisen uuden taiteen ja arkkitehtuurin (nimenomaan konstruktivismiin) välitön viitepiste on Venäjän vallankumouksessa. Bauhausin ja muun saksalaisen avantgarden esteettis-poliittiset pyrkimykset tulevat taas ymmärretyksi osana uutta Weimarin tasavaltaa, joka merkitsi radikaalia katkosta ensimmäistä maailmansotaa edeltävään Saksan keisarikuntaan. Toisaalta myös futurismi ja italialainen rationalismi arkkitehtuurissa on osa fasisin poliittikan valtavirtaistumista reaktiona ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen tilanteeseen.

Modernismin ja avantgarden poliittisen ulottuvuuden etenkin ensimmäisestä maailmansodasta lähtien voi kiteyttää yksinkertaiseen imperatiiviin: taide on keskeinen keino muuttaa yhteiskuntaa ja murtaa vallitsevia yhteiskunnallisia valtasuhteita. Jotta yhteiskuntaa voidaan muuttaa poliittisesti, on uusi yhteiskunta hahmoteltava ensin esteettisesti. Entä missä määrin kyse oli nimenomaisesti vasemmistolaisesta projektista maailman muuttamiseksi, kuten usein on esitetty? On tietysti totta, että avantgarden esteettis-poliittisella muodolla oli kiistattomat fasisin variaationsa, erityisesti Italiassa (Hewitt 1993; Härmänmaa & Mattila 1998), mutta konstruktivismiin yhteydessä

avantgarde toimii synonyyminä nimenomaisesti kommunistiselle yhteiskuntajärjestykselle. Aleksei Ganin konstruktivismiin manifestin (1922) mukaisesti avantgarden oli etsittävä uutta esteettistä muotoa kommunistiselle yhteiskunnalle. Gan määritteli konstruktivisteiksi ”ihmiset, jotka puolustavat taiteellisia arvoja kommunismin nimissä” (Romberg 2019). Näkökulman mukaisesti kommunismia on toteutettava talouden ohella myös arkielämän tasolla: ihmisten elinympäristö, kuten asunnot, sisustus, käyttöesineet ja kulttuurituotteet eivät voi kantaa merkkejä vanhasta Tsaarin aikaisesta yhteiskuntajärjestyksestä. Uusi taide, arkkitehtuuri ja jopa yksittäiset huonekalut ja käyttöesineet olivat siten ”tovereita vallankumouksessa” (Kiaer 2005).

Arkkitehtuurin ja laajemmin muotoilun osalta tähän vastasivat etenkin El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova sekä Moisei Ginzburg. Kenties merkittävin yksittäinen rakennus, joka toteutti tätä konstruktivistista ideaa, oli Ginzburgin Moskovaan suunnittelema *Narkomfin* (rakennettu vuosina 1928–1932). Rakennus ei ainoastaan toteuttanut modernismin estetiikkaa ja muotokieltä ulkoisesti hallitsevan valkoisen rappauksen, nauhaikkunoiden, pilariperustusten sekä kattoterassin kautta, vaan sillä oli myös laajempia sosiaalisia ja poliittisia tavoitteita. *Narkomfin* oli yritys myös uudeksi elämäntavaksi, jossa kollektiivikeittiöt, suuret talopesulat, lasten päivähoito, yhteiset julkiset tilat sekä muuntojousteltavat asunnot määrittelivät uudelleen yksilön ja kollektiivin suhdetta kyseenalaistaen porvarillista ja perhekeskeisestä elämäntapaa. Samalla kiinnitettiin huomiota erityisesti kotityön määrän vähentämiseen aikaisemmin naisille ja palvelusväelle kuuluvana alueena. Kyseessä oli siten eräänlainen yritys ajatella, mitä kommunismi tarkoittaa käytännössä, arjen ja kokemuksen tasolla.

Samanlainen kehityskulku on havaittavissa Saksassa eritoten Bauhausin yhteydessä, joskin koulun edustamaa suuntausta ei voi missään nimessä artikuloida minkään yksittäisen poliittisen ideologian kautta varsinkaan koulun perustaja Walter Gropiuksen johtokaudella.³ Tästä huolimatta kuitenkin iso osa Bauhausiin yhdistetyistä arkkitehdeista katsoi, että uusi modernistinen estetiikka resonoi nimenomaisesti kommunististen kollektiivisten tavoitteiden kautta. Tämän totesivat myös koulun kriitikot. Bauhaus-koulua vastaan hyökättiin kiivaasti kansallisesta ja konservatiivisesta näkökulmasta, sillä

koulun katsottiin edustavan ”bolsevismia” (Muscheler 2016). Tietynlaisesta poliittisuuden asteesta, siis siitä kuinka paljon taiteen on otettava kantaa uusiin poliittisiin tavoitteisiin vai tulisiko sen muistaa taiteen autonomia, tulikin eräs keskeisin Bauhausia sisäisesti jakanut kiista (Forgags 1995).

Etenkin Hannes Meyer (1889–1954), Bauhausin toinen johtaja, oli vakuuttunut siitä, että Bauhausin julistamat modernismin ja avantgarden tavoitteet on artikuloitava kommunistisen viitekehyksen kautta. Meyer seurasi Bauhausin perustajaa, Walter Gropiusta tullen vuonna 1928 koulun toiseksi johtajaksi. Hyvän yleiskuvauksen Meyerin käsityksestä modernin arkkitehtuurin ja uusien yhteiskunnallisten tavoitteiden suhteesta antaa hänen lyhyt tekstinsä ”Die neue Welt” vuodelta 1926. Meyer lähtee tekstissä perustavanlaatuisesta jännitteestä vanhan ja uuden maailman välillä, joka kääntää myös yksilön ja kollektiivin aseman ympäri. Radio ja äänilevyt soivat samalla tavalla kaikkialla maailmassa sen sijaan että kuulijakunta olisi rajattu tiettyyn tilaan. Yhdenmukaistuva muoti tekee miehistä ja naisista ulkoisesti samankaltaisia, millä Meyer katsoo olevan yhteys tasa-arvon lisääntymiseen ennakkoiden myöhempiä muodin unisex-keskusteluja (ks. Parviainen tässä julkaisussa). Lisäksi erilaiset yritykset luoda esimerkiksi esperanton kaltaisia yleiskieliä rikkovat myös väistämättä kansallisia ja kulttuurisia rajoja. Merkittävin viesti uudesta maailmasta liittyy kuitenkin odotetusti arkkitehtuuriin.

Meyerin mukaan uusi arkkitehtuuri on ymmärrettävä hyvin konkreettisesti sekä vanhan maailman elämänmuodoista että sen yhteiskuntahierarkioista vapauttavana. Uudet rakennusmateriaalit, kuten ikoniset lasi, teräs ja teräsbetoni ovat siis jo materiaalisuudessaan ilmauksia uudenlaisesta poliittisesta järjestyksestä. Tässä Meyer seurasi pitkälti konstruktivismiin parissa kehitettyä ajatusta, että uusi taide on jo esteettisesti kommunistista ja universaalia. Universaali muoto ei tunne isänmaata, massa korvaa yksilön ja teknologia humanismin. 1920-luvun marxilaisten arkkitehtien traditionvastaisuus ei ollut siis ainoastaan viehätystä uuteen, vaan kuten Meyer toteaa tekstissään ”Thesen über Marxistische Architektur”, arkkitehtuurin asettamista aktiiviseksi luokkataistelun välineeksi, jonka kautta voitiin ylittää vallitsevat luokkasuhteet. Myös Ruotsissa vuonna 1931 julkaistu Gunnar Asplundin *Acceptera*-pamfletti argumentoi samalla tavalla uuden

kollektiivisen elämänmuodon puolesta porvarillisen yksilöllisyyden sijaan.

Aallot osana poliittista avantgardea

Kun puhutaan avantgarden tai modernismin tulosta suomalaisen arkkitehtuurin vain Aaltojen kautta, on tietenkin vaarana kadottaa laajempien rakenteellisten murrosten merkitys ja korostaa liikaa yksittäisiä henkilöitä. Esimerkiksi Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell olivat jo huomattavasti aikaisemmin keskustelleet modernismista arkkitehtonisena tyyliuuntauksena ja myös laajempina elämänasenteena (Sarje 2000). Heidän ambivalentti suhtautumisensa moderniin edistykseen ja yksilönteisen dogmaattisen rationaalisuuden epäilynsä vaikuttivat huomattavasti myös Aallon myöhempään ajatteluun.

Avantgarde olisi tullut suomalaisen arkkitehtuurin myös ilman Aaltoja, mutta on kuitenkin perusteltua sanoa, että he jouduttivat huomattavasti avantgarden tuloa, ja toisaalta suomalaisen arkkitehtuuriavantgarden myöhemmät ominaispiirteet selittyvät ainakin osittain juuri Aaltojen aktiivisten henkilökohtaisten roolien kautta. Aaltojen suhdetta kansainväliseen avantgardeen lähestytään usein henkilöhistorian ja Aaltojen kansainvälisten kontaktien valossa (Laaksonen & Michelli 2018). Jyväskylässä tuoretta arkkitehtitoimistoaan pyörittäneet Alvar Aalto ja Aino Aalto hakeutuivat systemaattisesti uusien virtauksien pariin etenkin ulkomaanmatkoillaan. Kansainvälisten vaikutusten myötä Aallot kääntyivät uusklassisesta suunnittelusta yhä enemmän funktionalistisen muotoilun pariin. Myös Aallon kasvaneet suunnittelutoimeksiannot Turussa, jota pidettiin tuolloin Suomen moderneimpana kaupunkina, mahdollistivat luontevan siirtymän avantgardistisempaan suunnitteluun. Avantgarde ei myöskään rajoittunut pelkästään arkkitehtuuriin, vaan se oli laajemmin osa Aaltojen uutta elämäntapaa. Kansainvälisiä esikuvia seuraten Aallot perustivat uusia elokuvakerhoja, harrastivat valokuvaamista, pelasivat tennistä, tekivät lyhyet matkansa autolla ja pidemmät lentäen.

Aallot olivat siis aidosti kosmopoliittisia henkilöitä, joilla oli laajat eurooppalaiset verkostot jo 1920-luvun lopulla. Aaltojen matkat suuntautuivat aluksi ennen kaikkea Ruotsiin muun muassa Sven Mar-



Kuva 3. Alvar ja Aino Aalto. Aino Aallon rooli Alvar Aallon nimiin laitetun suunnittelun kokonaisuudessa on kasvava ja tärkeä tutkimussuuntaus. Näissä tutkimuksissa on pyrkimys purkaa etenkin aikaisempaa maskuliinista suurmieshistoriaa. Sukupuolensa lisäksi Aino Aalto eroaa myös Suomen modernin arkkitehtuurin kaanonista siinä mielessä, että hänen sosio-ekonominen taustansa oli selvästi työväenluokkainen. Kuvälähde: Wikimedia Commons.

keliuksen luo, mutta myös esimerkiksi Walter ja Ise Gropiuksen luo Berliiniin vuonna 1930. Merkittävä yhteyshenkilö moderniin arkkitehtuuriin oli lisäksi Sigfried Giedion. Aallot myös vastavuoroisesti isännöivät esimerkiksi László Moholy-Nagya. Teoreettisten keskustelujen kannalta merkittäviä olivat vuodesta 1928 järjestetyt CIAM (*Congrès internationaux d'architecture moderne*) -kongressit, joihin Aalto muiden keskeisten merkittävien modernistien kanssa osallistui (Mumford 2000).

On siis kiistatonta, että Aallot olivat Suomen moderneimpia tai avantgardistisimpia henkilöitä mitä tulee henkilökohtaisiin kontakteihin ja suhteisiin. Tässä lähtökohtanani on kuitenkin ennen kaikkea avantgarden poliittinen puoli ja se, miten Aallot asettuvat eurooppalaisen avantgarden poliittiselle kentälle. Eurooppalaisiin kollegoihinsa verrattuna Aalto sai erityisesti 1930-luvulla Suomessa toteutettavakseen kadehdittavan määrän hyvin merkittäviä ja laajoja rakennushankkeita kunnilta, valtiolta ja elinkeinoelämältä, joissa

avantgarden lähtökohdat valjastettiin modernisoituvan Suomen kansallisiin tarpeisiin.

Pääpiirteissään Aaltojen funktionalistisella kaudella on samat poliittiset tavoitteet kuin esimerkiksi Bauhausilla. Erityisesti *Paimion parantola* (1929–1933) on konteksti huomioiden osoitus erittäin korkeellisesta muotoilusta ja arkkitehtuurista, jossa artikuloidaan myös uusia poliittisia tavoitteita uudenlaiseen yhteiskuntaan liittyen sekä uuden rakennusteknologian emansipatorisia mahdollisuuksia (Heikinheimo 2016).

Aallot korostivat voimakkaasti modernismin yhteiskunnallisia päämääriä myös kirjoituksissaan, julkisessa keskustelussa sekä näytelyissä. Hyvä esimerkki tästä on niin sanottujen miniasuntojen puolustus. Vuoden 1929 CIAM -kongressi *Die Wohnung für das Existenzminimum* oli painottanut laadullista muutosta, joka tapahtuu siirtäessä 1800-luvun asuntojen epäkäytännöllisistä pohjaratkaisuista palvelijanhuoneineen uudenlaisiin, etenkin työväenluokalle suunniteltuihin asuntoihin, joissa tilat on suunniteltu käytännöllisyyttä ajatellen. Fokus ei ollut siinä, että asuntojen pitäisi olla lähtökohtaisesti neliöiltään pienempiä, vaan tavoitteena oli miettiä kokonaisvaltaisesti uusia asumisen ja elämisen tapoja, jotka eivät perustu esimerkiksi palvelusväelle ulkoistetun uusintavan työn merkitykseen (Teige 2002).

Alvar ja Aino Aalto käsittelivät tätä teemaa vuonna 1930 Taidehallissa järjestetyssä ”Pienasuntonäyttelyssä”. Näyttelyllä on kiinnostavia yhteyksiä niihin poliittisiin teemoihin, joita arkkitehtuuriavantgardessa käsiteltiin laajasti. Etenkin Aino Aallon tutkimukset naisten tekemän kotityön rationalisoimiseksi ja sitä kautta helpottamiseksi ja vähentämiseksi toivat esiin sellaista feminististä kriittistä suunnittelua, joka yhdistetään niin sanotun Frankfurtin keittiön suunnitelleeseen Margarete Schütte-Lihotzkyn muotoiluun (Henderson 2013).⁴ Myös Alvar Aallon julkaisema kirjoitus ”Asuntomme probleemina” (1930),⁵ jonka kuvituksessa oli Taidehallin näyttely, julisti yhteyttä uuden arkkitehtuurin ja poliittisten kysymysten välillä, joskin hän epäili, että ihmiset tulevat ensiksi huomaamaan lähinnä arkkitehtuurin uudet esteettiset painotukset:

Sama naisen itsenäistynyt asema vie aivan uusiin vaatimuksiin työskentelymukavuuksissa, puhtaanapidon helppoudessa, asunnon sisäisten esineitten painossa ja mekaanisessa käyttökelpoisuudessa. On huvittavaa nähdä, miten ihmiset ensinnä tajuavat muodon muotina, esteettisenä sensaationa.⁶

Esteettisen uutuuden takana on kuitenkin perustavampia poliittisia kannanottoja uuden yhteiskuntamuodon puolesta. Myöhemmässä artikkelissaan ”Hyvä asunto” (1932) Aalto myös korostaa, että näihin kysymyksiin vastaamisessa juuri neuvostoliittolainen suunnitelmatalous on ottanut merkittävimmät edistysaskeleet (Aalto, lainattu Schildt 1997, 76). Selkeistä sosialistisista mielipiteistään huolimatta Aallon arkkitehtuuri ei kuitenkaan koskaan muodostunut Hannes Meyeria mukaillen ”luokkataistelun aseeksi”. Pelkästään Aallon porvarillinen tausta ja osallistuminen sisällissotaan valkoisten puolella nostavat esiin kysymyksen siitä, missä määrin hänen 1930-luvun alun tekstinsä kierrättivät kansainvälisten arkkitehtuurimanifestien retoriikkaa, jota Aalto ei kenties itse lopulta täysin allekirjoittanut. Toisaalta on myös mielenkiintoinen ja lisää tutkimusta vaativa kysymys, missä määrin näissä radikaaleissa painotuksissa kuuluu tosiasiaassa Aino Aallon ääni.

Olennaista onkin, että Aallot onnistuivat radikaaleista ajatuksistaan huolimatta löytämään ajattelulle laajemman yleisön ja suurimmat tukijat etenkin yhteiskunnan eliitistä. Esimerkiksi Bauhaus oli aluksi Weimarissa Goethen perintöä vaalineiden traditionalistien, sitten Dessauun konservatiivien ja lopulta Berliinin natsien hampaissa ideologisista syistä ja toistuvissa rahoitusvaikeuksissa (Oswalt 2009). Samanlaista ideologista ristiriitaa ei Aallon ja suomalaisen 1920-luvun lopun kulttuuripolitiikan välillä kuitenkaan esiinny tai ainakin se oli huomattavasti pienempää. Osittain tähän vaikutti varmasti se, että suomalaisesta arkkitehtuurista ja sen suosioista maailmalla oli jo tässä vaiheessa tullut nuoren valtion ja kulttuurin kansallinen ylpeydenaihe muun muassa Eliel Saarisen kansainvälisen menestyksen myötä. Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö Aallolla olisi ollut suuria vaikeuksia olla avantgardisti Suomessa. Vaikeudet olivat kuitenkin luonteeltaan sellaisia, joita rakennusprojektit pitävät sisällään aina: arkkitehti joutuu perustelemaan uusien ratkaisuiden kustannuksia rakennuttajille ja julkisten hankkeiden kohdalla myös poliittisille päättäjille. Ja toi-

saalta suuri yleisö ei ymmärrä, miksi pitää rakentaa rumia laatikoita perinteisemmän tyylin sijaan. Kiistat olivat siis yksityiskohdissa, mutta suomalaisella taidemaailmalla, elinkeinoelämällä ja valtiolla oli huomattavan yhtenäiset tavoitteet suhteessa kansallisen modernisaation projektiin.

Poliittisessa mielessä Aalto paljastuukin ennen kaikkea Le Corbusierin seuraajaksi. Le Corbusierin asettama kuuluisa kysymys ”arkkitehtuurista tai vallankumouksesta” (Le Corbusier 2004) osoittaa, että vallankumouksellisuuden ohella moderni arkkitehtuuri toimii myös reformistisesti. Vanhat kurjat asuinolosuhteet modernisoiva arkkitehtuuri on tapa pitää yllä yhteiskuntajärjestystä ja rauhoitella työväenluokkaa. Reformistisuuden ja vallankumouksellisuuden erotelussa etenkin Pekka Korvenmaan artikkeli ”Modern Architecture Serving Modern Production” on havainnollistava (Korvenmaa 2004). Korvenmaan mukaan Aallon modernistinen ajattelu osana Suomen kansallista modernisaatioprojektia oli muiden avantgardistien näkökulmasta kadehdittava, sillä Aallon ja modernisoituvan Suomen kansalliset tavoitteet olivat monelta osin yhtäläiset.

Toisaalta Alvar Aalto ei ainoastaan tuonut avantgarden ja modernismin ideoita Suomeen vaan pyrkii myös määrittämään ne uudelleen tavalla, jonka kautta oli myös mahdollista välttää edellä kuvattu poliittinen vastakkainasettelu. Esimerkiksi tekstissään ”Rationalismi ja ihminen” (1935) Aalto myös kyseenalaistaa modernismin projektia:

On itsestään selvää, että sillä oikealla rationalismilla, jota on luotu viimeisen kymmenen vuoden aikana, on puutteita monessa suhteessa ja usein juuri humanismikäsitteen yhteydessä, mutta kysymys on siitä, tuleeko ”vaapaasta muodosta”, formalismista, pelastava enkeli. Modernistinen taide-teollisuus antaa melko hyvän vastauksen tähän. Modernismihan on itse asiassa päässyt pinnalle rationaalisuuden arvovallalla eikä omallaan. Modernismi on hätköinyt sen muotomaailmaa parissa, jonka syntyyyn vaikuttivat uusien aineiden, uusien menettelytapojen, uusien sosiaaliolojen jne. analyysit, ja tehnyt siitä mieluisan kromattujen putkien, lasilevyjen, kubististen muotojen ja hämmästyttävien värien sillisalaatin. Tuntuu kuin olisi tehty kaikki mahdollinen, että uusi arkkitehtuuri saisi iloisemman ja oletan myös inhimillisemmän ilmeen, ja kuitenkin päällimmäiseksi jää tunkkainen inhimillisen panoksen puuttumisen tuntu.⁷

Modernismin hyvät sosiaaliset tarkoitusperät ovat Aallon mukaan hukkuneet liian rationalistiseen asennoitumiseen. Siksi tarvitaan Aallon mukaan uudenlainen orgaanisempi asennoituminen modernismiin.

Arkkitehtuurin lähentyminen ihmiseen

Eräs avantgardistisen arkkitehtuurin keskeisistä poliittisista painotuksista oli keinotekoisuuden ymmärtäminen hyveenä (Margolin 1997). Sen sijaan luonnollisuus nähtiin taantumuksellisenä, avantgardistisen suunnittelun oli otettava voitto (ihmis)luonnosta. Keinotekoisuudella oli siis lähtökohtaisesti positiivinen miellejhtymä: esimerkiksi edellä mainitun *Narkomfinin* kollektiiviset asuinratkaisut pyykkitupineen ja keskuskeittiöineen vapauttivat naiset heille ”luonnostaan” kuuluvasta taakasta. Tässä mielessä 1900-luvun alkupuoliskon avantgardeen liittyy vahva antihumanistinen ja de-humanisoiva elementti siinä missä klassisia taideteorioita pidettiin nimenomaisesti humanismin tuotteina.

Aalto oli sen sijaan enemmän kotonaan juuri tässä eurooppalaisen humanismin ja filosofian perinteessä, jossa korostetaan ihmisen, kansakuntien ja luonnon sovittamista ja yhteispeliä. Kuten Aallon hyvin tuntenut G. H. von Wright toteaa teoksessaan *Humanismi elämänsä asenteena* (1981), ihminen ei voi kääntyä luontoa ja sen järjestystä vastaan, vaan hänen tulee elää luonnon mukaan ja luontoa vaalien. Juuri tämä muodostaa von Wrightin mukaan länsimaisen humanismin ytimen. Tätä ilmentäen Aallon työ 1930-luvulta alkaen korvaa yksipuolisen rationalismin puheella orgaanisesta suunnittelusta, luonnollisuudesta ja siitä, että arkkitehtuurin on luotava toinen luonto, joka pehmentää avantgarden, modernismin sekä funktionalismin.

Tämän oivalluksen myötä Aalto myös nousee kansainväliseen maineeseen ensin muotoilussaan, jossa Bauhaus-tyyppisten putkime-tallihuonekalujen sijaan taipuu suomalainen puu. Materiaalisuudessaan sekä rationaaliset että orgaaniset huonekalut pehmentävät sisustuksessa arkkitehtuurin vielä varsin funktionalistista muotokieltä esimerkiksi *Viipurin kirjastossa* ja *Sunilan tehdasyhdyskunnan* alueella. Myös esimerkiksi Artek, joka syntyy vuonna 1935 viemään Aalto-



Kuva 4. Artekin huonekalujen valmistusta. Alvar Aalto oli monen muun modernin arkkitehdin ja muotoilijan tavoin erittäin kiinnostunut arkkitehtuurin ja muotoilun konkreettisesta tuotantoprosessista sekä uusien teknologioiden ja materiaalien mahdollisuuksista. Kuvälähde: Wikimedia Commons.

jen huonekaluja maailmalle, onnistuu laajentamaan käsityksen modernismista ja avantgardesta orgaanisemmaksi tavalla, josta monet niin sanotun kestäväen muotoilun (*sustainable design*) suuntaukset ammentavat edelleen. Aallon orgaaninen suunnittelu laajenee nopeasti huonekaluista myös arkkitehtuurin, omaan *Riihitien kotitaloon* (1936) sekä Maire Gullichsenille suunniteltuun *Villa Mairea* -huviin (1939).

Kansainvälisissä kulttuurikeskusteluissa ja näyttelyissä Aallon suunnitteluun ja persoonaan aletaan yhdistää orgaanisempia ja mytologisempia merkityksiä. 1930-luvun näyttelyissä ja keskustelussa esiin nousevan Aallon nimi yhdistetään orgaanisuuteen ja suomalaisuuteen ja puhutaan jopa ”pohjoisen maagista” (*magus of the north*) tai shamaanista, joka onnistuu operoimaan kahden eri tason tai maailman välillä: rationaalisen ja modernin sekä toisaalta ”luonnosta ammentavien” merkitysten välillä. Historiallisesti tämän synteessin kan-

sainvälinen kiinnekohta on Aallon suunnittelema *Suomen paviljonki* New Yorkin maailmannäyttelyyn vuonna 1939. Sitä ihailaan erityisesti siitä, että Aalto on onnistunut sovittamaan modernismin ja kenties vielä tuolloin primitiivisenä ja eksoottisenakin pidetyn suomalaisuuden.

Aallon kohdalla kyse ei ollut kuitenkaan avantgarden universaalisien muotokielen suorasta hylkäämisestä vaan sen työstämisestä ”paikallisuuden” konstruktion kautta. Aallon organisen kauden kaikki merkittävät työt voidaan lukea tämän periaatteen kautta: kyseessä on kosmopoliittinen mutta ei universaali, standardisaation ohella myös paikallisuutta korostava suunnittelu. Siirtymä on myös poliittinen, kuten Eeva-Liisa Pelkosen *Alvar Aalto: Architecture, Modernity, and Geopolitics* (2009) osoittaa. Pelkosen mukaan Aallon konstruoima käsitys luonnosta vastasi myös laajemmin poliittisiin paineisiin, joita avantgarde ja modernismi kohtasivat 1930-luvulla modernismin painopisteen siirryttyä Euroopasta Yhdysvaltoihin (Pelkosen 2009, 170).

Kuten on hyvin tiedossa, suurin osa avantgardetaiteilijoista joutui pakenemaan erityisesti Saksasta Hitlerin valtaannousua. Neuvosto-avantgarden päättyminen ja korvautuminen sosialistisella realismilla ainoana sallittuna taidemuotona osoitti, että avantgardistiset tavoitteet olivat ajautuneet umpikujaan myös kapitalistisen maailman ulkopuolella.

Yhdysvalloissa modernin arkkitehtuurin vasemmistolaisiksi mielletyt poliittiset tavoitteet pyrittiin häivyttämään ja moderni arkkitehtuuri määriteltiin esteettisesti edistyksellisenä tyyliuuntauksena. Avainasemassa tässä on Philip Johnsonin vuonna 1932 MoMA:an kuratoima näyttely, joka esitteli uutta eurooppalaista arkkitehtuuria. Näyttelystä alkoi myös aktiivinen kulttuuripoliittinen työ, jossa poliittisista päämääristään riisuttu moderni arkkitehtuuri, jonka nimitykseksi vakiintui *International Style*, alkoi toimimaan nyt paradoksaalisesti vastavoimana kommunistiselle taiteelle, esimerkiksi sosialistiselle realismille. Myös Aallon *Turun Sanomien toimitalo* (1930) oli esillä näyttelyssä ylistetyssä valossa. Aalto sai myös vuonna 1938 oman MoMA-näyttelynsä, jota seurasivat myös myöhemmin huomattavat toimeksiannot Yhdysvalloissa (Anderson 2012).

Inhimillinen tekijä

Toisen maailmansodan jälkeen Aallon kehittämä orgaanisempi lähestymistapa modernismiin ilmenee yhä selkeämmin esimerkiksi materiaalivalinnoissa: punainen tiili, kupari, puun oman pinnan korostaminen sekä myös esimerkiksi *Kansaneläkelaitoksen päätoimitaloon* kehitetty keraaminen sauvatiili korostavat funktionalismin sijaan orgaanisempaa muotoa. Tämän myötä ankaran funktionalismin korvaa tunnetun määritelmän mukaisesti ”inhimillinen tekijä” (Schildt 2007, 465).

Tämän kääntein voi asettaa myös laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin: kyseessä on välienselvittely toisen maailmansodan kanssa, ja kysymys siitä, vievätkö teknologinen kehitys, valistus ja rationaalisuus väistämättä ihmistä kohti parempaa. Esimerkiksi CIAM-järjestön parissa alettiin esittämään modernismin utooppisuuden sijaan puheenvuoroja, joiden mukaan arkkitehtuurin olisi artikuloitava jonkinlaista perustavampaa tapaa asua maailmassa ja välteltävä suuria poliittisia kiistoja, sillä ongelmat ovat laajempia koskien ihmisen tapaa olla maailmassa. Aallon orgaaninen käänne pois yltiörationaalisesta modernismista liittyy tähän kiistattomalla tavalla. Esimerkiksi *Jyväskylän yliopiston päärakennuksen* (1954, tuolloin nimellä Kasvatusopillinen korkeakoulu) sulautuminen osaksi luontoa ja toisaalta puhtaaksimuuratun punatiilijulkisivun tiilien epäsäännöllisyys ja orgaanisuus luo syvemmän suhteen modernismiin korostaen sattuman merkitystä.⁸

Vastavoimana universaaliutta korostavalle ”homotooppiselle modernismille”, Aallon paikallisuutta ja luonnon moninaisuutta painottava ”heterotooppinen” lähestymistapa avaa uuden tulkinnan modernismille ja sen tavoitteille (Porphyrios 1982). Tunnettu arkkitehtuuriteoreetikko Kenneth Frampton on käyttänyt ”kriittisen regionalismin” (Frampton 1983) käsitettä havainnollistaessaan, miten poliittisten tavoitteiden artikulointi on mahdollista arkkitehtuurissa vain laajemman orgaanisen sensitiivisyyden kautta vastakohtana modernismin universalismille ja utooppisuudelle. Frampton käyttää esimerkkinä tästä Aallon suunnittelemaa *Säynätsalon kunnantaloa* (1949–1952), joka on osoitus siitä, että universaalikin muoto on aina paikkaan sidottua ja hyvän arkkitehtuurin on otettava huomioon pai-

kalliset erityispiirteet tavalla, jossa luontoa ja paikallisuutta ei voiteta (kuten etenkin venäläiset avantgardistit ajattelivat) vaan ennen kaikkea kehitetään kunnioittavampaa ja humaanimpaa otetta paikallisuuteen ja luontoon.

Samalla Aalto ottaa etäisyyttä modernismin suorista poliittisista tavoitteista. Suurten utopioiden sijaan ratkaisuiden on oltava huomattavasti maltillisempia. Aallon sanoin: ”Maailma ei ole pelastettavissa, mutta esimerkkiä voi näyttää” (Schildt 2007, 644). Konkreettinen yritys tästä on *Kansaneläkelaitoksen päätoimitalo* (1956), rakennus, jolla on myös vääjäämättä poliittisesti latautunut merkitys. Aalto selventää hankekuvauksessaan, miten hänen tavoitteenaan oli ennen kaikkea luoda julkista valtaa edustava rakennus, joka ei kuitenkaan saa siellä asioivaa ihmistä, olipa hän kuka tahansa, tuntemaan itseään pieneksi. Pikemminkin rakennuksen täytyy ”ylevöittää arki” (Sarkkinen 2007). Tässä mielessä rakennus onkin merkittävä osoitus ja yritys alkaa luoda hyvinvointivaltioaikakauden arkkitehtuuria (Tyvelä 2019), joka ottaa sosiaalidemokraattiset ihanteet suunnittelun keskiöön, mutta on toisaalta suhteessa avantgarden alkuperäisiin poliittisiin tavoitteisiin huomattavasti maltillisempi projekti.

Tekstissään ”Humanismin ja materialismin välissä” Aalto teoretisoi tämän ajatuksen eksplisiittisesti: arkkitehtuurin on annettava ”elämälle herkempi rakenne” (Aalto, lainattu Schildt 1997, 179). Teksti pohjaa Wienissä vuonna 1955 pidettyyn luentoonsa, jossa Aalto kuvaa tätä arkkitehtuurin kaikista tärkeimmäksi tehtäväksi:

On ihan selvää, että modernin formalismin kauden jälkeen arkkitehtuuri on nyt uusien tehtävien edessä. Ehkä arkkitehti on paremmassa asemassa kuin kirjailija antamaan ihmiselle vallan koneen yli. Joka tapauksessa arkkitehdillä on yksi ilmeinen tehtävä: inhimillistää rakennusaineiden mekaaninen olemus.⁹

Inhimillistäminen tarkoittaa tässä yhteydessä ennen kaikkea nöyryyttä sekä luonnon ja ihmiskunnan sovittamista yhteen paikallisella tasolla. Toisaalta näkökulma myös tietoisesti väistelee yhteiskunnallisia ristiriitoja, jotka olivat 1920-luvun avantgarden ytimessä. Eeva-Liisa Pelkonen löytää tästä painotuksesta myös avaimen Aallon politiikkakäsityksen ymmärtämiseen: tavoitteena on löytää kolmas tie sosialismin ja kapitalismin välillä (Pelkonen 2009, 125; 195). Samalla tämä

painotus merkitsee nähdäkseni lopullista irtiotta avangarden alkuperäisistä poliittisista tavoitteista.

Tässä suhteessa kiinnostava on ennen kaikkea Suomen kommunistisen puolueen rakennuttaman *Kulttuuritalon* (valmistunut vuonna 1958) asema Aallon tuotannossa. Kuten Schildt kuvaa:

Se oli tehtävä, joka herätti monella taholla ihmetystä ja arvosteluakin. Miten oli mahdollista, että juuri Amerikasta palannut arkkitehti, joka oli niin menestyksekkäästi työskennellyt Suomen suurteollisuuden, kirkon ja valtion laitosten hyväksi, suostui keskellä kylmää sotaa tekemään töitä kommunisteille? Ja miten kommunistit saattoivat haluta itselleen länsimaista modernismia edustavan talon aikana, jolloin Stalinin henki vielä eli ja hänen vaatimansa ”sosiaalinen realismi” leimasi arkkitehtuuria sekä Neuvostoliitossa että muissa Itä-Euroopan maissa?¹⁰

Schildtin tulkinta on, että kommunistien *Kulttuuritalo* on ennen kaikkea osoitus Aallon avarakatseisuudesta ja siitä, että arkkitehtuuri ei katso puoluekirjaa. Vaikka *Kulttuuritalo* voidaankin nähdä merkittävänä ja monilta osin uskaliaanakin kädenojennuksia kommunistien suuntaan ja siten osoituksena siitä, että Aalto todella jakoi ainakin yksityisajattelussaan vasemmistolaisen ajatusmaailman, niin siitä ei löydy samanlaista ideologian ja muodon välistä yhteyttä, joka lävisti etenkin 1920-luvun arkkitehtuurikeskustelun (muodon ja ideologian yhteydestä modernissa arkkitehtuurissa ks. Chapman 2017). Vaikka rakennusta on haukuttu ”Sirppiliiteriksi”, niin rakennus muistetaan pääasiassa siihen varta vasten kehitystä uudesta tiilityypistä, joka toteuttaa juuri sellaista orgaanisuutta kuin edellä on kuvattu ja jonka esimerkiksi Schildt tulkitsee yksinomaan länsimaisen modernismin, ei 1920-luvun avangarden, kautta. Rakennuksesta puhuttaessa korostetaan usein, että Aallolla oli sen suhteen täysi taiteellinen vapaus ja sen pohjapiirroukset olivat politiikasta vapaita.

En tarkoita tätä huomiota kritiikiksi siinä mielessä, että rakennuksen olisi pitänyt olla jotenkin avoimen poliittinen ja julistaa, että kyseessä on ideologisesti kommunistinen rakennus. Kyse on pikemminkin päinvastaisesta näkökulmasta: rakennusta kohtaan kenties kiinnostavin kritiikki olisikin, että se ei esteettisen muodon tasolla pyri kuvailemaan kommunismista elämänmuotoa samalla tavalla kuin aikaisemmin esimerkiksi El Lissitzky, Rodchenko ja Moholy-Nagy

(Margolin 1997). Esimerkiksi Rodchenkon vuonna 1925 suunnittelema *Leninin työväentalo* nähdään juuri yrityksenä hahmotella, mitä on kommunistinen elämänmuoto myös estetiikan tasolla. Tällainen poliittikkäkäsitys tulee lähelle esimerkiksi filosofi Jacques Rancièren ajatusta estetiikan ja politiikan moniulotteisesta suhteesta, jossa avantgarden moninainen perintö ei palaudu ainoastaan siihen, miten se toteuttaa poliittisia ideologioita vaan myös siihen, miten se hahmottelee esimerkiksi kommunismia jo aistittavan tasolla (Rancièrè 2013).

Tästä poiketen *Kulttuuritalo* on pikemminkin argumentti sen puolesta, että arkkitehtuuri ei ole lähtökohtaisesti poliittista, vaikka sille voidaan antaa erilaisia poliittisia käyttötapoja. Näin ollen arkkitehtuurille itsessään on löydettävä kriteerit politiikan ulkopuolelta, siitä mikä on yhteistä ja kaikkien jakamaa, ei ideologisesti repivää tai eri yhteiskunnallisia valtasuhteita korostavaa.

Aalto kylmän sodan kulttuuripoliittisessa kontekstissa

Schildt: Eikö arkkitehdin asettuminen poliittisten puolueiden yläpuolelle seuraa vanhaa ajatusta, jonka mukaan virkamies – ja etenkin valtion virkamies – on koko yhteiskunnan palvelija eikä vain muutamien yksityisten etujen ajaja? Ajatellaanhan meillä myös, että presidentin tulee olla, koko kansan eikä minkään puolueen presidentti.

Aalto: Pitää paikkansa. Virkamiehen tulee hoitaa virkaansa lojaalina kaikkia kohtaan, riippumatta preferensseistään.¹¹

Rationaalisen modernismin inhimillistäminen ja syvempi luontosuhde läpäisevät myös Aallon myöhäistuotannon, niin sanotun valkoisen kauden. Tätä aikakautta leimaavat myös yhä vahvemmin kylmän sodan kulttuuripoliittiset paineet sekä toisaalta nuoren arkkitehtisukupolven vaateet politisoida arkkitehtuuri ympäri Eurooppaa. Myös Aalto sai Suomessa osansa radikalisoituneiden opiskelijoiden kriittistä arkkitehtuurin ylipänä auktoriteettina. Myöhemmin tämä on kuitenkin nähdäkseni ymmärretty hieman yksiuulotteisesti eräänlaisena nuoruuteen kuuluvana kapinana. Etenkin Schildtin elämäkerrasta saa kuvan, että nuorten arkkitehtien on kapinoitava hetki isäänsä vastaan, kunnes tulevat järkiinsä ja osaavat arvostaa tämän merkitystä. Vaikka tämä kieltämättä on ollut osin totta, niin väitän, että tällainen

painotus antaa tilanteesta liian yksiulotteisen kuvan, sillä kritiikin kohteena olleet representaatiot modernista arkkitehtuurista ja sen mestareista olivat ideologisesti moniulotteisempia.

Greg Castillo (2010) on väittänyt, että kiista modernin arkkitehtuurin määrittelystä toimi merkittävänä ”pehmeänä aseena” 1960-luvun kylmän sodan kulttuuripoliittisessa kontekstissa, jossa länsimainen modernismi asetettiin vastakkain Neuvostoliiton ja itäblokin maiden kulttuuripoliitiikan kanssa. Tätä tukee kiinnostavasti etenkin Walter Gropiuksen tapa kontribuoida Bauhausia käsittelevään tutkimukseen, muistamiseen ja menneisyyspolitiikkaan tavalla, joka aktiivisesti jätti esimerkiksi Hannes Meyerin nimen mainitsematta ja korosti marxilaisuuden sijaan Bauhausin liberaalia merkitystä ”läntisen” modernismin ymmärtämisessä.

Gropiuksen ja muiden modernin arkkitehtuurin suurnimien tavoin Aalto halusi tulla pikemminkin poliittisten vastakkainasettelujen ulkopuoliseksi hahmoksi, humanistiksi, joka näkee sitoutuneiden poliittisten intressien taakse. Tätä seuraten arkkitehtuurin tehtävä on sovittaa yhteiskunnalliset konfliktit. Haastattelussaan vuodelta 1972 hän toteaa:

Yhteiskunta on luonut itselleen instrumentit, joiden avulla eri ryhmät voivat ajaa etujaan, esimerkiksi ammattiyhdistykset ja poliittiset puolueet, mutta arkkitehtina minä en pysty sillä tasolla kannanottoon. Minun lähtökohdiana on humanistin, jos nyt niin juhlallista sanaa voi käyttää.¹²

Kuten Pelkonen toteaa, tässä kohtaa juuri Aallon eräänlainen kahtalaisuus, mitä tulee politiikkaan, asettuu uuteen kontekstiin ja vahvistaa näkemystä, että Aallon humanistista positiota motivoi muikin kuin rationaalisen ja orgaanisen muotokielen synteesi taiteellisella tasolla (Pelkonen 2009 195). Luonto, paikallisuus ja ihmisyyys ovat arvoja, jotka yhdistävät näennäisesti kaikkia, mutta ne ovat kylmän sodan näkökulmista myös ennen kaikkea läntisen liberalismimin kautta määrittäviä ja siten viesti siitä, että sellainen sosialismi tai kommunismi, jonka puolesta Aalto vielä puhui 1930-luvun alussa, ei ole ratkaisu.

Arkkitehtonisen vastineen tälle voi kenties löytää ennen kaikkea *Finlandia-talon* (1971) kaltaisesta monumentista, josta tuli myös sovittelekappale hyvin konkreettisesti mielessä ETYK-konferenssin tapahtumapaikkana, joka on ollut *Finlandia-talon* kenties merkittävin käyttökohde. Myös *Finlandia-talon* suunnittelu perustuu vahvoihin

luontometaforiin ja syvemmän suomalaisen tason ymmärtämiseen, mikä pohjimmiltaan väistää poliittiset vastakkainasettelut ja kiistat.

Lopuksi

Etenkin Aallon myöhäistuotannosta saa käsityksen, että arkkitehdin on pysyttävä politiikan yläpuolella. Kuitenkin, kuten olen tässä painotanut, kyse ei Aallon osalta ole ainoastaan vastauksesta kylmän sodan paineisiin ja 1920-luvun sosialististen vaikutteiden kieltämisestä, kuten esimerkiksi Gropiuksen tapauksessa hänen korostaessaan Bauhausin perimmäistä epäpoliittisuutta. Pikemminkin sama tendenssi on tunnistettavissa jo 1930-luvun alussa, jolloin Aalto asemoi itsensä eurooppalaisen humanistisen perinteen jatkajaksi ja pyrki väistämään avantgarden poliittiset kiistat jäsentämällä arkkitehtuurinsa ennen kaikkea suhteessa luontoon. Aalto on omien sanojensa mukaan poliittisen agitaattorin sijasta ennen kaikkea humanisti, jonka tavoitteena on sovittaa luonto ja ihminen harmoniaan. Myöhemmät tulkinnat Aallosta ovat korostaneet tätä entisestään, kuten Göran Schildt kuvaa vaikutusvaltaisessa Aalto-tulkinnassaan:

Kaikessa mitä Aalto on luonut on pohjimmaisena tuntuma metsän maailmaan, metsänviisaus, biologinen kokemus, joka ei milloinkaan anna ylivaltaa teknokraattiselle kulttuurille eikä lyhytnäköiselle rationalismille. Kysymys ei ole romantiikasta tai mystiikasta, vaan päinvastoin äärimmäisen realistisesta todellisuudentajusta, luonnon oman viisauden ja järkevyyden ymmärtämisestä.¹³

Tätä kautta Aalto tekee myös universaalista avantgardesta kansallisen, suomalaisen projektin (Pelkonen 2009). Tämä kertoo kenties jotain suomalaisesta avantgardesta laajemminkin. Kysymys ei ole myöskään puhtaasti historiallinen 1920-lukuun ja suomalaiseen suhteellisen myöhäiseen modernisaatioon ja itsenäiseksi pohjoismaalaiseksi kansakunnaksi kasvamiseen sidottu piirre, vaan se vaikuttaa paikoin edelleen siihen, mikä Suomessa ymmärretään avantgardena. Kuten esimerkiksi Irmeli Hautamäki esittää, tällainen luontoa korostava puhe tuo suomalaiseen taiteeseen vahvasti tunnistettavan realistisen ja kansallisen elementin (Hautamäki 2014).

Luonto, ympäristö, maisema, metsä sekä niiden arvostaminen ovat suomalaisessa arkkitehtuurissa mutta myös laajemmin modernissa taiteessa ohittamattomassa asemassa. Näistä on etsitty myös keinoja soveltamaan erilaisia poliittisia ideologioita ja konflikteja. Tällainen ajattelutapa vaikuttaa edelleen voimakkaana Suomessa ja sitä neuvotellaan kenties yllättäväinkin paljon edelleen Aaltoon liittyvän perinnön kautta. Esimerkiksi Juhani Pallasmaa on korostanut tuoreessa artikkelissaan ”The Art of Uniting Opposite” että tässä mielessä Aallon avantgarde voi toimia edelleen tärkeänä osoituksena siitä, että taiteen ja arkkitehtuurin tehtävänä on yhdistää, ei erottaa (Pallasmaa 2018).

Aallolle keskeinen ajatus siitä, että arkkitehtuurin tulee sovitaa ihmisten tapaa asua maailmassa voikin toimia edelleen, esimerkiksi ilmastonmuutoksen kontekstissa. Se toimii muistutuksena siitä, että hyvä arkkitehtuuri opettaa meitä tulemaan toimeen sekä toistemme että luonnon kanssa. Nämä ovat erittäin tärkeitä tavoitteita, mutta väitän että tämän position seurauksena jonkinlainen avantgarden transgressiivinen poliittinen puoli on jäänyt Suomessa ainakin arkkitehtuurin osalta vähemmälle huomiolle. Tällä on seurauksia edelleen. Voi nimittäin kysyä, tarvitaanko nykyisen ilmastokatastrofin aikana Aallon jalanjäljissä seuraavan kestävänn suunnittelun (*sustainable design*) lisäksi vieläkin avantgardistisempää otetta. Riittääkö esimerkiksi ilmastonmuutoksen ratkaisussa paluu suomalaiseen luontosuhteeseen ja orgaanisena pidettyyn Aalto/Artek-modernismiin, vai tulisiko 1920-luvun avantgarden hengessä ajatella, että kriisi on niin perustava, että meidän on muutettava radikaalisti koko käsityksemme siitä, miten meidän tulisi elää?

Viitteet

- 1 Aino Aallon suunnittelutyötä käsittelee tarkemmin esimerkiksi Heporauta, Arne & Hipeli, Mia & Launonen, Marjaana & Mikonranta, Kaarina & Suominen-Kokkonen, Renja & Kinnunen, Ulla (toim.). 2004. *Aino Aalto*. Helsinki & Jyväskylä: Alvar Aalto Säätiö.
- 2 Avantgardea lähestytään usein ennen kaikkea taiteellisena positiona, mutta sillä on myös keskeinen paikka erityisesti 1900-luvun poliittisessa historiassa ja teoriassa (Hobsbawm 1999; Erjavec 2015; Hautamäki 2018). Etenkin moderni arkkitehtuuri on taidemuoto, jossa avantgarden kuuluvista poliittisista tavoitteista on kiistelty kautta 1900-luvun (Heynen 1999; Rockhill 2014).

- 3 Nyt kun etenkin ”Bauhaus-tyylistä” on tullut korkeimman kulttuuripääoman merkki, niin on vaikeaa ymmärtää, miten kiistanalaisesta suuntauksesta oli kysymys. Koulu leimattiin kommunistiseksi, opiskelijoiden androgyyniä tyylillä paheksuttiin moraalisesti ja Dessauun alueella äidit pelottelivat lapsiaan: mikäli lapsi ei osaa käyttäytyä kunnollisesti, viedään hänet Bauhausiin. Toisaalta hyvin nopeasti Karel Teigen kaltaiset vasemmistolaisissa avantgardepiireissä liikkuneet arkkitehtuuriteoreetikot kritisoivat koulua siitä, että se tarjoilee porvarillista estetiikkaa päivitetystä muodosta (ks. tästä myös Tafuri 1976).
- 4 Kirsi Saarikangas (1993) on tuonut esiin myös tämän projektin väestönnäköllisyyden ulottuvuuden, jossa moderni arkkitehtuuri myös tuotti ja uusinsi ajatuksen heteronormatiivisesta ydinperheestä siitä huolimatta, että naisen asema ei ollut enää samanlainen kuin 1800-luvulla.
- 5 Aallon tekstit, joihin tässä viitataan, on koottu teokseen *Näin puhui Alvar Aalto* (toim. Schildt 1997).
- 6 Aalto, lainattu Schildt 1997, 84.
- 7 Aalto, lainattu Schildt 1997, 90.
- 8 Sattuman merkitys näyttäytyy Aallolle myös henkilökohtaisena tragediana Aino Aallon kuoltua vuonna 1949.
- 9 Emt., 177.
- 10 Schildt 2007, 673.
- 11 Aalto, lainattu Schildt 1997, 272–273.
- 12 Aalto, lainattu Schildt 1997, 272.
- 13 Schildt 2007, 53.

Kirjallisuus

- Anderson, Stanford (toim.). 2012. *Aalto and America*. New Haven: Yale University Press.
- Bürger, Peter. 1974. *Theory of the Avant-Garde*. Minnesota: University of Minnesota press.
- Castillo, Greg. 2010. *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Mid-century Design*. Minnesota: University of Minnesota press.
- Chapman, Michael. 2017. Against the Wall: Ideology and Form in Mies van der Rohe’s Monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht. *Rethinking Marxism* 29, 199–213.
- Erjavec, Alec (toim.). 2015. *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*. North Carolina: Duke University Press.
- Forgacs, Eva. 1995. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press.
- Frampton, Kenneth. 1983. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. Teoksessa Foster, Hal (toim.) *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983). Bay Press: Seattle.
- Hautamäki, Irmeli. 2014. Kansainvälisyys ja kansallinen projekti suomalais-

- sessä taiteessa, teoksessa Mononen, Sini (toim.) *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki: Into, 21–36.
- Hautamäki, Irmeli (toim.). 2018. *Avantgarde ja politiikka* [verkkoaineisto]. Suomen avantgarden ja modernismin seuran julkaisuja. Saatavissa: <https://finnishavantgardenetWORK.files.wordpress.com/2018/11/avantgarde-ja-politiikka-18-11>.
- Heikinheimo, Marianna. 2016. *Architecture and Technology: Alvar Aalto's Paimio Sanatorium*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Henderson, Susan. 2013. *Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926–1931*. Bern: Peter Lang.
- Heporauta, Arne & Hipeli, Mia & Launonen, Marjaana & Mikonranta, Kaarina & Suominen-Kokkonen, Renja & Kinnunen, Ulla (toim.). 2004. *Aino Aalto*. Helsinki & Jyväskylä: Alvar Aalto Säätiö.
- Hewitt, Andrew. 1993. *Fascist Modernism*. Stanford: Stanford University Press.
- Heynen, Hilde. 1999. *Architecture and Modernity*. Cambridge: MIT Press.
- Hobsbawm, Eric. 1999. *Äärimmäisyksien aika*. Suomentanut Pasi Junila. Tampere: Vastapaino.
- Härmänmaa, Maija & Mattila, Markku (toim.). 1998. *Uusi uljas ihminen: eli modernin pimeä puoli*. Jyväskylä: Atena.
- Kiaer, Christina. 2005. *Imagine no Possession: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Korvenmaa, Pekka. 2004. Modern Architecture Serving Modern Production. Teoksessa Korvenmaa, Pekka (toim.) *Alvar Aalto Architect. Volume 7, Sunila 1936–54*, Helsinki: Alvar Aalto Academy, 9–21.
- Laaksonen, Esa & Michelli, Silvia (toim.) 2018. *Aalto beyond Finland vol 2. Project, Buildings and Networks*. Helsinki: Rakennustieto.
- Le Corbusier. 2004. *Kohti Uutta Arkkitehtuuria*. Suomentanut Pauliina Nurminen. Helsinki: Avain.
- Margolin, Victor. 1997. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mumford, Eric. 2000. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*. Cambridge: MIT Press.
- Muscheler, Ursula. 2016. *Das rote Bauhaus Eine Geschichte von Hoffnung und Scheitern*. Berlin: Berenberg.
- Oswalt, Philippe (toim.). 2009. *Bauhaus Conflicts, 1919–2009. Controversies and counterparts*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Pallasmaa, Juhani. 2018. The Art of Uniting Opposites. Teoksessa Laaksonen, Esa & Silvia Michelli (toim.) *Aalto beyond Finland vol 2. Project, buildings and networks*. Helsinki: Rakennustieto, 13–32.
- Pelkonen, Eeva-Liisa. 2009. *Alvar Aalto: Architecture, Modernity, and Geopolitics*. New Haven: Yale University Press.
- Porphyrios, Demetri. 1982. *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*. London: Academy Editions.
- Ranciere, Jacques. 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso.

- Rockhill, Gabriel. 2014. *Radical History & the Politics of Art*. New York: Columbia University Press.
- Romberg, Kristin. 2019. *Gan's Constructivism: Aesthetic Theory for an Embedded Modernism*. Oakland, California: University of California Press.
- Saarikangas, Kirsi. 1993. *Model Houses for Model Families: Gender, Ideology and the Modern Dwelling. The Type-Planned Houses of the 1940s in Finland*. Helsinki: Tiedekirja.
- Sarje, Kimmo. 2000. *Sigurd Frosteruksen modernin käsité: maailmankatso-mus ja arkkitehtuuri*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Sarkkinen, Erkki. 2007. *Ylevöittää arjen. Kansaneläkelaitoksen päätoimitalo 50 vuoden iässä*. Helsinki: Kela.
- Schildt, Göran. 1997. *Näin puhui Alvar Aalto*. Helsinki: Otava.
- Schildt, Göran. 2007. *Alvar Aalto: elämä*. Jyväskylä: Alvar Aalto-museo.
- Tafari, Manfredo. 1976. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge: MIT Press.
- Teige, Karel. 2002. *The Minimum Dwelling*. Cambridge: MIT Press.
- Tyvelä, Hanna. 2019. Suomalainen hyvinvointivaltio modernistisena raken-nusprojektina [verkkoaineisto] Saatavissa:
<https://alusta.uta.fi/2019/03/06/suomalainen-hyvinvointivaltio-moder-nistisena-rakennusprojektina/> Viitattu 1.10.2019.
- Wright, Georg Henrik. 1981. *Humanismi elämänasenteena*. Helsinki: Otava.