

Taideteollisuuden hyvät, pahat ja ristiriitaiset

Kriisikeskustelua muotoilusta 1970-luvun Suomessa

Paula Vannesluoma

Pro gradu-tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidehistoria

2011

Sisältö

1 Johdanto.....	2
1.1 Aiheen ulottuvuuksia.....	2
1.2 Työkaluja.....	5
2 Taideteollisuuden ilmiöitä	9
2.1 Modernismi ja funktionalismi	10
2.2 Funktionalismin kritiikki	13
2.3 Postmodernismi	15
2.4 Teollinen muotoilu.....	18
3 Kriisikeskustelua 70-luvulla.....	20
3.1 Keskustelun menneisyyttä	20
3.2 Yhteiskunnallinen diskurssi.....	22
3.3 Kulttuurin diskurssi.....	27
3.4 Tuotannon diskurssi.....	33
3.5 Taideteollisuuden yhteiskunnallinen tehtävä.....	38
4. Esteettisyyden diskurssi	43
4.1 Maun lama	43
4.2 Laadun heikkeneminen	47
4.3 Hyvät ja kauniit.....	50
4.4 Pahat ja rumat.....	57
4.5 Kuluttajan asema	62
5. Johtopäätöksiä	67
Lähteet	73
Kirjallisuus	75

1 Johdanto

Taideteollisuuden ympärillä on Suomessa väitely runsaasti 1800-luvulta lähtien. Keskustelu on aina ollut merkittävä osa maamme muotoilua, mutta erityisen aktiivista debattia käytiin 1970-luvun lopulla. Silloin puheenaiheena oli kriisiytynyt taideteollisuus.¹ Keskustelua käytiin pääasiassa *Helsingin Sanomien* kulttuurisivuilla. Ensimmäinen mielipidekirjoitusten ryöppy alkoi vuonna 1977, kun Maire Gullichsen-Nyströmerin kirjoitus julkaistiin *Hufvudstadsbladetissa*. Siitä muut ammattilaiset jatkoivat mielipiteiden vaihtoa kaksi kuukautta aktiivisesti. Toinen suunnilleen yhtä pitkä, mutta edeltäjäänsä vähän tynempi keskusteluryöppy käytiin myös *Helsingin Sanomissa* kaksi vuotta myöhemmin, syksyllä vuonna 1979.² Kriisikeskustelussa pohdittiin vahvasti syitä, miksi taideteollisuus oli alemmuustilassa, ja ketkä kaikki olivat siihen syyllisiä ja millä tavalla. Puheenvuoroissa esitettiin myös ratkaisuja ongelmien poistamiseksi. Keskustelussa puhuttiin lisäksi alan koulutuksesta, sen kehittamisestä sekä merkityksestä taideteollisuuden alennustilaan. Perehdyn työssäni taideteollisuuden alennustilasta käytyyn kriisikeskusteluun ja selvitän, mitä ammattilaiset tarkoittivat taideteollisuuden kriisillä.

1.1 Aiheen ulottuvuuksia

Taideteollisuutteen liittynyt kriittinen keskustelu oli alkanut jo 1950-luvun loppupuolella kiihtyen seuraavalla vuosikymmenellä. Kriisistä alettiin puhua 1970-luvun alussa, mutta tuolloin ei suomalainen taideteollisuus ollut vielä varsinaisesti kriisissä. Taloudellinen kehitys oli vielä myönteistä, eivätkä taideteollisuuden rakenteelliset tekijät olleet merkittävästi huonontuneet verrattuna edelliseen vuosikymmeneen.³

Taideteollisuuden käsite on epämääräinen, koska siihen liittyy runsaasti erilaisia merkityksiä. Termillä tarkoitettiin 1970-luvun kirjoituksissa suurin

1 Korvenmaa 1999b, 199.

2 Gullichsen 1977. Levanto, 1978, 5-9.

3 Korvenmaa 1999b, 193.

piirtein samaa, kuin mitä minä tarkoitan tässä työssä. Taideteollisuus on käyttö- ja koriste-esineiden teollista tuotantoa, johon liittyy sekä laadullinen että visuaalinen arvo. Puhun työssäni lisäksi teollisesta muotoilusta ja muotoilusta. Teollisen muotoilun käsite syntyi 1970-luvulla. Se ymmärretään taideteollisuuden tavoin teollisesti tuotettujen, sarjatyönä valmistettujen tuotteiden muotoiluksi, mutta se korostaa ensisijaisesti tuotteen funktiota ja ergonomiaa.⁴ Muotoilun termi on edellisiä määritteitä laajempi. Työssäni käytän sanaa *muotoilu* yläkäsitteenä, joka sisältää sekä taideteollisuuden että teollisen muotoilun.⁵ *Taidekäsiyö* on sana, johon törmää usein 70-luvun kirjoittelussa. Sillä viitataan yksilölliseen, osittain tai kokonaan käsityönä tehtyyn yksittäiseen tuotteeseen ja teollisesti pienenä sarjana valmistettuihin tuotteisiin. En käytä termiä taidekäsiyö sen epämääräisyyden takia.

Taideteollisuutta käsittelevässä kirjallisuudessa ei juuri puhuta 70-luvun saavutuksista. Siinä missä 50- ja 60 -lukujen muotoilu on saanut sivukaupalla tilaa, on 70-luku kuitattu muutamalla rivillä. Vähäiset kommentit ovat pääsääntöisesti negatiivisesti sävyttyneitä,⁶ vaikka poikkeuksiakin toki on.⁷ Kriisikeskustelukin mainitaan usein 70-luvun yhteydessä, mutta sitä ei missään yhteydessä määritellä tarkasti. Kirjallisuuden valossa vaikuttaa siltä, että taideteollisuus vajosi jonnekin tyhjiön kaltaiseen olotilaan, missä ei tapahtunut juuri mitään, eikä ajasta olisi myönteistä kerrottavaa. Aikakaudella ei syntynyt tuoteklassikoita niin runsaasti kuin edeltävillä vuosikymmenillä. Muuten ajassa tapahtui paljon sellaista, millä pyrittiin ylläpitämään ja kohottamaan muotoilun asemaan. Taideteollinen oppilaitos muuttui Taideteolliseksi korkeakouluksi vuonna 1973. Kaksi vuotta myöhemmin Taideteollisuusyhdistys täytti sata vuotta, ja sen kunniaksi järjestettiin laaja näyttely Ateneumissa. Taideteollisuusmuseo avattiin Helsingissä Korkeavuorenkadulla vuonna 1979, ja saman vuoden lopulla järjestettiin ensimmäinen Suomi muotoilee -näyttely. Vuotta myöhemmin Taideteollisuusyhdistys alkoi julkaista *Form Funktion Finland* -lehteä. Samanaikaisesti hiipui osallistuminen laajoihin ulkomaisiin

⁴ Anttila 1993, 28.

⁵ Anttila 1993, 28.

⁶ Katso esimerkiksi Korvenmaa 2009, 230–231; Maunula 1992, 166; Seppälä-Kavén 2008, 86.

⁷ Katso esimerkiksi Muodon kuvat 1991, 85–148.

taideteollisuusnäyttelyihin, joiden kautta Suomi oli aikaisemmin saanut näkyvyyttä ja mainetta.⁸ Vuosikymmenen lopulla tosin järjestettiin Pariisissa taideteollisuuden ja arkkitehtuurin yhteisnäyttely *Métamorphoses finlandaise*.⁹

Taideteollisuudesta piirtyy 1970-luvulla hyvin ristiriitainen, monitasoinen ja -syinen kuva. Yhteiskunta- ja kulttuurielämä sekä taideteollisuus olivat täynnä erilaisia vastakkainasetteluja. Kriisikeskustelussa nousivat esiin nämä samat ristiriitaiset teemat, tosin osittain melko löyhästi. Erityisesti asetettiin vastakkain hyvä ja huono tuote, mikä on puhuttanut läpi taideteollisuuden historian. Toinen ikuisuuskyseminen oli valta-asetelma taiteellisuuden ja teollisuuden tai kaupallisuuden välillä. Myös kansallisuuden ja kansainvälisyyden vastakkainasettelu nousi merkittäväksi teemaksi. Ajassa oli aistittavissa modernistisen kauden hiipuminen ja uuden aikakauden, postmodernismin, alku. Postmodernismista puhutaan tosin vasta 80-luvun yhteydessä. Vaikutteet ovat kuitenkin selkeästi näkyvissä jo 70-luvulla, siksi puhun sekä modernismista että postmodernismista. Tarkastelen keskustelua edellä mainittujen näiden teemojen kautta.

Suomalaisen taideteollisuuden tai muotoilun tutkimuskentällä on tilaa. Tutkija Harri Kalha toteaa, ettei meiltä löydy kriittistä ja kommunikoivaa historiallista tutkimustraditiota taideteollisuuden alalta¹⁰. Väite on yli kymmenen vuotta vanha, mutta edelleen melko ajankohtainen. Tällä vuosituhannella ilmestyneet väitöskirjat, tutkimuskirjallisuus sekä historiakirjat ovat toki parantaneet tilannetta. Taideteollisuudesta löytyy paljon kartoittamatonta maastoa, siksi olen valinnut pro gradu –työni aiheen siltä alalta.

Aika tarjoaa mielenkiintoista, ristiriitaista, haastavaa ja melko vähän ruodittua materiaalia. Siksi olen valinnut työni kontekstiksi 70-luvun ja erityisesti sen loppupuoliskon. Työni rajautuu vuosien 1975–1979 välille, kahden suuren näyttelyn väliseen aikaan, koska tätä aikakautta ei ole taidehistoriassa juurikaan tutkittu. Keskustelu taideteollisuuden asemasta oli alan

⁸ Korvenmaa 1999b, 174.

⁹ Kruskopf 1989, 239.

¹⁰ Kalha 1997, 14.

ammattilaisten parissa hyvin vilkasta, eikä kukaan ole paneutunut keskusteluun perusteellisesti. Päätän työni ensimmäiseen Suomi muotoilee -näyttelyyn, koska tuohon aikaan keskusteluun tuli uudenlainen sävy, ja katseet suuntautuivat tulevaisuuteen.¹¹ Syvin itsetutkiskelun aika näytti olevan ohi.

1.2 Työkaluja

Kriisikeskustelun ydin muodostui *Helsingin Sanomien* sivuilla käydyistä debateista. Niihin osallistui neljätöistä alan ammattilaista, jotka olivat sisustusarkkitehtejä, teollisia muotoilijoita, taiteilijoita ja taidehistorioitsijoita. Ydinryhmää täydensivät muut ammattilaisten laatimat tekstit, joita julkaistiin lähinnä *Ornamon tiedotuslehdissä* ja *Ornamon vuosikirjoissa*. Lisäksi mukana oli muutama näyttelyjulkaisuissa ollut artikkeli. Peilaan keskustelussa 70-luvulla esiin tulleita näkemyksiä 1900-luvun alun ja 1950-luvun taideteollisuuden diskursseihin. Keskustelua syventävät vielä 2000-luvun näkökulmasta esitetyt kommentit.

Työni keskeisin ongelma on, mitä eliitti tarkoitti taideteollisuuden kriisillä 1970-luvulla. Mikä oli keskustelua käyneiden kirjoittajien mielestä ongelman ydin? Miten se ilmeni? Kohdistan huomioni kirjoittajien tuottamiin merkityksiin kysymällä, millä tavalla kukin kirjoittaja kuvasi kriisitilaa, ja miten kirjoittaja toi esiin ongelman ytimen. Pyrin työssäni tuomaan esille myös ne ongelmat, jotka ovat kätkeytyneenä rivien väliin. Työni runkona ovat sanomalehtiartikkelit, ja diskurssianalyysi tuntui luontevimmalta jäsentelyn työkaluksi. Valitsemani metodi ei ole yhtenäinen tutkimusmenetelmä, vaan se on enemmänkin lähestymistapa, jossa voi valita lukuisista suuntautumisvaihtoehdoista, painopistealueista sekä ratkaisuista. Diskurssianalyysin avulla tutkitaan kielen käyttöä ja siihen liittyviä konteksteja, toimintaa ja merkitysten tuottamista.

¹¹ Maunula 1979.

Diskurssianalyysin keinoin pyritään tekemään näkyviksi asioita, jotka näennäisesti itsestään selvinä saattavat jäädä huomaamatta.¹²

Kysyn kirjoittajilta, mistä ongelmat johtuivat ja millaisia ratkaisuja he tarjosivat. Näin pääsen perehtymään yhteyksiin ja tapahtumasarjoihin, jotka liittyvät tuotettuihin merkityksiin.¹³ En aio tuottaa keskusteluun uutta poleemista puheenvuoroa, koska niitä ovat tehneet taideteollisuuden historiasta kirjoittaneet henkilöt.¹⁴ Tavoitteena on sen sijaan 70-lukulaista taideteollisuutta ympäröivän yhteiskunnallisen todellisuuden analysointi. Siihen liittyy kysymys, miten kirjoittajat määrittivät taideteollisuuden yhteiskunnallisen tehtävän.¹⁵ Toivon löytäväni niitä rakenteita, jotka loivat merkityksiä taideteollisuudelle ja sen kriisille.

Keskustelussa puhuttiin paljon alan koulutuksesta, sen kehittämisestä sekä merkityksestä taideteollisuuden alennustilaan. Olen kuitenkin rajannut työni ulkopuolelle koulutuksen lähes kokonaan. Käsittelen aihetta vain niiltä osin, jotka auttavat määrittämään taideteollisuuskriisin olemusta. Kirjoituksissa tulee ilmi kirjoittajien erilaiset asemat ja siitä seuraavat erot merkityksenannoissa. En kuitenkaan katso tarpeelliseksi analysoida tekstejä puhujan position perusteella, koska sekään ei näkemykseni mukaan selitä ydinongelmaa.¹⁶

Työssäni minua ovat ohjanneet erityisesti taideteollisuuden alalta tehdyt väitöskirjat. Harri Kalha on *Muotopuolen merenneidon pauloissa* perehtynyt 1940- ja 1950-lukujen suomalaisen taideteollisuuden arvorakenteisiin. Hänen tutkimuskohteinaan ovat muotoilu, taiteilijakuva, taidekäsitteet ja modernismi kulttuurisena ilmiönä, joihin on perehdytty tuon ajan kansainvälisten taideteollisuusnäyttelyiden avulla. Tutkimus selittää taideteollisuuskulttuuria sekä sen arvoja, asenteita ja mielikuvia. Tutkimuksessa taideteollisuus näyttäytyy siis arvorakenteina, jotka on höystetty estetiikalla ja aatteilla. Tutkija on rajannut työnsä taideteollisuuden edustushistoriaan, niihin esineisiin, jotka

¹² Jokinen & Juhila 2006, 54–55.

¹³ Jokinen & Juhila 2006, 54–66; Suoninen 2006, 18.

¹⁴ Katso esim. Korvenmaa 2009; Vihma 2002.

¹⁵ Jokinen & Juhila 2006, 86.

¹⁶ Suoninen 2006, 18.

kelpasivat kansainväliseen näyttelyyn edustamaan Suomea.¹⁷ Työni liittyy väitöskirjaan diskursiivisen lähestymistapansa puolesta. Molemmissa töissä on sama keskeinen teema, hyvä maku. Ajallisesti Kalhan tutkimus antaa työlleni historiallista pohjaa.

Taideteollisuuskurssia 1800-1900 –lukujen vaihteessa on tutkinut Seija Heinänen väitöskirjassaan *Käsityö-taide-teollisuus*. Työssä tarkastellaan käsityön suhdetta taiteeseen ja teollisuuteen sekä eri käsityömuotojen olemusta Suomessa. Työn kolme pääteemaa ovat kansainvälisyys, käsityön ja teollisuuden suhde sekä rationaalisuus ja estetiikka. Nämä teemat kuuluvat oleellisesti myös 70-luvun taideteollisuuskurssiin, joten Heinänen opastaa minua erityisesti teemojen maailmassa. Tutkimusmateriaalina työssä on käytetty lehtiartikkeleita, ja tutkimusmetodina on käytetty sisällönanalyysiä. Metodi poikkeaa käyttämästäni diskurssianalyysistä siten, että kiinnostus kohdistuu tekstin sisältöön, eikä tavoitteena ei ole löytää merkityksiä tai valtarakenteita. Tutkimuksessa on luotu yleiskuva käsityön ja taideteollisuuden historiasta.¹⁸

Vuokko Takala-Schreib tutkii väitöskirjassaan *Suomi muotoilee - unelmien kuvajaisia diskurssin vallassa* Design Forum Finlandin organisoimia Suomi muotoilee -näyttelyitä, joita järjestettiin 1980- ja 90-luvuilla. Tutkimuksessa tuodaan esiin muuan muassa näyttelytoimintaan liittyviä muotoilua rakentavia diskursseja, joihin kytkeytyy vaatimus suomalaisuudesta ja omaleimaisesta suunnittelusta.¹⁹ Työni liittyy Takala-Schreibin tutkimukseen diskursiivisen lähestymistapansa puolesta. Lisäksi tutkija käsittelee samoja teemoja kuin minä: modernismin ja postmodernismin rajapintaa sekä hyvää makua. Takala-Schreib on tutkimuksessaan tehnyt johtopäätöksen, jonka mukaan taideteollisuuden kriisin aiheutti teollisuus ja sen ymmärtämättömyys hyvää

¹⁷ Kalha 1997.

¹⁸ Heinänen 2006.

¹⁹ Takala-Schreib 2000.

muotoilua ja kuluttajien tarpeita kohtaa.²⁰ Näkemykseni mukaan päätelmä on melko suppea ja yksinkertaistettu käsitys tilanteesta.

Ajallisesti ja teemallisesti lähinnä omaa työtäni on Minna Sarantola-Weissin väitöskirja *Sohvaryhmän läpimurto*, joka on historian alan tutkimus. Se valottaa 1970-luvun kodin sisustusta ja erityisesti sohvaryhmän tuloa koteihin kulutuskulttuurin syntymisen, arjen ja kuluttajan näkökulmasta. Se poikkeaa omastani, koska tarkastelen ongelmaa taideteollisuuden ammattilaisten, eliitin, perspektiivistä. Sarantola-Weiss on käyttänyt tutkimusmateriaalina muun muassa Avotakka ja Kaunis Koti -lehteä, joita hän tarkastelee kuluttajaa ohjaavana ja kulutuskäyttäytymistä säätelevänä tekijänä.²¹ Työn keskeinen teema, hyvän maun muotoutuminen kulutusyhteiskunnassa, on myös oman työni merkittävin teema. Ajallisesti työni sijoittuu Sarantola-Weissin sekä Takala-Schreibin tutkimusten väliin.

Hanna Lindberg on perehtynyt väitöskirjassaan *Vastakohtien Ikea* tyypillisen ikealaisen ja ruotsalaisuuden vuorovaikutukseen sekä näiden suhteen ilmenemiseen Ikean tuotekuvastossa. Lindberg on tutkinut aiheesta käytyjä arvottavia keskusteluja kolmen teeman kautta. Yksi niistä on ruotsalaisen kansankodin arvojen ja ikealaisen ideologian törmäminen ja niiden sisältämät ristiriitaiset diskurssit. Toinen teema on ruotsalaisen ja ikealaisen mentaliteetin suhde, ja kolmas teema on Ikean mainoksen idyllin tulkinta. Tutkimuksen aineistona käytetään Ikean tuotekuvastoja. Niiden rinnalla käytetään tieteellisiä tutkimuksia, lehtiartikkeleita, yleisöosastokirjoituksia, ulkomaisia kuvauksia ruotsalaisuudesta sekä muutamia haastatteluja. Tekstiaineiston tutkimusmetodina on käytetty diskurssianalyysia. Lindberg määrittelee tutkimuksensa kriittiseksi diskurssianalyysiksi, jonka tavoitteena on luoda poleeminen puheenvuoro ikealaisuuden diskurssissa. Lindberg yhdistää diskurssianalyysiin intertekstuaalista analyysiä, jolla perehdytään mainosten tuottamiin mielikuviin Ikeasta ja ruotsalaisuudesta. Kuvista ei pyritä löytämään valmiita merkityksiä, vaan nostetaan esiin mainoksen ja katsojan suhde, eli

²⁰ Takala-Schreib 2000, 287.

²¹ Sarantola-Weiss 2003.

selvitetään mitä merkityksiä katsoja antaa kuvalle. Hänen tutkimuksensa sijoittuu modernin ja postmodernin rajapinnalle, jossa yksilö alkaa muodostaa asemaansa kuluttamisen kautta.²² Näkökulma on tärkeä myös minun työssäni.

Diskurssianalyysin viitekehyksessä minua opastaa Tuuli Lähdesmäki väitöskirjallaan *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä*. Hän tutkii 1900-luvun lopulla pystytettyjä henkilömonumentteja ja niihin tuotettuja merkityksiä. Tutkimusaineistona on patsaista käyty keskustelu, lehtikirjoittelu, jota ovat käyneet niin kuvataiteen eliitti kuin suuri yleisö. Lähdesmäki on työssään purkanut tutkimusaineistosta esiin tulleet merkityksenannot erillisiksi diskursseiksi. Ne ovat puolestaan jäsentyneet teemojen muodostamiksi teoreettisiksi rakenteiksi.²³ Käytän samankaltaista, mutta yksinkertaistettua menetelmään aineistoni analyysissä. Erona työssäni on se, että teemat eivät muodosta rakenteita diskursseihin, vaan pääsääntöisesti yksi teema vahvistaa yhtä diskurssia.

Alan historiaan liittyvää kirjallisuutta on julkaistu kohtuullisesti, ja sillä on suuri merkitys työssäni, kun hahmottelen 70-lukua ja taideteollisuuden ilmiöitä niin ajassa kuin yleisestikin. Peilaan 1970-luvun kirjoituksista nousevia havaintoja niihin huomioihin, joita historioitsijat ovat tehneet tästä ajasta käsin. Tällä tiellä minua ohjaavat erityisesti Pekka Korvenmaan teos *Taide & teollisuus*, Minna Sarantola-Weissin 70-luvun arjesta kertovan tutkimus *Reilusti ruskeaa* sekä Susann Vihman kirja *Ornamentti ja kuutio*.²⁴

2 Taideteollisuuden ilmiöitä

Lähestyn taideteollisuutta modernismin ja postmodernismin ilmiöistä ja niiden kohtaamisen näkökulmasta. Moderni, modernismi, postmoderni ja postmodernismi ovat osittain selkiintymättömiä käsityksiä. Modernismin ja

²² Lindberg 2006.

²³ Lähdesmäki 2007.

²⁴ Korvenmaa 2009; Sarantola-Weiss 2008; Vihma 2002.

postmodernismin käsitteet liitetään tiukemmin taiteen ja kulttuurin ilmiöiden, kuten tyylipiirteiden, määrittämiseen. Moderni ja postmoderni voidaan nähdä laajemmin ajattelutapoina ja kulttuurisina asenteina, eikä niillä viitata suoraan historiallisiin aikakausiin tai tyyliuuntiin. Työssäni käytän modernismin ja postmodernismin termejä näkökulmina ja ajattelutapoina, jotka liittyvät taiteeseen ja kulttuuriin.²⁵ Lisäksi tarkastelen niihin läheisesti liittyviä ilmiöitä, kuten poptaidetta ja minimalismia. Ne vaikuttivat merkittävästi 1970-luvun taideteollisuuteen ja 70-lukulaiseen ajatteluun. En käsittele taideteollisuutta historiallisina tapahtumina enkä tyylihistoriana, koska sitä kautta en saa vastausta kysymykseeni muotoilukriisin olemuksesta.

2.1 Modernismi ja funktionalismi

Modernismi tarkoittaa yleisesti 1900-luvun merkittävimpiä suuntauksia taiteen eri alueilla. Se ei ollut yhtenäinen tyyliuunta vaan pikemminkin aatteellinen virtaus. Modernismia voi luonnehtia sarjaksi tapahtumia, jossa agraarinen yhteisö muuttui teollistuneeksi ja kaupungistuneeksi yhteiskunnaksi. Modernismi hylkäsi menneisyyden sekä perinteet ja keskittyi nykyisyyteen.²⁶ Modernismiin voidaan liittää ajatus tasapäistämisestä ja sosialismista. Suomessa modernismin tasa-arvoisuus liitetään ennen kaikkea kansakunnan rakentamiseen 30-luvulla ja jälleenrakentamiseen sodan jälkeen.²⁷ Modernismin alalaji funktionalismikaan ei ole yksiselitteinen ilmiö. Sen tulkinta vaihtelee paljon näkökulmasta ja ideologisesta painotuksesta riippuen. Tässä työssä käsittelen funktionalismia ja modernismia toisiinsa kietoutuneina ja toisiaan täydentävinä ilmiöinä.

Funktionalistinen ideologia toteutui neljän keskeisimmän teeman kautta: tekniikan, tasa-arvon, terveyden ja tarkoituksenmukaisuuden. Funktionalismin ja modernismin tavoitteena oli luoda onnellinen ja tasa-arvoinen maailma tekniikan avulla. Taideteollisuudessa ja muotoilussa se tarkoitti, että esineitä

²⁵ Lähdesmäki 2007, 36–40.

²⁶ Heinänen 2006, 35–36.

²⁷ Sarantola-Weiss 2003, 108.

tuli valmistaa mahdollisimman edullisesti koko kansalle, köyhillekin. Kaikilla piti olla taloudellisesti tasavertaiset mahdollisuudet hankkia laadukkaita, hyvin suunniteltuja, helposti käytettäviä ja kestäviä esineitä. Toisaalta tasa-arvo tarkoitti myös sitä, että esineiden muotoilu oli niin universaalia, että tuotteet soveltuivat käytettäväksi missä tahansa kulttuurissa joka puolella maailmaa.²⁸ Myös puhtaus ja terveelliset elämäntavat muodostuivat ihanteiksi. Muotoilussa se tarkoitti muun muassa teräksen kaltaisia helposti puhtaana pidettäviä ja puhdistettavia sileitä pintamateriaaleja. Kiiltävästä teräsputkesta tulikin puhtaimman funktionalismin ideaalisin materiaali. Hygieniaan liitettiin myös valoisuus, ja sitä ilmensivät esineissä vaaleat värit. Tummia värejä pidettiin likaisuuden, synkkyyden, kulumisen ja rapistumisen merkinä.²⁹

Suomalaiseen modernistiseen ja funktionalistiseen esinesuunnitteluun on vaikuttanut vahvasti talonpoikainen perintömme. Sitä alettiin yleisesti ihannoida 1850-luvulla teollistumisen aikaan. Talonpoikaiskulttuurin vaikutuksista ollaan montaa mieltä. Kansankulttuurin muokkaamat näkemykset tarkoituksenmukaisesta esineestä edesauttoivat funktionalismin kotiutumista suomalaiseen taideteollisuuteen.³⁰ Toisaalta nähdään, että suomalaiskansallisen käsityön aidontuntuinen funktionalismi on jälkikäteen päälle liimattua.³¹ Yleisesti ajatellaan, että suomalaisen 30 – 60 -luvulla tuotettujen esineiden luonnonläheinen, selkeä ja tyylikäs muotokieli oli peräisin talonpoikaisuudesta, joka rikastutti taideteollisuutta myös 1970-luvun puolella välissä.³² Toisen maailmansodan jälkeisillä vuosikymmenillä maaseutu pääsi erityisen nostalgiasoinnin kohteeksi. Tosin silloin talonpoikaisuuteen liitettiin vaatimus autenttisuudesta, eikä se enää voinut olla suunnittelijoille samanlainen ideoiden lähde kuin aikaisemmin.³³

Modernismin sisällä vaikutti myös konstruktivismi, joka oli tunnetumpi kuvataiteen puolelta. Konstruktivismiin perustana oli rakenne ja sen

²⁸ Droste 1991, 174; Vihma 2002, 71.

²⁹ Vihma 2002, 73.

³⁰ Heinänen 2006, 329.

³¹ Kalha 1997, 296.

³² Kukkapuro 1978; Tapiovaara 1974.

³³ Levanto 1999, 30–33.

korostaminen. Se oli lähtökohdiltaan funktionaalista ja rationaalista.³⁴ Kaj Franck näki konstruktivismiin perinteen suomalaisessa esinetuotannossa yhtä vanhana kuin talonpoikaisen esinetuotannon. Tästä malliesimerkkejä olivat varvuisia punotut korit ja räsymatot.³⁵ Toisaalta konstruktivismi koettiin myös vieraana tyyllilajina suomalaisessa taideteollisuudessa, koska sitä esiintyi vain vähän. Muotoilun rakenteellinen ilmaisu oli hengeltään funktionalistista, mutta konstruktio esineissä toimi enemmän symbolisella tasolla.³⁶

Funktionalistista ajattelua edusti 60-luvulla esiin tullut toinen kuvataiteessa vaikuttanut ilmiö, minimalismi. Suuntaus pelkisti taiteen siihen, mikä oli sen materiaalille luontaista. Samalla se poisti materiaalista kaiken, mikä ei ollut luontaista. Tavoitteena oli puhtaus ja rehellisyys, muotojen yksinkertaisuus sekä yhteneväisyys.³⁷ Minimalismia ei juurikaan ole yhdistetty taideteollisuuteen. Mielestäni ilmiötä ei voi kuitenkaan kokonaan ohittaa, koska erityisesti 60- ja 70-luvun teollisessa muotoilussa on nähtävissä minimalistisia piirteitä. Sen mukaan tuote oli hillitty ja pelkistetty, eikä se saanut herättää suuria tunteita eikä ainakaan ärsyttää ketään.³⁸

Poptaide oli ennen kaikkea kuvataiteessa 1960-luvun ilmiö, joka kuvasti aikansa modernia, urbaania elämää. Poptaide liittyi nimensä mukaisesti vahvasti kaupallisuuden ja julkisuuden täyttämään populaariin kulttuuriin. Se ei pyrkinyt suhtautumaan kriittisesti kulutusyhteiskuntaan vaan päinvastoin. Poptaide hyödynsi ja jopa korosti kulutuksen merkitystä. Se käytti hyväkseen televisiota, elokuvia, viikkolehtiä, sarjakuvia, mainoksia, pakkauksia, automerkkejä, kulutushyödykkeitä, siis ilmiöitä, jotka koskettivat kaikkia, ympäröivät ihmismassoja ja täyttivät arkisen elämän. Poptaide oli yleistajuista, lyhytikäistä, katoavaa, halpahintaista, seksikästä, tenhoavaa, värikästä. Poptaide piti sisällään huumoria ja ironiaakin, joka oli vieraista aikaisemmille taidesuuntauksille.³⁹ Se vaikutti myös aikansa kansainväliseen ja

³⁴ Mikkola 1981, 12–14.

³⁵ Maunula 1981, 24.

³⁶ Mikkola 1981, 12.

³⁷ Honour & Fleming 1994, 708–709; Seppälä-Kavén 2008, 72.

³⁸ Seppälä-Kavén 2008, 59.

³⁹ Honour & Fleming 1994, 704–707.

suomalaiseen taideteollisuuteen. Vuosikymmeniä kestänyt hygieniakampanja laantui ja vapautti funktionalismin tuomitsemat likaiset värit. Poptaide käytti voimakkaita värejä, suuria kuvioita sekä runsaita muotoja. Erityisesti uusi materiaali, muovi, mahdollisti pop-taidteen ajatusten esineellistämisen.⁴⁰ Poptaide ei aktiivisesti pyrkinyt muotoilussa häivyttämään rajaa eliitin ja suuren yleisön välillä, vaan se hämärsi rajaa tahtomattaan. Tästä esimerkkinä Eero Aarnion 60-luvun tuotanto, joka muovisen materiaalin kautta liittyi vahvasti kuluttamiseen, siis populaariin kulttuuriin. Samoin tekivät tuotteissa käytetyt vahvat iloiset värit ja osittain humoristiset ja leikilliset muodot, esimerkiksi Pastilli-tuolissa. Toisaalta taas esineet olivat muodoiltaan äärimmäisen pelkistettyjä, mikä oli lähellä eliitin näkemystä hyvästä esineestä. Lisäksi esineen hinnan kautta tuotetta suunnattiin nimenomaan eliitille. Tyylikkyyden ja pelkistyneisyyden rinnalle muotoiluun tulivat nuorekkuus ja nautinto.⁴¹

Esinekulttuuri, itse tuotteet sekä niiden muoto- ja värimaailma muuttuivat voimakkaasti siirryttäessä 60-luvulta seuraavalle vuosikymmenelle. Niukan ja eleettömän funktionalismin tilalle tuli 60-luvulla pop-kulttuurista vaikutteensa saanut kokeilevampi, uskaliaampi ja värikylläisempi modernismi. Se muutti muotoaan 70-luvulla romanttisen länsimaiseksi, perinteisen porvarilliseksi tyyliksi. Myös hillitty suomalaiskansallinen talonpoikaiset juuret omistanut esinemaailma seurasi enemmän kaupungistunutta elämäntyyliä.

2.2 Funktionalismin kritiikki

Jyväskylä Kesä oli ensimmäinen Suomessa järjestetty kesäfestivaali, ja se kokosi yhteen taiteen edustajia kaikilta aloilta. Vuonna 1967 festivaaleilla järjestettiin keskustelu muotoilusta, joka liittyi sarjaan ”50 vuotta itsenäisyytemme ajan taidepolitiikka”. Keskustelussa mukana olivat Severi Parko, Antti Nurmesniemi sekä Annikka Piha, jotka arvostelivat kovin sanoin suomalaista muotoilua. Severi Parko kritisoi puheenvuorossaan taideteollisuutta elitistiseksi, joka oli suunnattu vauraalle, kansainväliselle

⁴⁰ Peltonen & Peltonen 200, 206.

⁴¹ Kalha 2003, 81–101.

kohderyhmälle. Parkon mielestä suomalainen taideteollisuus oli teknisesti ja sosiaalisesti muusta maailmasta jälkeenjäänyttä. Muotoilun avulla pyrittiin luomaan vain statussymboleita, joilla pönkitettiin alan ja ammattikunnan mainetta. Antti Nurmesniemi ei ollut sanoissaan yhtään sen leppeämpi, vaan moitti suunnittelijoita siitä, että he ovat päätyneet tekemään pinnallista taidetta eikä teollisuuden tarvitsemaa ja tuotekehitystä palvelevaa suunnittelua.⁴²

Toisin sanoen, yritämme hännystellä rikkaimpien maitten rikkaimpia ostajia. Siellä missä viihtyvät raha, edustus ja eleganssi, siellä viihdymme mekin.⁴³

Jyväskylän Kesässä käyty keskustelu antaa hyvän kuvan siitä, miten asenne suomalaista menestynyttä taideteollisuutta kohtaan muuttui radikaalisti erityisesti nuorten suunnittelijoiden keskuudessa. Arvostelun kohteena oli hienostelevaksi koettu edustusesineistö, joita valmistettiin pienissä sarjoissa ja erikoistekniikoilla. Samaan aikaan arkipäiväisen käyttötavaran kehittäminen unohdettiin.⁴⁴ Kritiikin kohteeksi ei siis joutunut itse tyyli vaan tuotesuunnittelu, joka oli ajautunut kauas funktionalismin periaatteista.

Kritiikki modernismia ja funktionalismia kohtaan nousi niin ammattiväen kuin suuren yleisön keskuudessa. Oltiin sitä mieltä, että vallalla ollut funktionalismiin perustunut modernismi täytti tekniset vaatimukset, mutta ei esteettisiä. Modernismi koettiin kokonaisuudessaan rappeutuneeksi, väsyneeksi ja mekaaniseksi menneen toistamiseksi, jolla ei ollut mitään uutta annettavana.⁴⁵ Muotoilijoiden maailmanjärjestön ICSID'n kansainvälisessä kongressissa Meksikossa vuonna 1979 funktionalismi tuomittiin epäonnistuneeksi. Kokouksessa todettiin, että tyyli symboloi 20-luvun persoonatonta elämää, byrokraattisuutta, tehokkuutta sekä ankaraa itsekuria. Esitetyn kritiikin mukaan funktionalismi ei pitänyt tärkeänä tuotteen mukavuutta, käyttöominaisuuksia tai ergonomisia arvoja. Kokousedustajien

⁴² Pahoja sanoja suomalaisesta muotoilusta 1967.

⁴³ Pahoja sanoja suomalaisesta muotoilusta 1967.

⁴⁴ Teollinen muotoilu 1976, 2.

⁴⁵ Salokorpi 1990b, 67.

mielestä funktionalismi oli epäonnistunut. Muotoilijat kokivat sallivamman ”jälkifunktionalismin” parempana vaihtoehtona, koska siinä oli enemmän vaihtelua ja rikkautta. Sitä kautta aistit saivat enemmän miellyttäviä elämyksiä.⁴⁶

Kriittiset mielipiteet olivat merkki suomalaisen taideteollisuuden aseman ja arvostuksen muuttumisesta. Pelkistetty funktionalismi ei näyttänyt enää tarjoavan kuluttajille uutta ja mielenkiintoista. Muotoilu menetti kiinnostavuuttansa ja elinvoimaansa suuren yleisön silmissä. Funktionalismin kriisiä ei ole juurikaan tutkittu, ja siksi Susann Vihma toteaaakin, että on vaikea sanoa, mitä kriisillä varsinaisesti tarkoitettiin. Se saatettiin kokea muotoilun latistumisena tai hengettömyytenä. Toisaalta saatettiin ajatella, että muotoilu oli menettänyt elinvoimansa.⁴⁷ En tässä yhteydessä perehdy tarkemmin funktionalismin kriisin olemukseen, koska sen kautta avautuisi kokonaan uuden tutkimuksen aihe.

2.3 Postmodernismi

Postmodernismia voi tarkastella kolmesta eri näkökulmasta. Ensinnäkin se on taidesuuntaus, jonka tyylipiirteet ovat näkyvissä myös taideteollisuudessa. Toiseksi voidaan puhua postmodernista taiteesta ja kulttuurista, jolloin ei puhuta tyylipiirteistä eikä minkään ismin edustajista, vaan kyseessä on muutostilassa oleva instituutio. Lisäksi voidaan puhua postmodernista aikakaudesta, jolla tarkoitetaan jälkiteollisen tietoyhteiskunnan kulttuuria. Nämä kolme ilmentymää kietoutuvat toisiinsa muodostaen kokonaisuuden, josta ei yhtä ilmiötä voi irrottaa omaksi kokonaisuudekseen.⁴⁸ Tarkastelen taideteollisuutta yleiseltä tasolta postmodernistisen elämäntavan kautta. Postmodernistinen tyyli kulkee koko ajan näkyvästi rinnalla, vaikka en teekään varsinaista analyysiä tyylipiirteistä.

⁴⁶ Toivola 1979, 24.

⁴⁷ Vihma 2002 137.

⁴⁸ Hietala 1992, 25.

Postmodernismi tunnettiin käsitteenä jo 1960-luvulla esimerkiksi yhteiskuntatieteissä, mutta taiteiden alalla uuden ilmiön katsotaan alkaneen vuonna 1977. Silloin Charles Jencks julkaisi teoksensa *The Language of Post-modern Architecture*. Ilmiö konkretisoitui taideteollisuudessa vuonna 1981 Milanon huonekalumessuilla, kun Ettore Sottsass'n perustama muotoilijoiden ryhmä Memphis astui esiin. Sottsass oli koonnut yhteen muotoilijoita ja arkkitehtejä, jotka olivat kyllästyneitä funktionalismin rajoittavaan muotokieleen. Varsinaisesti postmodernismista alettiin siis puhua visuaalisten taiteiden alalla vasta 1980-luvulla. Käytän termiä kuitenkin jo 1970-luvun yhteydessä. Kulttuurinen muutos oli selkeästi havaittavissa, vaikka ilmiölle ei vielä varsinaista nimeä ollutkaan. Myös 1970-luvun taideteollisuudessa oli jo nähtävissä postmodernistisia tyylipiirteitä.

Postmodernismi ei koskaan kehittynyt yhtenäiseksi tyyliuunnaksi tai aatteeksi. Sen ideologiaan kuului puhtaan modernismin vastustaminen. Kuvataiteissa sen voi nähdä vastalauseena äärimmäisen abstraktiseen esittämiseen kehittyntä minimalismia kohtaan. Reaktiona oli paluu esittävään kuvaan. Postmoderni liitetään jälkiteolliseen yhteiskuntaan, ja siinä maailmassa olivat modernismin luomat ihanteet särkyneet. Ihannekuvina oli pidetty tasa-arvoa, yleispätevyyttä, kaikkivoipaa teollisuutta ja teknologiaa, jolta odotettiin ratkaisua maailmanlaajuisiin ongelmiin. Tilalle tuli pirstaleinen maailmakuva, joka perustui moniarvoisuudelle ja yksilöllisyyden korostamiselle. Joukkotiedotusvälineet alkoivat ohjailta ihmisten elämänarvoja, kun ne tulivat kaikkien ulottuville ja välittivät kuvaa todellisuudesta. Kuluttamisesta tuli uusi merkittävä elämäntapa.⁴⁹

Postmodernismin ihmiskäsitykseen liittyi ajatus yksilöstä, joka oli iloisesti ja vapaasti valintoja tekevä kuluttaja. Ihmisille tarjoutui kuluttamisen myötä mahdollisuus uudenlaisen henkilökohtaisen mielihyvän kokemukseen. Erilainen asenne elämään edellytti avoimuutta ja ennakkoluulottomuutta kohdata uusia ilmiöitä. Televisio ja matkailu avarsivat elämänpiiriä. Ne toivat

⁴⁹ Seppälä-Kavén 2008, 88; Salokorpi 1990b, 69.

kuluttajien eteen koko maailman kulttuurit, ellei ihan käden ulottuville niin ainakin silmien eteen. Eri kulttuureista kootut sekalaiset ainekset alkoivat täyttää ihmisten arkea ja ohjata kuluttajien valintoja. Samalla sekoittuivat massoille suunnattu viihde ja eliitin kulttuuri. Postmodernismin tavoitteena oli häivyttää korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin väliset raja-aidat.⁵⁰

Postmodernismi ei luonut taideteollisuuteen yhtenäistä muotokieltä.⁵¹ Muotoilijat ja arkkitehdit toteuttivat kukin omia ajatuksiaan. Kokeiltiin erilaisia ideoita, yhdisteltiin erityyppisiä ja eri-ikäisiä elementtejä keskenään: materiaaleja, muotoja ja värejä. Postmodernismi palasi menneisyyteen eikä modernismin tavoin hylännyt sitä. Aikaisemmin vallalla olleita tyylejä sekoiteltiin vapaasti ja kriitikittömästi keskenään sekä yksinkertaisen modernismin kanssa. Alkuperäisyys oli joutunut ironisoinnin kohteeksi. Suorakulmaiset ja geometriset muodot korvattiin usein orgaanisilla muodoilla. Postmodernistiset tuotteet olivat monimuotoisia ja moniarvoisia. Usko aitouteen, rehellisyyteen, autenttiseen ja omaperäiseen luomiseen oli kadonnut. Siitä kertoivat rajattomat ideoitten lainaukset sekä elementtien yhdistely ilman sääntöjä.⁵² Postmodernismi erosi oleellisesti modernismista muun muassa siinä, ettei sillä ollut moraalista vastuuta vaikkapa esineen käyttöominaisuuksista. Tuotteiden ulkonäön ei tarvinnut kertoa käyttötarkoituksesta, sen ei tarvinnut tehdä tuotteen käytöstä miellyttävämpää, vaan muodot kehitettiin omien mieltymysten mukaan. Tuotteiden pintakoristelulla ja uudella muotokielellä yritettiin edistää ainoastaan myyntiä. Kuluttajien tarpeet tai tuotteen ominaisuudet jäivät sivuseikaksi.⁵³

Suomalainen modernismi oli osittain perustunut talonpoikaisuuden yksinkertaiseen muotokieleeseen ja esineiden konstailemattomuuteen. Myös suomalainen postmodernismi käytti hyväkseen talonpoikaisia juuria. Suomalainen taideteollisuus ei enää 1970-luvun puolella välissä hakenut

⁵⁰ Sarantola-Weiss 2008, 84–89.

⁵¹ Vihma 2002, 150.

⁵² Salokorpi 1990b, 69–70; Seppälä-Kavén 2008, 88.

⁵³ Salokorpi 1990b, 69; Seppälä-Kavén 2008, 88.

vaikutteita tekniikasta ja kaupunkiympäristöstä. Taideteollisuus hyödynsi ideoissaan kansallista ja talonpoikaista kulttuuriperintöä.⁵⁴

2.4 Teollinen muotoilu

Saksaan perustettiin 1950-luvulla Bauhausin periaatteiden pohjalle Ulmin muotoilukorkeakoulu, Hochschule für Gestaltung Ulm. Siellä ohjenuoraksi nousi funktionalistinen ajatus järkevästä, taloudellisesta ja yleismaailmallisesta tuotteesta. Muotoilun tavoitteena oli universaali tuote, joka sopi kaikkiin kulttuureihin.⁵⁵ Ulmilaisen ideologia kehittyessä esinesuunnittelusta karsittiin pois taiteellinen ilmaisu. Muotoilun näkökulma liitettiin puhtaasti vain teknologiaan osittain visuaalisuuden kustannuksella. Tuotesuunnittelu ryhtyi palvelemaan teollista massatuotantoa, ja muotoilijan tehtäväksi jäi teolliseen sarjatuotantoon soveltuvien tuotteiden suunnittelu. Funktionalismin ajatus oli kehittynyt entisestään. Mielestäni ulmilainen esinemaailma on esimerkki muotoilun minimalistisesta tyylistä. Tuotteista tehtiin hillittyjä, ne eivät ärsyttäneet ketään, eivät herättäneet tunteita. Tuotteet olivat melko hajuttomia, mauttomia ja näkymättömiä eleettömissä väreissään ja äärimmilleen pelkistetyissä muodoissaan.

Teollinen muotoilu erottautui 60-luvulla taideteollisesta suunnittelusta omaksi lajikseen. Teollinen muotoilu oli Suomessakin nostettu ensisijaiseksi kehittämiskohteeksi ainakin osittain taideteollisuuden kustannuksella 70-luvulle mentäessä. Vallalle nousi nuorten, vastavalmistuneiden suunnittelijoiden näkemys, jonka mukaan muotoilusta tuli osa teollista tuotantoprosessia. Muotoilulta vaadittiin järkipärisyyttä ja analyttisyyttä, minkä kautta muotoilu hyödynsi kaikkia järkeistämällä tuotantoa ja ihmiselämää.⁵⁶

Teollisessa muotoilussa tuotteiden viimeistely ulkonäkö ja esteettinen arvo eivät olleet enää itseisarvo niin kuin taideteollisuudessa. Samalla

⁵⁴ Korvenmaa 2009b, 231.

⁵⁵ Vihma 2002, 122–127.

⁵⁶ Korvenmaa 1999b, 176–181; Korvenmaa 2009, 176.

funktionalismin muut merkittävänä pitämät arvot tulivat tärkeämmiksi.⁵⁷ Muotoilulle ladattiin vielä vaatimuksia, joita ei ollut perinteisesti liitetty taideteollisuuteen. Alettiin puhua suunnittelijoiden laiminlyömistä kohteista, kuten lapsista, vammaisista ja vanhuksista. Suunnittelulta alettiin vaatia sosiaalisesta ja ekologisesta vastuusta. Muotoilijat ryhtyivät suunnittelemaan kohteita, joissa heidän ammattitaitoaan käytettiin yhteiskunnallisiin tarpeisiin. Tuotesuunnittelun tärkeäksi päämääräksi tuli maailmalaaajuisten ongelmien, energiakriisin, nälänhädän ja saasteongelmien, ratkaiseminen.⁵⁸ Kuten Pekka Korvenmaa toteaa, teollinen muotoilu syrjäytti 50-luvulla rakentuneen elitistisen taideteollisuusinstituution.⁵⁹

⁵⁷ Teollinen muotoilu 1976, 4.

⁵⁸ Korvenmaa 1999b, 181; Seppälä-Kavén 2008, 85; Teollinen muotoilu 1976, 3.

⁵⁹ Korvenmaa 1999b, 193.

3 Kriisikeskustelua 70-luvulla

Keskustelu taideteollisuuden tilasta ei ole ollut ainutlaatuista suomalaisen muotoilun historiassa. Taideteollisuuden ja tuotantoelämän välisiä suhteita pohdittiin jo suomalaisen taideteollisuuden ensimmäisen nousuvaiheen aikana 1860-luvulla. Keskustelun ytimessä oli tuolloin taidekäsityön jalostaminen teollisuuden ja sitä kautta viennin palvelukseen. Taideteollisuus ei kuitenkaan päässyt kehittymään Suomen heikon taloudellisen tilanteen takia. Kehitystä jarruttivat myös elinkeinorakenteen maatalousvaltaisuus sekä metsäteollisuuden vahva asema. Taidekäsityön ja teollisuuden yhteistyötä pyrittiin kehittämään sotien välisenä aikana, mutta toinen maailmasota esti aikeet. Jatkuvampaa debattia taideteollisuuden ja tuotannon yhteistyöstä alettiin käydä 1950-luvulta alkaen. Keskustelun huippu saavutettiin 1970-luvulla. Tuolloin analytyttöisyys ja kriittisyys kuuluivat oleellisesti ajan henkeen, mikä kannusti ottamaan kantaa. Keskustelua kiihdyttivät myös poliittiset ja taloudelliset tapahtumat sekä maailmalla että Suomessa.⁶⁰

3.1 Keskustelun menneisyyttä

Seija Heinänen ja Pekka Korvenmaa ovat tutkimuksissaan havainneet, että eri aikakausina taideteollisuudesta käydyt diskurssit toistavat samoja teemoja yhä uudelleen.⁶¹ Yli satavuotinen keskustelu ei ole edennyt lineaarisesti vaan ennemminkin spiraalimaisesti. Historialliset tapahtumat ja keskustelujen aiheet ovat toistuneet sykleittäin, eivätkä ne ole olleet ainutkertaisia historiallisia ilmiöitä. Tapahtumat ja keskustelut ovat ilmenneet uudenkaltaisina, mutta historiallisesti tunnistettavina. Pekka Korvenmaa on löytänyt ensimmäisistä 1800-luvulla käydyistä keskusteluista päätekijöitä, jotka ovat toistuneet uudelleen ja uudelleen. Näitä aiheita olivat: ”kansainvälinen kilpailukyky, sääätelyjärjestelmien purku, markkinaliberalismi ja pääomien vapaa liikkuvuus, globalisaatio, teollisen pohjan uudistaminen, tuotteiden iskuvoimaisuus markkinoilla, kansainvälinen koulutusvertailu, tuotteiden laadun nosto,

⁶⁰ Korvenmaa 1999b, 173.

⁶¹ Heinänen, 2006, 340.

yrittäjyys ja työvoiman vapaa liikkuvuus”.⁶² Samat teemat nousivat esiin myös 70-lukulaisessa keskustelussa. Ne yhdistävät taideteollisuuden alkuvaiheet sekä 70-luvun käydyn että tässä ajassa käytävän keskustelun. Debatti samojen aiheiden ympärillä jatkunee myös tulevaisuudessa.

Asenne taideteollisuutta, muotoilua ja esinemaailmaa kohtaan muuttui merkittävästi 1970-luvulla. Suuren yleisön keskuudessa muutos näkyi kulutuskäyttäytymisenä. Elintason kohotessa ja ostovoiman parantuessa ihmiset unohtivat säästäväisyyden ja alkoivat harrastaa ostoksilla käyntiä. Kansa ei enää sijoittanut laadukkaisiin, ajattomiin tuotteisiin vaan osti muodikkaita tuotteita, jotka olivat halpoja ja lyhytikäisiä. Eliitin mielestä se osoitti kansan arvostelukyvyn puutetta, toisin sanoen kansalla oli huono maku.⁶³ Ammatillaiset näyttivät reagoivan muuttuneeseen tilanteeseen keskustelemalla. Tästä esimerkkinä on kriisikeskustelu sekä koko 70-luvun ajan jatkunut muu debatointi.

Analysoidessani kriisikeskustelua olen jakanut kirjoituksista esille tulleet mielipiteet neljään eri diskurssiin: yhteiskunnalliseen, kulttuurin, tuotannon ja esteettisyyden diskursseihin. Ne ovat tutkimusaineistoista jäsentyneitä rakenteita. Yhteiskunnallisessa diskurssissa kriisi oli sidoksissa maan taloudellisiin vaikeuksiin sekä muuttuneisiin sosiaalisiin olosuhteisiin. Kulttuurin diskurssissa kyse oli kulttuurivaikutteiden aiheuttamasta muutoksesta. Tuotannon diskurssissa kriisi liittyi taideteollisuuden ja sen tekijöiden muuttuneeseen asemaan kentällä. Esteettisyyden diskurssissa kriisiä tarkasteltiin kokonaan tai osittain visuaalisesta näkökulmasta. Taideteollisuuden kriisille annetut eri merkitykset eivät muodosta yksiselitteisiä diskursiivisia kokonaisuuksia, vaan diskurssit limittyvät päällekkäin, sisältäen osittain yhteisiä piirteitä. Toisaalta analyysin kohteina olleita artikkeleita ei voi

⁶² Korvenmaa 1999a, 15–17.

⁶³ Sarantola-Weiss 2008, 84–91.

sisällyttää vain yhteen diskurssiin. Sama teksti saattaa jakautua useampaan diskurssiin.⁶⁴

Keskustelussa tuli ilmi mielipiteitä, joiden mukaan mitään kriisiä taideteollisuudessa ei 1970-luvun lopulla ollut. Erityisen voimakkaasti tätä mieltä oli teollinen muotoilija Barbro Kulvik.⁶⁵ Hän toi näkemyksensä esille kahdessa artikkelissa. Niistä toinen julkaistiin *Suomen Taideteollisuusyhdistyksen vuosikirjassa* 1978. Toinen artikkeli oli ensimmäisen *Suomi muotoilee* -näyttelyn julkaisussa. Kulvik oli sitä mieltä, että muotoilua ei vaivaa mikään erityinen kriisitila. Hänen mielestään kyse oli makukysymyksistä, jotka olivat yhteiskunnallisia kysymyksiä.⁶⁶ Tämä tarkoitti sitä, että taideteollisuutta oli perinteisesti käytetty Suomen markkinointivälineenä. Kriisikeskustelukin oli siten osa markkinointia, jolla haettiin maalle huomiota. Opiskelija Pekka Nerg⁶⁷ oli myös sitä mieltä, että muotoilu ei ollut kriisissä. Häntä kärsivät ahtaat näkemykset, jotka eivät ymmärtäneet teollista muotoilua, suunnitteluprosessia tai muotoilijan roolia. Erityisen ongelmallista oli se, ettei ymmärretty muotoilun alueella käynnissä ollutta muutosta.⁶⁸

3.2 Yhteiskunnallinen diskurssi

Suomalainen taideteollisuus sai tehdä tilaa ulkomaisille tuotteille kuluttajien ruokapöydissä vuodesta 1974 alusta alkaen, kun Suomi teki EEC:n⁶⁹ kanssa vapaakauppasopimuksen. Se mullisti suomalaisen taideteollisuuden. Useimpien teollisuustuotteiden tullit poistuivat, kun tuonti eurooppalaisista EEC-maista alkoi. Suomi ei enää pystynyt varjelemaan omaa tuotantoaan ja omia markkinoitaan säännöstelemällä tuontitavaraa. Toisaalta maahan virtasi sekä halpoja että kalliita ulkomaisia tuotteita, joista suomalaiset olivat siihen

⁶⁴ vrt. Lähdesmäki 2007, 135–136.

⁶⁵ Barbro Kulvik (s. 1942) on teollinen muotoilija.

⁶⁶ Kulvik-Siltavuori 1978, 16; Kulvik 1981, 13.

⁶⁷ Pekka Nerg opiskeli kriisikeskustelun aikaan teollista muotoilua.

⁶⁸ Nerg 1979.

⁶⁹ EEC englanniksi European Economic Community, suomeksi Euroopan talousyhteisö eli ETY. Perustettiin Roomassa vuonna 1957. Perustamissopimus yhdisti Ranskan, Saksan, Italian ja Benelux-maat yhteisöksi, jonka tavoitteena oli yhdentyä kaupan avulla talouskasvun edistämiseksi.

saakka vain haaveilleet. Kuluttajille aukesi entistä runsaammat valintamahdollisuudet. Tuotannon näkökulmasta katsottuna erilaiset muotivirtaukset suodattuivat entistä nopeammin suomalaiseen mallistoon, ja tehtaiden piti uusia valikoimansa entistä kiivaammassa tahdissa.⁷⁰

Suomessa elettiin vuosikymmenen lopulla keskellä talouslamaa, joka oli alkanut maailmanlaajuisesta öljykriisistä vuonna 1973. Taideteollisuutta edustaneet keramiikan, lasin, tekstiilin ja kalustealan teollisuuslaitokset taistelivat kannattavuusongelmien kanssa. Vienti länteen laski ja idänvienti kasvoi. Siitä ei ollut hyötyä maamme taideteollisuudelle tai suunnittelijoille, koska tuotteet myytiin kilpailemattomille markkinoille kahdenvälisenä vaihtokauppana. Tuotteiden esteettinen laatu ei ollut kilpailuvaltti niillä markkinoilla. Pekka Korvenmaa on perehtynyt kriisiin 2000-luvulta käsin. Hänen mukaan taideteollisuuden kriisin muodostivat tuotantoa ravistellut muutosprosessi sekä talouslama.⁷¹

Yhteiskuntadiskurssiin sisältyy teema teollisuus - taiteellisuus. Siinä asetettiin vastakkain tuotannon taiteelliset tavoitteet sekä teollisuuden kilpailukyky. Se oli myös kilpailua taiteellisuuden ja kaupallisuuden kesken. Muuttuneet yhteiskunnalliset olosuhteet pakottivat valmistajat miettimään niitä arvoja, joiden varaan tuotanto laskettiin. Samoja arvoja tai teemoja on tutkinut Seija Heinänen, jonka mielestä kyse oli ihmisen ja teknologian välisestä suhteesta. Vuosisadan alussa taideteollisuuden eliittiä askarrutti käsityön ja teollisuuden suhde toisiinsa. Tuolloin yhteiskunnalliset muutokset aiheuttivat rajun murroksen käsityössä.⁷² Teema oli ajankohtainen 70 vuotta myöhemminkin, jolloin murroksen koki taideteollisuus ja erityisesti sen käsityövaltainen uniikkituotanto.

Kriisikeskustelussa nousi esiin näkökulma, jonka mukaan taideteollisuuden kriisi oli osa maassa vallinnutta talouskriisiä. Näkökulma ei saanut keskustelussa laajaa kannatusta, sillä vain kolme keskustelijaa haki selitystä

⁷⁰ Koivisto 2006, 176.

⁷¹ Korvenmaa 1999b, 199; Korvenmaa 2009, 230.

⁷² Heinänen 2006, 150.

lamasta. Teollinen muotoilija Harry Moilanen⁷³ näki tilanteen kokonaisvaltaisena markkinatalouden kriisinä. Inflaatio, ulkomainen velkaantuminen, työttömyys sekä maastamuutto vaikeuttivat erityisesti pientä ja keskisuurta tavaran tuotantoa. Vaikutukset näkyivät sekä välittömästi että välillisesti taideteollisessa suunnittelussa. Näitä vaikutuksia Moilasan mukaan olivat muun muassa suunnittelijoiden heikentyneet työskentelyolot sekä työnsaantimahdollisuudet, tuotekehittelytoiminnan taantuminen yrityksissä, joka tarkoitti taideteollisen suunnittelun kehityksen osittaista pysähtymistä ja kapea-alaistumista. Seurauksena oli se, että muotoilijat joutivat keskittymään työssään muodon uudistamiseen. Heillä ei enää ollut mahdollisuutta kehittää tuotteita kokonaisvaltaisesti käytännöllisyyden tai teknisten ominaisuuksien näkökulmasta.⁷⁴

Puhuttaessa taideteollisuuden kriisistä [...] on nähdäkseni kysymys siitä, että sodan jälkeisen jälleenrakennuskauden aikana perustansa saaneet taideteollisen suunnittelun toimintamallit eivät vähitellen enää vastanneet muuttuneen todellisuuden vaatimuksiin.⁷⁵

Kyse ei siis ollut pelkästään talouden ongelmista. Tuotannollisten ja taloudellisten muutosten ohella kriisin takana oli laajempi yhteiskuntaa koetellut sosiaalinen muutos. Eri väestöryhmien elinolosuhteet muuttuivat sodan jälkeisessä Suomessa maalta muuton myötä. Muutos oli yhteiskunnan normaalia kehittymistä, jonka mukana taideteollisuus ei kuitenkaan pysynyt. Teollisuus ei pystynyt valmistamaan myyviä tuotteita, joten tuotanto ei vastannut kysyntään. Samanaikaisesti tuotantoelämässä oli käyty läpi suuria rakennemuutoksia, joiden myötä taideteollisuustuotteiden valmistus oli keskittynyt suuriin yrityksiin. Pienten ja keskisuurten yritysten määrä oli vähentynyt romahdusmaisesti.⁷⁶

⁷³ Harry Moilanen (1931–1991) oli sisustusarkkitehti ja teollinen muotoilija.

⁷⁴ Moilanen 1977.

⁷⁵ Moilanen 1977.

⁷⁶ Moilanen 1977.

Kriisittöminä aikoina vallitsevat tieteissä [ammateissa] eheät todellisuuden kuvat, jotka toimivat työskentelyn malleina. Tällöin työskentely ja sen tulokset ovat sopusoinnussa todellisuuden kanssa. Kun ympäröivä todellisuus sitten muuttuu ilman, että toimintamalleja muutetaan, syntyy tieteellisiä (amatillisia) kriisejä.⁷⁷

Harry Moilasan mielestä kriisin ytimessä olivat taideteollisuuden jäykät toimintamallit. Ne eivät pystyneet reagoimaan riittävän nopeasti tai laajasti yhteiskunnallisiin ja taloudellisiin olosuhteiden muutoksiin. Tuotanto ei enää vastannut kansan enemmistön tarpeisiin, koska tavaraa tuotettiin vain tuottamisen takia. Samanaikaisesti suunnittelijoiden työnkuva muuttui kokonaisvaltaisesta tuotannosuunnittelusta esineen yksityiskohtien suunnitteluun. Taideteollisuudessa oli tuotannon ja talouden kannattavuuskriisi myös Göran Anderssonin⁷⁸ mukaan. Hän oli Arabian toimitusjohtaja ja tarkasteli tilannetta teollisen tuotannon näkökulmasta. Hänen mielestään taloudellinen lama ei ollut ainut syy taideteollisuuden ongelmiin.

Perinteisen taideteollisuuden piirissä koetaan parhaillaan kannattavuuskriisiä. Kriisin taustalla piilee nykyisen kotimaisen taloussuhdanteen rinnalla toimintaympäristön perinpohjainen muutos. Teollisuuden on ollut sopeutettava toimintansa kaupan kasvavaan kansainvälisyyteen ja työkustannusten jyrkkään nousuun.⁷⁹

Kaupan kasvavalla kansainvälisyydellä Andersson viittasi tuonnin vapautumiseen ja halpatuonnin voimakkaaseen lisääntymiseen, jolloin suomalainen tuotanto monelta osin menetti lähes monopoliasemansa kotimaan markkinoilla. Moilasan lailla Andersson näki taideteollisuuden kriisin toimintaympäristön muutoksena, johon toimintamallit eivät pystyneet

⁷⁷ Moilanen 1977.

⁷⁸ Diplomi-insinööri Göran Andersson (s. 1949) opiskeli teknillisessä korkeakoulussa 1962–64. Hän oli Arabian toimitusjohtaja vuosina 1974–81.

⁷⁹ Andersson 1977.

reagoimaan riittävän nopeasti ja tehokkaasti. Kansainvälistyminen tarkoitti Anderssonin mukaan myös työn uudelleen jakoa toimijoiden kesken. Suomalainen teollisuus oli ollut liian joustamaton vastaamaan kansainvälisen kilpailun mukanaan tuomiin vaatimuksiin.⁸⁰

Teollinen muotoilija Hannu Kähönen⁸¹ havaitsi yhteyksiä taideteollisuuden kriisin ja talouskriisin välillä, mutta hän näki yhtäläisyydet eri tavalla kuin Andersson ja Moilanen. Muotoilun kriisi ja teollisuuden vaikeudet olivat kaksi eri asiaa, eikä muotoilu aiheuttanut teollisuuden menekkivaikeuksia. Kähösen mielestä heikon kilpailutilanteen syy oli se, että teollisuus reagoi liian hitaasti markkinamuutoksiin. Taideteollisuus ei pystynyt vastaamaan kysyntään eikä tuottamaan tavaroita, joita ihmiset olisivat oikeasti tarvinneet vaan tuottivat esineitä, joita saivat myydyksi.⁸²

*Tuntuu siltä, että markkinatutkija [...] etsii kuluttajan tarpeita vain kauppojen hyllyjä tarkastelemalla, jolloin havainnot laahaavat todellisesta tilanteesta jäljessä.*⁸³

Taideteollisuuden kriisi oli siis kaikkien kolmen mielestä pohjimmiltaan ammatillinen kriisi. Se johtui siitä, että teollisuus ei pystynyt sopeutumaan riittävän nopeasti toimintaympäristön muutoksiin. Syyt näiden rakenteellisten muutosten takana olivat kirjoittajien mielestä erilaiset. Moilasan mielestä kyseessä olivat yhteiskunnalliset olosuhteiden muutokset, maaltamuutto sekä tuotannon keskittyminen suuryrityksiin.⁸⁴ Anderssonin mukaan muutosta selitti kansainvälistyminen, joka lisäsi kilpailua ja toi markkinoille halpatuotteet. Kähösen mukaan kyseessä oli markkinamuutos, joka johtui kysynnän muutoksesta. Sen aiheutti nuori kuluttajasukupolvi, jonka asenne

⁸⁰ Andersson 1977.

⁸¹ Hannu Kähönen (s.1948) on teollinen muotoilija. Hän on valmistunut 1975 Taideteollisesta korkeakoulusta. Hän perusti muotoilutoimisto vuonna 1981 Creadesignin, joka on suunnitellut muun muassa Abloylle, Suunnolle, Martelaan ja Tulikiville.

⁸² Kähönen 1977.

⁸³ Kähönen 1977.

⁸⁴ Moilanen 1977.

kuluttamiseen oli kriittinen, ja heidän tekemänsä valinnat olivat yhteiskunnallisesti kantaaottavia.⁸⁵

Muotoilun sisällön uudistaminen oli Kähönen mielestä kriisin ratkaisu. Muotoilun piti lähteä yhteiskunnallisista ja globaaleista tarpeista eikä muodon vaatimuksista. Uudistaminen piti tehdä tulevaisuuteen katsoen eikä menneisyyteen tuijottaen.⁸⁶ Moilanen pyrki ratkaisemaan ongelmat samalla tavalla. Suunnittelun taloudellista perustaa piti eritellä ja hakeutua ihmisten todellisten tarpeitten äärelle. Kulutushyödykkeiden tuli palvella kansan enemmistön tarpeita.⁸⁷ Mieliusteista paistoivat läpi funktionalistisen näkemyksen ihannoiti sekä postmodernistisen, kuluttamiselle perustuvien elämänarvojen väheksyminen. Molemmat näkivät suunnittelijan roolin kulutusta ohjaavana ja tätä kautta yhteiskunnallisena vaikuttajana. Anderssonin mielestä teollisuuden piti keksittyä omaleimaiseen valikoimaan ja teknologian hyödyntämiseen.⁸⁸ Tuotteiden tuli vastata kuluttajien tarpeisiin hänenkin mielestään, mutta samalla tuotesuunnittelun tehtävä oli vastata kuluttajien toiveisiin, ei ohjailla heidän käyttäytymistään.

Yhteiskunnallisesta diskurssista nousee esiin taideteollisuuden toimintaympäristön muutos, johon tuotanto ei pystynyt reagoimaan riittävän nopeasti. Seurauksena oli kriisitila, jossa tuotanto ei ollut täysin ajassa kiinni, vaan seurasi muuttunutta tilannetta liian etäältä. Teollisuus ei uskaltanut uudistua rohkeasti, vaan yritti pitäytyä siinä toimintamallissa, joka oli tuottanut tulosta edellisillä vuosikymmenillä.

3.3 Kulttuurin diskurssi

Suomi kansainvälistyi kovaa vauhtia 1970-luvulla. Merkittävin syy siihen oli televisio, joka toi koteihin koko maailman kirjjon. Suurin osa ulkomaisista vaikutteista tuli englantilaisten ja amerikkalaisten ohjelmien kautta. Toinen

85 Andersson 1977.

86 Kähönen 1977.

87 Moilanen 1977.

88 Andersson 1977.

tekijä oli ulkomaanmatkailun voimakas lisääntyminen. Suomalaiset tekivät seuramatkoja Etelä-Eurooppaan ja nuoret interreilasivat. Kolmas syy kansainvälistymiseen oli tuontirajoitusten poistuminen. Sen seurauksena kauppojen tavaravalikoima mullistui, ja kuluttajat saivat enemmän ja uudenlaisia valintamahdollisuuksia.

Teemana kansallisuus – kansainvälisyys on aina liittynyt osaksi taideteollisuusdiskurssia. Heinänen on tutkimuksessaan tullut tulokseen, jonka mukaan suomalaisen kulttuurin omaleimaisuuden rakentaminen on ollut tiiviissä yhteydessä eurooppalaiseen kulttuuriin.⁸⁹ Vuosisadan alussa käydyssä keskustelussa korostettiin käsityön yhteydessä toisaalta kansallista ja isänmaallista henkeä, minkä kautta kansaa pyrittiin sivistämään.⁹⁰ Taideteollisuusdiskurssissa puheiden painopiste oli siirtynyt vuosisadan alun kansallisesta sisällöstä 1970-luvun kansainvälisiin kulttuurivaikutteisiin.

Kriisikeskustelussa kulttuuridiskurssi oli esillä vain pintapuolisesti, kun kaksi arkkitehtiä raapaisi ilmiön pintaa. Kulttuurin muutos erottautui keskustelusta melko vahvasti, mutta se oli piilotettuna rivien väliin. Edessä olisi kokonaan oma tutkimuskohde, jos kriisiä tarkasteltaisiin kulttuurisena ilmiönä. En ole yrittänytkään valaista kulttuurista näkökulmaan kirjoittajia syvällisemmin. Kulttuurikriisiä katseltiin mielipidekirjoituksissa kahdesta eri näkökulmasta, toisaalta 70-lukulaisesta länsimaisesta kulttuurista ja toisaalta suomalaiskansallisesta kulttuuriperinteestä käsin. Koska perspektiivit olivat kovin kaukana toisistaan, päädyttiin kahteen täysin erilaiseen kriisin määritelmään.

Kansainvälistymisen ohella suomalainen yhteiskunta oli käynyt 70-luvun puoliväliin mennessä lyhyessä ajassa läpi rankan rakennemuutoksen. Sen seurauksena agraariyhteisöstä oli tullut urbaani yhteiskunta. Samalla talonpoikaisen perinteen asema muuttui, koska suomalaista maaseutu oli sodan jälkeen hävinnyt. Rakennemuutos oli katkaissut juuret talonpoikaiseen

⁸⁹ Heinänen 2006, 265.

⁹⁰ Heinänen 2006, 148.

kulttuuriin, koska se koettiin vanhanaikaiseksi ja negatiiviseksi. Kansankulttuuria alettiin jälleen arvostaa 1970-luvulla, ja talonpoikaiseen kulttuurin suhtauduttiin nostalgisesti ja suurella tunteella.⁹¹

*Betonielementtisten lähiökerrostalojen raskaiden
uusiopirttikalusteiden äärellä lapikkaissa ja pohjalaispaidassa
istuvan kuluttajan henkinen kehitys oli toista kuin kymmenen vuotta
aikaisemmin.*⁹²

Yhteyksiä kansallisiin juuriin pyrittiin yhdistämään uudelleen myös muotoilun keinoin. Siitä osoituksena oli niin sanottu pirttiromantiikka. Huonekalutehtaat alkoivat valmistaa männystä perinteisestä talonpoikaista pirttikalustoa. Se oli ollut käytössä ylhäisön keskuudessa renessanssin ajoista lähtien, ja myöhemmin siitä oli tullut kiinteä osa myös talonpoikaista sisustamista.⁹³ Kuluttajat vaativat yhä tuotteilta elämänlaadun parantamista sekä tasa-arvoa modernistisen käsityksen mukaan. Muotoilulta vaadittiin myös ympäristönsuojelun huomioonottamista. Näihin vaatimuksiin vastasivat perinteeseen nojaavat mäntyiset kalusteet, joiden materiaali oli halpaa, ekologista ja perinteistä.

Tapio Periäinen⁹⁴ tarkasteli muotoilun kriisiä länsimaisen tieteen tekemisen näkökulmasta. Hän päätyi määrittelemään suomalaisen taideteollisuuden kriisin osaksi yleismaailmallista kulttuurikäsitystä, jonka mukaan visuaalisella taiteella oli vain vähäinen merkitys yhteiskunnassa. Kriisi johtui kuvataiteen, arkkitehtuurin sekä taideteollisuuden, ongelmallisesta asemasta yhteiskunnassa. Länsimaissa arvostettiin kirjoitettua ja puhuttua sanaa, tiedettä ja tekniikkaa. Taiteen eri alat koettiin akateemisissa piireissä kevyeksi puuhasteluksi. Sanan dominoivuus ja kuvan resessiivisyys johtivat tilanteeseen, jossa ihmiset menettivät kyvyn vastaanottaa ja tulkita visuaalisia

⁹¹ Korvenmaa 1999b, 200; Korvenmaa 2009, 231.

⁹² Korvenmaa 2009, 231.

⁹³ Kuusi 2009, 162.

⁹⁴ Arkkitehti Tapio Periäinen oli Suomen Taideteollisuusyhdistyksen / Design Forumin toimitusjohtaja vuosina 1975-1994.

viestejä, kuvia, merkkejä ja symboleja. Siitä seurauksena oli kuvakielen heikkeneminen, mikä puolestaan johti huonoon visuaaliseen ympäristöön.⁹⁵

*Muotoilun kriisin takana on syvälinen länsimaisen kulttuurin kriisi.*⁹⁶

Riitta Auvisen mielestä esine oli aina kulttuurinsa jäsen. Käyttäjät antoivat esineille merkityksiä, jonka avulla tuote integroitui fyysiseen ja sosiaaliseen ympäristöönsä. Esineen yksi tehtävä olikin paljastaa ympäristönsä sosiaalinen todellisuus.⁹⁷ Samoilla linjoilla oli Tapio Periäinen, jonka mukaan muotoilulla oli tärkeä rooli ympäristön ja elämisen laadun parantajana, koska esineet muodostivat merkittävän osan kansallista identiteettiä. Niiden tehtävänä oli välittää kansan sanomaa maailmalle. Esineet ja niiden ominaisuudet toivat esiin maan ja sen kansan piirteitä, kykyjä sekä tavoitteita. Esineissä materialisoitui kansan historia ja kehitys.⁹⁸ Muotoilun kriisi johtui Periäisen näkemyksen mukaan siitä, että länsimaissa oli menetetty kosketus kansalliseen identiteettiin. Esineistä oli kadonnut sanoma. Ongelma ei ollut yksinomaan suomalainen.

Matkailun ja television myötävaikutuksella kotien esineistö kansainvälistyi. Eurooppalainen ja amerikkalainen kulttuuri yhtenäistyivät, mikä näkyi parhaiten erityisesti populaarikulttuurin ja viihteen saroilla.⁹⁹ Göran Andersson epäili, että eksoottisuus kiehtoi kuluttajaa enemmän kuin eleetön suomalainen ympäristö.¹⁰⁰

*Suomen kansa on nopeasti imenyt itseensä
joukkotiedostusvälineiden ja ulkomaanmatkojen avaavat
kodinsisustusnäkyvät.*¹⁰¹

⁹⁵ Periäinen 1977.

⁹⁶ Periäinen 1977.

⁹⁷ Auvinen 1978, 12.

⁹⁸ Periäinen 1977.

⁹⁹ Rinne 1978, 64–65.

¹⁰⁰ Andersson 1977.

¹⁰¹ Amberg 1977. FT Anna-Lisa Amberg on taidehistorioitsija. Hän on työskennellyt taideteollisuusmuseossa.

Kansainvälistyminen nähtiin ongelmallisena, koska ulkomailta tuli kulttuuriimme vieraita vaikutteita, jotka eivät tänne sopineet. Kansainvälistymisen vaikutukset näkyvät myös esteettisyysdiskurssissa, jossa aihetta ruoditaan enemmän.

*Kansainvälistymisen seurauksena ei siis suomalainen suunnittelija tai teollisuus enää johda tarjontaa samalla tavalla kuin vielä muutama vuosi sitten.*¹⁰²

Taideteollisuuden alennustila oli kulttuurikriisiä myös Yrjö Kukkapuron¹⁰³ mielestä. Hän ei nähnyt kriisiä kansainvälisestä tai sieltä tulleiden vaikutteiden näkökulmasta. Hän tarkasteli kriisiä suomalaisuuden ja kansallisen kulttuurihistorian perspektiivistä. Hänen mielestään suomalaisten asunnot olivat visuaalisessa alennustilassa 1970-luvun lopulla. Sisustuksen oli vallannut ulkomailta tullut teennäinen ilme, jossa ei ollut suomalaiselle muotoilulle ominaista, yksinkertaista talonpoikaista muotoa. Kriisi johtui siitä, että 70-luvulla voimakkaan kaupungistumisen keskellä kuluttajat unohtivat talonpoikaiset perinteensä ja halusivat ”samaistua vanhaan herrasväkeen”. Tällä Kukkapuro tarkoitti menneitä vuosisatoja, jolloin sisustus oli statussymboli, jolla erottauduttiin alemmista säädyistä. Vaikutteet tulivat ulkomailta aateliston mukana ja sisustustyylejä jäljiteltiin uskollisesti. Kuluttajat unohtivat 1970-luvulla lojaalisuuden alkuperäisiä tyylejä, tyylipiirteitä ja materiaaleja kohtaan. He sisustivat kotinsa romanttisesti tyylihuonekalujäljitelmillä ja kristallikruunuilla. Kukkapuron mielestä se osoitti arvojen täydellistä sekaantumista.¹⁰⁴ Kuluttajilla ei enää ollut selkeää esikuvaa, joka olisi ohjannut heidän kulutuskäyttäytymistään.

102 Andersson 1977.

103 Yrjö Kukkapuro (s. 1933) valmistui sisustusarkkitehdiksi Taideteollisesta Oppilaitoksesta 1958. Hän perusti vuonna 1959 oman suunnittelutoimiston Studio Kukkapuron. Lisäksi hän on ollut muun muassa Taideteollisen Korkeakoulun professori vuosina 1974-80 ja rehtori vuosina 1978-80.

104 Kukkapuro 1978.

Toimittaja Leena Maunula täydensi kriisikeskustelua kirjoituksellaan, joka oli laadittu Kaj Franckin haastattelun pohjalta.¹⁰⁵ Artikkelista tulee esiin näkemys, jonka mukaan yhteiskuntarakenteen muutos 50- ja 60-luvuilla katkaisi yhteydet suomalaiseen maatalousvaltaiseen kansanperinteeseen. Siitä oli seurauksena mässäily, suhteettomat mittakaavat, sekä materiaalien tuhlaus muotoilussa. Kansallinen kulttuuriperintö oli ymmärretty väärin, kun siitä oli kopioitu koristeellisia ulkokohtaisia muotoja. Uusissa tuotteissa oli monta kertaa unohdettu perehtyä perinteisten käyttöesineiden tarkoituksenmukaisuuteen, jolloin esine ei ollut tavoittanut samaa funktionaalisuutta kuin mitä talonpoikaisissa esineissä oli.¹⁰⁶ Suomalaisten maaltamuutto ja nopea kaupungistuminen aiheuttivat kulttuurikatkoksen, jonka seurauksena oli omaleimaisen suomalaisuuden häviäminen suuren yleisön kotien sisustuksista. Kulttuurin kriisi ilmeni kansainvälisten vaikutteiden nopeana leviämisenä, joka aiheutti oman kulttuuriperinnön osittaisen syrjäyttämisen.

Kulttuurin diskurssissa ydinongelmat olivat moninaiset. Kriisi nähtiin yhtäältä yleisenä länsimaisena kulttuurin kriisinä. Erityisesti se nähtiin ulkomaisten kulttuurivaikutteiden suodattumattomana vaikutuksena. Kuluttajat omaksuivat ulkomaiset vaikutteet ilman harkintaa. Ongelmaksi koettiin myös se, että omaleimainen kansallinen kulttuuri ei enää ollut niin voimakkaasti taideteollisuudessa läsnä kuin aikaisemmin. Kansallista kulttuuria käytettiin väärin, kun sen piirteitä kopioitiin kriitikittömästi ja siirrettiin sellaisenaan suhteuttamatta ominaisuuksia moderniin ympäristöön. Toisaalta kansainvälistä massakulttuuria vastaan käytiin myös sota, jossa aseina käytettiin isänmaallisia ideoita, kansallista romantiikkaa sekä Kalevala-aiheistoa.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Maunula 1981, 26. Kirjoituksessa esiin tulleet mielipiteet ovat siis Kaj Franckin ajatuksia, eivät välttämättä Leena Maunulan.

¹⁰⁶ Maunula 1981, 26.

¹⁰⁷ Rinne 1978, 64–65.

3.4 Tuotannon diskurssi

Suurten ikäluokkien kodinperustamisvaihe 1970-luvulla merkitsi valmistajille markkinoita, joilla näytti olevan loputtomat laajenemismahdollisuudet. Taideteollisuuden ja tuotannon yhteistyötä oli rakennettu vuosikymmeniä, ja nyt pyrittiin takaamaan taideteollisuudelle entistä vankempi asema osana kotimaista teollisuustuotantoa. Samanaikaisesti kritiikki nuorten suunnittelijoiden keskuudessa kasvoi vientiin keskittynyttä taideteollisuutta kohtaan. Arvostelun kohteeksi pääsi myös lisääntynyt kuluttaminen, ja muotoilua arvosteltiin vain keinoksi myydä kuluttajille turhaa tavaraa.¹⁰⁸

Yhteiskunnallisen keskustelun takia taideteollisuuden roolia tuotantoelämässä jouduttiin arvioimaan uudelleen. Koko kriisikeskustelusta huokui hämmennys tilanteesta, jossa taideteollisuuden ja sen toimijoiden roolit vaikuttivat vähintään epäselviltä. Yksi esimerkki tästä oli se, että keskustelun osallistujat käyttivät kirjoituksissaan sekavaa käsitteistöä. Mieliopidekirjoituksissa käytettiin rinnakkain kahta termiä, *taideteollisuus* ja *muotoilu*.¹⁰⁹ Taideteollisuus oli lähes sata vuotta vanhana terminä lähes selkeä. Aivan yksiselitteistä ei taideteollisuudenkaan käyttö ollut, vaan se herätti myös hämmennystä ja ihmetystä.

Mitä me oikeastaan tarkoitamme taideteollisuudella? Onko se esine, joka sopii taideteollisuusnäyttelyyn?”¹¹⁰

Tilanne pahenee pahenemistaan ja varmastikin on tämän päivän taideteollisuudessamme vallalla kriisi.¹¹¹

Perinteisen taideteollisuuden piirissä koetaan parhaillaan kannattavuuskriisiä.¹¹²

¹⁰⁸ Korvenmaan 1999b; 186, Korvenmaa 2009, 225; Suominen-Kokkonen 2009, 161.

¹⁰⁹ Maire Gullichsen-Nyströmer käytti ruotsinkielisessä mieliopidekirjoituksessa termiä 'design' puhuessaan taideteollisuudesta. Gullichsen-Nyströmer 1977.

¹¹⁰ Hausen 1979. Marika Hausen on taidehistorioitsija. Hän on työskennellyt taideteollisuusmuseossa.

¹¹¹ Hausen 1977.

¹¹² Andersson 1977.

Muotoilu sen sijaan ymmärrettiin usealla eri tavalla. Björn Weckström liitti tekstissään *muotoilun* taideteollisuuteen puhumalla maamme lasi- ja keramiikkateollisuudesta.¹¹³ Antti Nurmesniemi¹¹⁴ oli ainut, joka puhui *taideteollisuudesta* ja *teollisesta muotoilusta* rinnakkain tarkoittaen käsitteillä eri asioita. Hänkään ei alleviivannut eroa eikä selittänyt termien sisältöjä sen tarkemmin.

*[...]taideteollisuus ja teollinen muotoilu eivät ole kuuluneet[...]
[...] taideteollisuustaiteilijoille ja muotoilijoille ei ole
tunnusomaista[...]*¹¹⁵

Epäselviin määritteisiin tarttui muutama kirjoittaja. Pekka Nergin mielipidekirjoituksen otsikko ”*Ahtaat näkemykset ovat hädässä, ei muotoilu*” kertoo osittain käsitteiden problematiikasta. Otsikko viittasi sisältöön, jossa puhuttiin termien epäselvästä käytöstä kriisikeskustelussa. Nerg kiinnitti huomionsa samalla myös siihen, että käsitteet muuntuivat samalla kun taideteollisuuden ja teollisen muotoilun toiminta-ala muuttui.¹¹⁶

*Tämän päivän käsitteet eivät välttämättä osu yksiin huomisen maailman kanssa.*¹¹⁷

Tapio Periäisen mielestä muotoiluun liittyvien käsitteiden sekavuus juonsi juurensa taiteiden alan, arkkitehtuurin, kuvataiteen ja muotoilun, jälkeenjääneestä tutkimusperinteestä.

*Kotiteollisuus, käsityö, taidekäsityö, taideteollisuus, teollisuustaide, teollinen muotoilu, muotoilu, design ym. ovat toisiaan peittäviä ja täsmällisesti määrittelemättömiä.*¹¹⁸

¹¹³ Weckström 1977. Björn Weckström (s. 1935) valmistui kultasepäksi 1956. Hän on kuvanveistäjä ja korutaiteilija.

¹¹⁴ Antti Nurmesniemi (1933–2003) valmistui sisustusarkkitehdiksi Taideteollisesta oppilaitoksesta 1950-luvulla.

¹¹⁵ Nurmesniemi 1979.

¹¹⁶ Nerg 1979.

¹¹⁷ Nerg 1979.

Mielipiteistä kävi ilmi, että ammattilaisillakin oli ongelmia käsitteiden kanssa, mikä oli mielestäni osoitus taideteollisuuden ja sen tekijöiden vakiintumattomasta asemasta. Näyttää kuitenkin siltä, että tietoisuus termien epäselvyydestä lisääntyi vuosikymmenen loppuun mennessä, koska käsitteiden määrittelyyn kiinnitettiin enemmän huomiota.

Kulttuurin diskurssin yhteydessä tuli esiin kysymys suunnittelijan roolista. Yhtä mieltä oltiin siitä, että suunnittelijan yksi tehtävä oli ohjata kulutusta. Pohdintaa aiheutti, pitikö suunnittelijan vastata kuluttajien kysyntään ruokkimalla vai ohjailemalla heidän käyttäytymistään.¹¹⁹ Antti Nurmesniemikin kyseli suunnittelijan roolin perään:

*Pitäisikö olla konsultti vai toimeksiantajansa luottamushenkilö?
Pitäisikö kaupallistua? Pitäisikö osallistua suunnittelun vientiin ja
asettua alttiiksi vaaralle pilata vieras kulttuuripiiri?*¹²⁰

Sekavaan tilanteeseen oli päädytty epävakaa taloudellisen tilanteen takia, kuten yhteiskunnallisessa diskurssissa todettiin. Lisäksi teollisuutta painoivat maailmanlaajuiset ongelmat, jotka liittyivät energiantuotantoon, raaka-aineisiin, saasteisiin ja työttömyyteen. Tuotesuunnittelulta odotettiin vastausta näihin kysymyksiin.¹²¹ Nurmesniemen kysymyksissä kiteytyi ristiriita, joka johtui yhteiskunnan suunnasta tulleista odotuksista ja tuotesuunnittelijoiden omista tavoitteista. Postmodernilla kuluttajalla oli myös omat vaatimuksensa, mutta sitä ei keskustelussa huomioitu.

Suunnittelijan roolia tuotiin vahvasti esiin TKO:n julkaisussa, jonka tavoitteen oli lisätä tietoa teollisesta muotoilusta. Muotoilun kohteena alettiin 60-luvulla nähdä koko elinympäristö, ei vain yksittäiset esineet tai käsin kosketeltavat tuotteet. Tuotesuunnittelun piiriin tulivat työympäristö, kaupunkiympäristö, liikenne, sairaalat, vanhainkodit ja lastenkodit ja niin edelleen. Konkreettinen

¹¹⁸ Peräinen 1977.

¹¹⁹ Andersson 1977; Moilanen 1977.

¹²⁰ Nurmesniemi 1979.

¹²¹ Nurmesniemi 1979.

esinesuunnittelu muuttui abstraktiksi ergonomian suunnitteluksi. Tämä muutti olennaisesti muotoilijan ammattikuvaa ja identiteettiä. Muotoilijan asema muuttui yhä enemmän tuotesuunnitteluprosessin asiantuntijan rooliksi, jossa hän toimi yhdessä muiden ammatti-ihmisten kanssa ja heidän rinnallaan tasavertaisena jäsenenä. Taideteollisuuden suunnittelija oli muuttunut teolliseksi muotoilijaksi, ulkonäön suunnittelijasta koko prosessin suunnittelijaksi. Tätä muutosta ei vielä kunnolla ymmärretty 70-luvun puolivälissä edes teollisuuden piirissä.¹²²

Yhteiskuntadiskurssin yhteydessä tuli esille taideteollisuuden ulkoisen toimintaympäristön muutos. Samanlaiseen hämmennyksen valtaan ala oli joutunut myös sisältäpäin. Taideteollisuuden kaikki eri osatekijät hakivat paikkaansa tuotannossa. Pekka Nerg kiinnitti mielipiteessään huomiota käsityön, taiteen, teollisen tuotannon ja suunnittelun rooliin valmistusprosessissa.¹²³

*Parhailleen on menossa ”muotoilun” muuttuminen kokonaisvaltaiseksi suunnitteluksi, joka nimenomaan tiedostaa yhteen sovitettavien tekijöiden moninaisuuden.*¹²⁴

Hannu Kähönen näki taideteollisuuden kriisin osittain suunnittelijan roolin muuttumisena. Hän näki muotoilijan roolin kristallin kirkkaasti, mutta oli sitä mieltä, että teollisuus ei sitä hahmottanut kunnolla. Teollisuus ei ainakaan osannut hyödyntää muotoilijaa riittävän tehokkaasti.¹²⁵ Pekka Nergin mielestä tuotesuunnittelu ymmärrettiin liian ahtaasti pelkkänä muodonantona, kun sen olisi pitänyt ymmärtää kokonaisvaltaisen prosessina, jonka lähtökohta on aina ihminen, vaikka valmistusprosessi, raaka-aine ja kustannuksetkin pitää huomioida.¹²⁶ Nerg otti kantaa samaan problematiikkaan Kähösen kanssa. Kriisin ydin oli teollisuuden kangistuneessa asenteessa muutoksia kohtaan. Nerg ei kuitenkaan asettanut vastakkain eri sukupolvia ja niiden näkemyseroja.

¹²² Teollinen muotoilu 1976, 3.

¹²³ Nerg 1979.

¹²⁴ Nerg 1979.

¹²⁵ Kähönen 1977.

¹²⁶ Nerg 1979.

Hämmennystä aiheutti muotoilijan muuttuneen ammattikuvan ohessa se, että suomalainen suunnittelija oli muuttunut parissakymmenessä vuodessa supertähdestä anonyymiksi muotoilijaksi. Tätä kehitystä ei tosin nähty negatiivisena. Mielekkäänä nähtiin se, että suunnitteluprosessi oli teollisuudessa muotoutunut yksilötyöskentelyistä kohti tiimityötä. Muotoilija sai mahdollisuuden laaja-alaisempaan tuotekehitysprosessiin pelkän muodonannon asemesta. Ongelmallisena koettiin se, että samalla suunnittelijan menetti henkilökohtaista päätäntävaltaa.¹²⁷ Maailmankuulun muotoilijan suunnitteleman tuotteen omistaja ei enää voinut ylvästellä omaisuudellaan. Se aika oli ohitettu.¹²⁸ Kullattua ulkokuorta ei menettänyt ainoastaan suunnittelija vaan myös kuluttaja, jonka edellytettiin tekevän vastuullisia valintoja.

Soppaa hämmensi vielä nuoren ja vanhan muotoilijasukupolven erilainen rooli kentällä. Vanhalla kuuluisalla suunnittelijapolvella oli vielä vahva rooli. Kriisin osatekijäksi nähtiin myös nuoremman polven syrjäytyminen suunnittelutehtävistä. Mielipiteistä paistoi läpi mielikuva, ettei nuoreen suunnittelijasukupolveen luotettu, eikä heille annettu työtilaisuuksia. Seurauksena oli nuoren suunnittelijasukupolven heikko työllisyys. Vanhan ja nuoren muotoilijasukupolven erilaiseen rooliin kiinnitti huomiota Barbro Kulvik, joka ei varsinaisesti osallistunut analysoimaani keskusteluun. Hänen mielestään yhteys nuoren ja vanhemman suunnittelijapolven välillä katkesi 60- ja 70-luvuilla.¹²⁹

*Nuoret yksinkertaisesti sivuuttivat vanhan kaartin muotoilijoiden usein loistavat saavutukset.*¹³⁰

Kulvik näki tilanteen ongelmallisena, koska vuorovaikutuksen puuttuessa nuoret suunnittelijat eivät saaneet enää kosketusta perinteeseen. Vanhalla sukupolvella ei ollut mahdollisuutta siirtää hiljaista tietoa eteenpäin, ja niinpä

¹²⁷ Katso esim. Blomstedt 1979; Moilanen 1977; Hammarberg 1977.

¹²⁸ Hausen 1977.

¹²⁹ Kulvik 1981a, 12.

¹³⁰ Kulvik 1981a, 12.

tieto muotoilun juurista ei tavoittanut nuoria. Kokonaiskuva jäi nuorilta hahmottamatta.¹³¹ Kulttuurin diskurssissa viitattu perinteen katkeaminen näkyi siis myös henkilötasolla.

Muotoilua vaadittiin ottamaan yhteiskunnallista vastuuta parantamalla elämänlaatua ja luomalla tasa-arvoa. Suunnittelijaa ei enää haluttu nähdä pelkästään muodonantajana vaan tuotekehittäjänä, joka pystyisi ratkaisuilleen vaikuttamaan laajemmin yhteiskunnan kehitykseen.¹³² Pekka Korvenmaa näkemyksen mukaan ”uusi sukupolvi halusi tehdä kulttuurisen isänmurhan”.¹³³ Tämä tarkoitti sitä, että nuoret suunnittelijat halusivat irtautua edeltäjiensä hankkimasta kulttimaineesta ja supertähteyden asemasta, irtautua vuosisataisesta kansallisesta perinteestä ja aloittaa oma työura puhtaalta pöydältä ilman menneisyyden luomia ennako-odotuksia.

3.5 Taideteollisuuden yhteiskunnallinen tehtävä

*Taideteollisuuden arvo määräytyy siitä miten se täyttää yhteiskunnallisen tehtävänsä.*¹³⁴

Keskustelijat kiinnittävät huomiota taideteollisuuden yhteiskunnalliseen tehtävään ja sen muutoksiin. He eivät Hannu Kähöstä lukuun ottamatta määrittäneet tehtävää suorasanaisesti. Useimmissa teksteissä tehtävä oli kätkettynä rivien väliin ja kaikista teksteistä ei löytynyt minkäänlaista vastausta. Vastauksen saattoi löytää kysymällä, minkälaisen ratkaisun kirjoittaja tarjosi taideteollisuuden kriisin ratkaisemiseksi. Yhteiskunnallisen tehtävän määrittely paljasti kirjoittajan näkemyksen taideteollisuuden yhteiskunnallisesta asemasta. Se puolestaan kertoi alaa ravistelleesta perinpohjaisesta muutoksesta.

¹³¹ Kulvik 1981a, 12.

¹³² Korvenmaan 1999b; 186, Korvenmaa 2009, 225; Suominen-Kokkonen 2009, 161.

¹³³ Korvenmaa 2009, 225.

¹³⁴ Kähönen 1977.

Suomalaiseen taideteollisuuteen on liitetty sen historian alusta alkaen kansallinen aate, joka koettiin tärkeämmäksi kuin tuotteiden kaupallisuus. Esineet yhdistettiin valtion ja kansakunnan rakentamiseen vaatimalla esineistöltä tyyliä, joka olisi maailmalla tunnistettu suomalaiseksi. Taideteollisuuteen haluttiin piirteitä talonpoikaisesta historiasta ja toisaalta se haluttiin erottaa arkielämään liittyvästä kansantaiteesta korkeakulttuuriksi. Tätä kautta päädyttiin esteettiseen ihanteeseen, joka piti sisällään niukan ja pelkistyneen, mutta orgaanisen muodon sekä kytköksen suomalaiseen luontoon.¹³⁵

Yli viisikymmentä vuotta myöhemmin, 1900-luvun puolivälissä, taideteollisuus oli edelleenkin suomalaisuuden mielikuvien rakentajan roolissa. Kotimaassa esineiden kansallinen sisältö merkitsi kulttuurista jatkuvuutta ja sitä kautta turvallisuuden ja ylpeyden tunnetta. Ulkomailla suomalaiskansallisuus koettiin eksoottisuudeksi. Muotoilun varaan laskettiin siis Suomen kansainvälistyminen.¹³⁶

*Taideteollisuuden tehtäväksi lankesi 50–60-luvulla [...] suomalaisen kulttuurin tunnetuksi tekeminen ulkomailla.*¹³⁷

Taideteollisuus oli suomalaiselle teollisuudelle tärkeä vientiartikkeli. Siitä oli kasvanut ulkomaankaupan pr-instituutio, jonka yhtenä päämääränä oli välittää sanomaa suomalaisuudesta.¹³⁸ Kun tämä rooli ei enää tuottanut toivottavaa tulosta, syntyi Hannu Kähösen mukaan kritiikki ja vastareaktio. Perinteiseltä taideteollisuudelta putosi pohja pois yhteiskunnallisen muutoksen myötä. Teollisuus olisi halunnut pitää kiinni taideteollisuuden perinteisestä linjasta, nuori muotoilijapolvi ei.¹³⁹ Aika oli ajanut ohi 50-lukulaisen ajattelun, ja taideteollisuuden yhteiskunnallinen tehtävä muuttui 1970-luvulla.

¹³⁵ Heinänen 2006, 328–335.

¹³⁶ Kalha 1997, 268–271.

¹³⁷ Kähönen 1977.

¹³⁸ Hausen 1977.

¹³⁹ Kähönen 1977.

*Nyt tulisi nähdä muuttunut tilanne ja pyrkiä toimimaan tämän ja huomisen päivän realiteettien pohjalta sisältöä uudistaen eikä mallia menneisyydestä hakien.*¹⁴⁰

Taideteollisuuden uudeksi yhteiskunnalliseksi tehtäväksi nähtiin ihmisten tarpeiden huomioonottaminen, ja uusien tuotteiden valmistaminen ihmisten tarpeisiin. Tehtävä oli sama vanha, joka taideteollisuudelle oli funktionalismin yhteydessä langetettu. Harry Moilanen oli asiasta samaa mieltä.

*Uskon, että ainoa keino selvitä kriisistä on, että [...] hakeudutaan rohkeasti ihmisten todellisuuteen, tutkitaan tätä arkista todellisuutta yhdessä kanssaihmissen kanssa.*¹⁴¹

Moilasan ajatuksen mukaan ensisijainen muotoilun tavoite ei ollut lähteä myymään Suomea ulkomaille. Sen tehtävä ei myöskään ollut tuottaa koko ajan muodoltaan uusiutuvia tuotteita. Tärkeimmäksi tavoitteeksi nousi ihmisten arkisten tarpeiden tyydyttäminen omassa maassa. Ja kun se tehtävä onnistuisi, maailmanvalloitus seuraisi itsestään siinä sivussa ilman erillistä tavoitteen asettelua.¹⁴² Samaa mieltä oli Marika Hausen, jonka mielestä käyttötavaroiden tuottamista ei enää voinut perustella viennin tarpeilla. Taideteollisen tuotannon tuli vastata ensisijaisesti kotimaan käytännön tarpeisiin.¹⁴³ Keskustelijat näkivät Suomen koemarkkina-alueena, jossa tuotteiden myynti testattiin, ja sen jälkeen voitiin lähteä ulkomaan markkinoille.

Göran Andersson ei ollut samaa mieltä muotoilijoiden kanssa vaan näki, että ulkomaan vienti oli edelleen taideteollisuuden yhteiskunnallinen tehtävä. Kansainvälistyminen paransi pienten maiden mahdollisuuksia vientiin. Se edellytti kuitenkin erikoistumista ”arvokkaampien tuotteiden

¹⁴⁰ Kähkönen 1977.

¹⁴¹ Moilanen 1977.

¹⁴² Moilanen 1977.

¹⁴³ Hausen 1977.

valmistamiseen”.¹⁴⁴ Tämä näkemys johtaa ajatuksellisesti takaisin 50-lukulaiseen elitistiseen tuotantoon. Andersson tarkoitti kuitenkin jotain muuta.

*Vienti ei kuitenkaan enää ole suomalaisille tehtyjen tuotteiden myyntiä ulkomaillekin tai vientimalliston ylläpitoa kotimaisen kustannuksella [...] Taideteollisuutemme ongelma on todellinen kansainvälisyyden puute eikä suomalaisuuden puute.*¹⁴⁵

Anderssonin mukaan aika oli muuttunut siinä, että viennin lähtökohtana ei enää saanut olla suomalaisuus. Viennin perustana piti olla ulkomaiset markkinat, joille tuotettiin kansainvälistä tavaraa. Itsepintainen pitäytyminen modernissa muotokielessä saattoi olla jopa este suomalaisten tuotteiden viennille. Mielenpitemistä heijastui ajatus ulmilaisesta universaalista minimalistisesta tuotteesta. Yhtäaikaisesti siitä kuvastuu myös näkemys, että ulkomailla odotettiin muotoilua, joka olisi ollut monimuotoisempaa kuin pelkistetty modernismi.

Tapio Periäisen mukaan muotoilun yhteiskunnallinen tehtävä oli rakentaa kansallista identiteettiä. Esineet toivat esiin kansan piirteet, kansan kyvyt sekä sen tavoitteet. Esineissä aineellistui kansan historia ja kehitys.¹⁴⁶ Periäinen ei kuitenkaan tarkoittanut samanlaista kansallisen identiteetin rakentamista kuin 50-luvulla. Hänen mielestään taideteollisuuden avulla tuli etsiä ja löytää jotain uutta.

Björn Weckströmillä oli muista poikkeava näkemys taideteollisuuden yhteiskunnallisesta tehtävästä.

Sanotaan, että muotoilijan pitää palvella kuluttajaa. Tämä aika on kauan sitten ohitettu. Jossain määrin hänen täytyy palvella kuluttajaa, mutta ennen kaikkea suomalaista työntekijää, koska

¹⁴⁴ Andersson 1977.

¹⁴⁵ Andersson 1977.

¹⁴⁶ Periäinen 1977.

*muuten Suomessa ei ole kohta tehtaita enää eikä esineistöä eikä niinkutsuttua elintaso.*¹⁴⁷

Weckströmin mielestä muotoilijan tehtävänä oli luoda työpaikkoja. Niitä saatiin suunnitteleamalla myyviä tuotteita. Taideteollisuuden tehtävä oli siis tuottaa runsaasti esineitä, jotta tehtaot pystyivät tarjoamaan ihmisille töitä. Weckström näki, että taideteollisuuden tehtävä oli pitää elinkeinoelämän rattaat pyörimässä. Harry Moilanen toi esiin omassa kirjoituksessaan sen, että Suomessa tuotettiin ensisijaisesti puunjalostuksen raaka-aineita ja puolivalmisteita. Yli puolet vientituloista saatiin 1970-luvun alussa puu- ja paperiteollisuudesta. Teollisuudenalan valta-asema oli syy siihen, että muun tuotannon, taideteollisuus mukaan lukien, kehittämiseen ei Suomessa koskaan kunnolla panostettu.¹⁴⁸ Puunjalostuksen varaan rakennettu tuotanto koettiin liian kapea-alaisena. Taideteollisuuden tehtävänä oli monipuolistaa suomalaista teollista tuotantoa.

Kirjoittajat toivat esille erilaisia näkemyksiä taideteollisuuden yhteiskunnallisesta tehtävästä Suomessa. Taideteollisuus määriteltiin yhteiskunnallisesti merkittäväksi tekijäksi, jonka varassa osa suomalaisuutta tavalla tai toisella eli. Kirjoittajat olivat melkein yhtä mieltä siitä, että se aika oli ohitettu, jolloin Suomi-kuvaa rakennettiin ja myytiin maailmalle esineitten kautta. Aivan yhtä mieltä oltiin siitä, että taideteollisuuden tehtävä oli joka tapauksessa ajan myötä muuttunut. Se kertoi yhteiskunnan rakenteiden ja taideteollisuuden rakenteiden muutoksesta. Kirjoittajat eivät luokitelleet suunnittelijan tai taideteollisuuden aseman muutosta kriisin selitykseksi tai taideteollisuuden ongelman ytimeksi. Keskustelijat eivät tarjonneet näin ollen ratkaisua muuttuneisiin asemiin. Tuotannon diskurssi paljastaa tuotannon tekijöiden muuttuneet roolit, jotka kriisikeskustelun aikaan olivat vielä vakiintumattomat. Tässä valossa taideteollisuuden kriisissä näyttää olevan kyse tekijöiden aseman muutoksen aiheuttamasta kriisistä.

¹⁴⁷ Weckström 1977.

¹⁴⁸ Moilanen 1977.

4. Esteettisyyden diskurssi

Hyvän maun määrittäminen on aina ollut oleellinen osa taideteollisuuden diskurssia.¹⁴⁹ Teemassa ei siis ollut mitään uutta 70-lukua.

Kriisikeskustelussakin suurimman huomion sai näkemys, jonka mukaan taideteollisuuden kriisi oli esteettistä rappiotilaa. Tässä luvussa puhun esteettisyyden diskurssista, ja analysoin keskustelua visuaalisen kriisin näkökulmasta. Voisin nimittää ilmiön myös visuaaliseksi diskurssiksi, mutta mielestäni sana esteettinen kuvaa paremmin kirjoitusten sisältöä. Kirjoituksissa puhuttiin esineen ulkonäköön liittyvistä arvoista visuaalisuutta laajemmasta näkökulmasta. Keskustelussa puhuttiin mm. taiteellisuudesta, tuotteen laadusta ja korkeatasoisesta suunnittelusta,¹⁵⁰ jotka laajentavat visuaalisuuden esteettisyydeksi. Esteettisyyden diskurssia oikeastaan pitää tarkastella tyylin, tässä tapauksessa funktionalismin ja postmodernismin, näkökulmista, koska vallitseva tyyli määrittelee hyvää makua.¹⁵¹ Peilaan lopuksi keskustelun kannanottoja Mirja Kälviäisen väitöskirjan tuloksiin, jossa hän määritteli hyvän tuotteen käsitettä 1980-luvun suomalaisessa taidekäsityössä.¹⁵²

4.1 Maun lama

Lähes kaikki keskustelijat ottivat kantaa taideteollisuuden esteettiseen tilaan, mutta vain kolme henkilöä oli sitä mieltä, että kriisissä oli kyse ainoastaan esteettisestä rappiotilasta. Suurimman osan mielestä esteettinen kriisi oli osa totuutta jonkun muun syyn rinnalla. Keskustelun avauksessa Maire Gullichsen-Nyströmer näki, että elinympäristöä uhkasi visuaalinen vandalisointi.¹⁵³ Marika Hausenilla oli taideteollisuuden esteettisestä tilanteesta selkeä näkemys.

¹⁴⁹ Takala-Schreib 2000, 113.

¹⁵⁰ Hammarberg 1977; Nerg 1979. Pirkko Hammarberg (s. 1932) on tekstiilitaiteilija.

¹⁵¹ Heinänen 2006, 278.

¹⁵² Kälviäinen 1996.

¹⁵³ Gullichsen-Nyströmer 1977. Maire Gullichsen o.s. Ahlström, myöhemmin Gullichsen-Nyströmer (1907 – 1990) oli naimisissa Harry Gullichsenin kanssa, joka oli A. Ahlström Osakeyhtiön pääjohtaja. Heillä oli keskeinen rooli suomalaisen taideteollisuus tuotannossa 1930-50-luvuilla. Maire Gullichsen oli taiteen mesenaatti, joka muun muassa perusti vuonna 1935 Aino ja Alvar Aallon kanssa Artekin.

*Tilanne pahenee pahenemistaan ja varmastikin on tämän päivän taideteollisuudessamme vallalla kriisi. Koko visuaalinen muotoilumme on menossa hakoteille.*¹⁵⁴

Keskustelusta erottui karkeasti ottaen kaksi erilaista näkemystä ongelman ytimeistä. Yleisen maun heikkeneminen nähtiin yhtenä pulmana. Toisen kannan mukaan kyse oli esinetuotannon laadun heikkenemisestä, mikä oli seurausta hyvien esineiden valmistuksen lopettamisesta.

*Taideteollisuutemme rappiotila voidaan [...] lukea itse esinetuotannon laadusta.*¹⁵⁵

Kaikki kirjoittajat eivät suorasanaisesti ottaneet kantaa visuaaliseen kriisiin, mutta rivien välistä kannanotot olivat luettavissa. Antti Nurmesniemen mukaan meitä ympäröivät esineet ja niistä rakennettu ympäristö heijastivat oman aikansa talous- ja kulttuurielämän tasoa. Kuva ei suoranaisesti ollut mairitteleva. ”Kotiin liittyvien tuotteiden laatu nousisi, jos [...]” lauseella Nurmesniemi antoi ymmärtää, että visuaalisessa tasossa oli parantamisen varaa. Tosin ei hän suoraa viitannut sen huonouteen tai rumuuteen. Nurmesniemi olisi ratkaissut taideteollisuuden ongelmat lisäämällä alalle hallinnon henkilökuntaa. Näin luovien alojen taiteilijat ja suunnittelijat olisivat vapautuneet suunnittelutehtäviin.¹⁵⁶ Tästäkin mielipiteestä voi tehdä sen johtopäätöksen, että esinesuunnitteluun kaivattiin tason kohotusta. Laadun heikkenemistä käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa.

Yleisen maun huonontuminen oli keskustelijoiden mukaan kriisin yksi ilmentymä. Se näkyi siten, että kuluttajat ostivat laadullisesti ja esteettisesti vaatimattomampia tuotteita.

¹⁵⁴ Hausen 1977.

¹⁵⁵ Pietilä 1979. Reima Pietilä (1923–1993) valmistui arkkitehdiksi Teknillisestä korkeakoulusta vuonna 1953. Suunnittelutöiden ohella hän työskenteli vuosina 1970–1979 Oulun yliopiston arkkitehtuurin osaston professorina.

¹⁵⁶ Nurmesniemi 1979.

*Kirjoituksen pääosa kohdistuu kuitenkin siihen uskomattomaan lamaan, joka taideteollisuuttamme on kohdannut maun alalla.*¹⁵⁷

Anna-Lisa Ambergin sekä Heidi ja Aulis Blomstedtin olisivat ratkaisseet kriisin lisäämällä kuluttajan valistusta. Tästä voi päätellä, että keskustelijoiden näkemyksen mukaan kriisin ytimessä oli kuluttajien huono maku, joka kaipasi ohjausta.

*Tarvittaisiin laajaa makuasiain valistusta.*¹⁵⁸

*Tarvitaan laajapohjaista kuluttajan valistustyötä.*¹⁵⁹

Suomalaiset kuluttajat halusivat 70-luvulla jotain uutta yksinkertaisen tyylin ja pelkistyneen viivan jälkeen. Kysynnän lisääntyessä maahan alkoi tulla romanttisia tuotteita, barokkityylisiä tapetteja, siirtomaa tyyliä huonehuonekaluja ja eri tyyllilajeja edustavia muovipaneeleita sisustuksiin.¹⁶⁰ Keskustelijoiden mukaan suurin osa kuluttajista ei kiinnittänyt huomiota tuotteiden ulkonäköön. Kuluttajat eivät osanneet vaatia arkisiltakaan käyttöesineiltä enää klassisuutta, eleettömyyttä tai käytännöllisyyttä. Sen sijaan he osasivat vaatia tuotteelta uutuusarvoa. Esineiden tuli olla virkistäviä. Kuluttajat halusivat runsaita muotoja, värikkyyttä ja ilmeikkyyttä.¹⁶¹

Keskustelijat syyttivät maun huononemisesta myös markkinointia, joka loi uusia tarpeita mainonnan avulla. Mainonta käytti hyväkseen kuluttajien tarvetta saada jotain uutta. Näin esineiden muoto joutui jatkuvaan muutostilaan.¹⁶²

*Ja kaiken määrää markkinat. Myyjä väittää itsepintaisesti, että tätä haluaa nimenomaan asiakas.*¹⁶³

¹⁵⁷ Blomstedt & Blomstedt 1977. Heidi Blomstedt (1911–1982) oli Jean Sibeliuksen nuorimmainen tytär. Hän valmistui Taideteollisesta keskuskoulusta keraamikoksi vuonna 1932. Hän oli naimisissa arkkitehti Aulis Blomstedtin (1906–1979) kanssa. Aulis Blomstedt valmistui arkkitehdiksi Helsingin Teknillisestä korkeakoulusta vuonna 1930. Hän perusti oman arkkitehtitoimiston vuonna 1945, ja työskenteli myös Teknillisessä korkeakoulussa arkkitehtuurin professorina.

¹⁵⁸ Blomstedt & Blomstedt 1977.

¹⁵⁹ Amberg 1977.

¹⁶⁰ Rinne 1978, 64–65.

¹⁶¹ Andersson 1977; Hammarberg 1977.

¹⁶² Hammarberg 1977. Katso myös Weckström 1977.

¹⁶³ Kukkapuro 1978, 25, 39.

Jos kerran menetetään ote tuotannosta, lopetetaan jatkuva kritiikki ja ponnistelut, produktio luiskahtaa omille teilleen ja sitä ohjaileekin markkinointispecialisti.¹⁶⁴

Tuottamisen – jakelun – kuluttamisen pakkokierto on se jarru, joka estää luovaa muotoilua pääsemästä esiin [...] Tuotteen laatu määrittyy silloin liian monen sivuvaateen sanelulla niin, että kauniin ja puhuttelevan muodon sijaan syntyy sekavaa muotohälyä.¹⁶⁵

Kriisikeskustelussa tuotiin esiin myös alan positiivinen kehitys.

Taideteollisuuden tilan nähtiin paranevan vuosikymmenen lopulla. Marika Hausen osallistui *Helsingin Sanomien* sivulla käytyyn keskusteluun sekä vuonna 1977 että vuonna 1979. Hänen mielipiteensä lientyivät ajan myötä. Hän julisti vielä vuonna 1977, että visuaalinen muotoilu oli menossa hakoteille.¹⁶⁶ Kaksi vuotta myöhemmin suomalainen esineistö oli muodoltaan, suhteiltaan ja väreiltään hallittua.¹⁶⁷

Liian innokkaasti on [...] taideteollisuus selitetty kuolleeksi, haudatuksi, rappeutuneeksi, olemattomaksi.¹⁶⁸

Myös Leena Maunula näki tilanteen positiivisena 70-luvun lopussa. Hän kirjoitti artikkelin ensimmäisestä Suomi muotoilee –näyttelystä. Hänen mielestään näyttely toi esiin lahjakkaita tulevaisuuden lupauksia sekä uusia näkemyksiä ympäristön suunnittelusta.

Suomi muotoilee -näyttelyn välittämä kuva suomalaisesta muotoilusta ei näet ole ollenkaan lohduton.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Hausen 1977.

¹⁶⁵ Pietilä 1979.

¹⁶⁶ Hausen 1977.

¹⁶⁷ Hausen 1979.

¹⁶⁸ Hausen 1979.

¹⁶⁹ Maunula 1979b.

4.2 Laadun heikkeneminen

Kriisikeskustelussa kauneus ja hyvät tuotteet liitettiin pääsääntöisesti 1950- ja 60-luvun tuotantoon. Toisaalta ihailtiin maailmalla kilpailuissa menestyneitä näyttelyvalioita, edustusesineistöä, toisaalta mielipiteissä peräänkuulutettiin kaunista ja yksinkertaista arkitavaraa. Useassa mielipiteessä nähtiin ongelmana se, että ulkomainen tuonti laski taideteollisuusesineistön laatua. Monen mielestä ongelman ydin oli siinä, että kultakauden aikana suunnitellun esineistön valmistaminen oli lopetettu.

Kriisi on käsillä, kun hyvien esineiden valmistus lopetetaan ja ne korvataan huonommilla tai ei millään – ts. tuonti voittaa.¹⁷⁰

Niin arvokkaita, niin yksinkertaisia ja kauniita laseja kuin Gunnel Nymanin, Oiva Toikan ja Kaj Franckin 50- ja 60-luvulla suunnittelemat ei enää ole. Ne ovat laseja, joista voi todella juoda, viiniin sopivia, olueen sopivia laseja.¹⁷¹

Mistä johtuu, että niin monia ajattomia hyviksi hiottuja ja todettuja esineitä ei enää valmisteta?¹⁷²

Menneiden vuosikymmenten tuotteet koettiin aitoina. Niissä materiaalia oli käytetty rehellisesti siten, että se tuli parhaiten oikeuksiinsa. Tuotannossa pyrittiin laatuun eikä materiaalivirheitä sallittu. Tavoitteena ei ollut halpuus. Esineet olivat käyneet läpi pitkän tuotekehitysprosessin, jonka aikana ne olivat hioutuneet käytännöllisiksi ja muodoiltaan pelkistyneiksi käyttöesineiksi.

Mistä johtuu, että nykyään unohdetaan niin helposti aito tuntu aidosta materiaalista? [...] Mistä johtuu, että niin ylistettyjen 50- ja 60-luvun taso ja taiteellinen henki tuntuvat olevan kaukana takanapäin?¹⁷³

¹⁷⁰ Hausen 1977.

¹⁷¹ Gullichsen-Nyströmer 1979.

¹⁷² Blomstedt 1979.

¹⁷³ Blomstedt 1979.

*Missä on 50- ja 60-luvun yksinkertaisuus ja puhtaus?¹⁷⁴
Hämmästyttävää on, että nyt, muotoilumme raikkaiden 50- ja 60-
lukujen jälkeen, näyttää olevan tuulettamisen ja suursiivouksen
aika.¹⁷⁵*

Arabia oli sopinut vuonna 1975 yhteistyösopimuksen ruotsalaisen Rörstrandin kanssa. Samalla Kaj Frankin suunnitteleman Kilta-astiaston tuotanto lopetettiin, koska valmistus ei enää kannattanut. Suomalaisten mielissä taideteollisuus oli kokenut tappion, kun jouduttiin luopumaan laadukkaasta tuotteesta.¹⁷⁶ Kilta-astiasto nousi taideteollisuuden rappiotilan vertauskuvaksi myös kriisikeskustelussa. Se koettiin hyvänä tuotteena niin käytännöllisessä kuin esteettisessä mielessä.¹⁷⁷

Harry Moilasan mukaan sodan jälkeisessä tuotesuunnittelussa oli inhimillisyyttä, joka oli mukana ajan parhaissa taideteollisuustuotteissa. Muotoilu oli sosiaalisesti innostunutta ja todellisuushakuista. Suunnittelun lähtökohtana olivat kansan todelliset materiaaliset ja esteettiset tarpeet. Tavoitteena ei silloin ollut saada mahdollisimman paljon myyntiä tuomalla markkinoilla koko ajan muodoiltaan uusia tuotteita.¹⁷⁸ Seurauksena oli kestävän kehityksen periaatteiden mukaista tuotantoa. Kuluttajat saattoivat luottaa siihen, että tuotetta on saatavilla kaupoista vielä vuosien kuluttua.

*Tuotanto näyttää nyt [...] perustavansa valttinsa muodoltaan alati
uusiutuviin tuotteisiin ja tuloksena on muodon suhteellinen
ylikorostuminen tuotteen teknisten ominaisuuksien ja
käytännöllisyyden kustannuksella.¹⁷⁹*

Ylikorostuneella muodolla Moilanen viittasi siihen, että taideteollisuuden yksinkertaisen, ajattoman ja arkisen käyttötavaran tuotanto oli ajettu alas ja

¹⁷⁴ Gullichsen-Nyströmer 1979. Katso myös Gullichsen-Nyströmer 1977.

¹⁷⁵ Amberg 1977.

¹⁷⁶ Kaj Franck 1993, 62.

¹⁷⁷ kts esim. Gullichsen-Nyströmer 1977; Hausen 1977.

¹⁷⁸ Moilanen 1977.

¹⁷⁹ Moilanen 1977.

tilalle oli tullut, hetkellisesti muodikkaampi ja lyhytikäisempi kulutustavara.¹⁸⁰ Moilanen käytti arkisesta käyttötavarasta sanaa tapulitavara, jolla tarkoitettiin irtokappaleina myytävää, halpaan hintaan nähden laadukasta ja yksinkertaista tarve-esineistöä, yleensä astioita. Tapulitavara oli ollut aikaisemmin monelle tehtaalle tuotannon selkäranka, jonka varassa oli varmat, muuttumattomat markkinat jopa vuosikymmenestä toiseen. Maire Gullichsen-Nyströmer oli Moilasan kanssa samaa mieltä. Hän kyseli kirjoituksessaan, mihin Suomesta on hävinnyt yksinkertainen ja käytännöllinen käyttötavara. Hänen mielestään olisi pitänyt huutaa hätähuuto kauniin arkitavaran puolesta, koska se oli häviämässä.¹⁸¹

Keskustelijat eivät suinkaan yksimielisesti haikailleet kultakauden perään. Edellisiin vuosikymmeniin vertaaminen sai myös kritiikkiä osakseen.

*Voisi myös todeta, että muotoilun tason mittarina tuntuu olevan ainoastaan 1950–60 luvun design, johon suhtautuminen on vielä erittäin emotionaalista.*¹⁸²

Ajat olivat muuttuneet, eivätkä keskustelijat huomioineet sitä kaikilta osin. Hannu Kähösen mielestä keskustelussa vaadittiin 1970-luvun taideteollisuudelta samoja asioita kuin 20 vuotta aikaisemmin. Muotoilun asema oli muuttunut, eikä taideteollisuus enää voinut olla ulkomailla suomalaisuuden sanansaattaja. Se aiheutti kuluttajien keskuudessa kritiikkiä, koska ostava yleisö vaati tuotteilta erilaisia arvoja kuin edellisillä vuosikymmenillä, eikä teollisuus vastannut muuttuneisiin vaatimuksiin. Muotoilun eliitti ei välttämättä ymmärtänyt vielä kansan uudenlaisia vaatimuksia.¹⁸³ Marika Hausen oli Kähösen kanssa samaa mieltä siinä, että 50-luku oli elettyä aikaa, eikä sinne kannattanut palata unelmissaankaan.

¹⁸⁰ Moilanen 1977; Weckström 1977.

¹⁸¹ Gullichsen-Nyströmer 1977.

¹⁸² Kähönen 1977.

¹⁸³ Kähönen 1977.

*Varmaa ei [...] ole, että viisi- ja kuusikymmenluvut kävisivät aallonharjasta. Korkeutta tosin oli, mutta kuinka leveä itse asiassa olikaan sen pohja?*¹⁸⁴

Hausen uskaltautui epäilemään, ettei 50-luku ehkä ollutkaan niin kultaista aikaa kuin mitä annettiin ymmärtää.

*Tuohon aikaan ei siis yleisö esittänyt mitään [tuotevalikoiman] laajentamisvaatimuksia, ja kysyä sopii, missä määrin suuri yleisö osti niitä hyviä vientitavaroita, joita silloin oli tarjolla?*¹⁸⁵

Suomalaisen taideteollisuuden heikkoutena 50-luvulla oli kapea-alaisuus. Silloin oli liikaa keskitytty edustusesineistön valmistamiseen. Teollisuus palkkasi tähtisuunnittelijoita, joiden avulla saatiin maailma valloitettua. Samalla saatiin suuren yleisön hyväksyntä elitistiselle ja kalliille esinetuotannolle. Kansan mielipide ei ilmeisestikään ollut tärkein tekijä, kun valmistajat 50-luvulla päättivät tuotannosta.

4.3 Hyvät ja kauniit

Teollistumisen alkupuolelle saakka yhteiskuntaa hallinnut yläluokka määritteli *hallitsevan maun*, jonka synonyyminä voidaan pitää *hyvää makua*. Yläluokka halusi hallita maun määrittelyä, koska oikean tyylin seuraamisella hankittiin sosiaalinen asema. Sillä varmistettiin vaikutusvallan saaminen sekä sen ylläpitäminen. Yläluokka halusi erottautua alemmasta säädystä säätelemällä hallitsevaa makua. Teollistumisen myötä myös kansaa haluttiin sivistää ja heille tarjottiin makukasvatusta. Siihen tehtävään kiinnitettiin asiantuntijoita, kuten arkkitehtejä ja taiteilijoita. Heidän tehtäväksi jatkossa lankesi hyvän maun määrittäminen.¹⁸⁶ Seija Heinänen on todennut, että 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taideteollisuusdiskurssissa hyvän maun määrittäminen liittyi

¹⁸⁴ Hausen 1977.

¹⁸⁵ Hausen 1977.

¹⁸⁶ Heinänen 2006, 278.

erityisesti sisustukseen. Hyvää makua pohdittiin tietysti myös makukasvatuksen ja esteettisyyteen liittyvien kysymysten yhteydessä. Silloisessa keskustelussa hyvä maku määritettiin rationaalisuudeksi.¹⁸⁷

Tarkastelen hyvää makua ja tuotetta historialliseen tapaan hallitsevan tyylin näkökulmasta. Hyvä modernistinen tuote määriteltiin teknisyyden, esteettisyyden ja sosiaalisen sanoman avulla. Sen tuli olla universaali ja samalla edistää tasa-arvoa. Tuotteen valmistuksen tuli olla mahdollisimman tehokasta, taloudellista ja edullista. Hyvä esine oli teknisesti toimiva, taloudellinen käyttää ja tuottaa sekä kestävä. Hyvä tuote oli mahdollisimman yksinkertainen, pelkistetty ja koristelematon. Muoto kertoi esineen käyttötarkoituksesta, sekä siitä miten esinettä käytetään.¹⁸⁸

Postmodernismi halusi luoda moniselitteistä, epäselvää, yllättävää ja sitä kautta kiinnostavaa muotokieltä. Muodot saivat olla voimakkaita ja ärsyttäviä yhtä lailla kuin rauhallisia ja hiljaisia.¹⁸⁹ Postmodernismiin liittyi vapaa ilmaisu, muotoja toteutettiin niin suunnittelijan kuin kuluttajan mieltymysten mukaan. Näin tyyliin voi liittää sanan yksilöllisyys. Postmodernistista hyvää tuotetta voisi kuvata sanalla suvaitsevainen, koska mikä tahansa oli sallittua. Hyvän tuotteen ominaisuuksiin eivät kuuluneet tarpeet tai ominaisuudet, vaan tärkeämpää oli ulkokuori. Hyvä esine viihdytti.¹⁹⁰

Taideteollisuusryhmä TKO julkaisi oman näkemyksensä hyvästä tuotteesta julkaisussaan *Teollinen muotoilu*. Sen mukaan hyvän tuotteen muoto ja ulkonäkö kertoi tuotteen toiminnasta, rakenteesta ja valmistustekniikasta. Raaka-aineen luonne tuli ottaa huomioon ja käyttää sitä rehellisesti ja sille ominaisella tavalla. Onnistunut teollisesti valmistettu tuotteen piti olla luonteva, yhtenäinen ja sopusuhtainen kokonaisuus muodoiltaan ja väreiltään. Se otti kokonaisvaltaisesti huomioon koko tuotteen elinkaaren. Hyvä muotoilu paransi tuotteen käyttöarvoa ja esteettistä laatua. Valmistus oli järkevästi

¹⁸⁷ Heinänen 2006, 267.

¹⁸⁸ Vihma 2005, 63–71.

¹⁸⁹ Vihma 2002, 150.

¹⁹⁰ Seppälä-Kavén 2008, 88.

standardisoitu, ja lisäksi se otti huomioon markkinoitavuuden ja kierrätyksen.¹⁹¹

Kriisikeskustelu osoitti, että hyvän tuotteen määrittely ei ollut ollenkaan yksiselitteinen ammattilaistenkaan mielestä. Hyvä esine saattoi olla signeerattu taide-esine tai anonyymi massatuote.

Mistä tiedämme, miten runsaasti tai niukasti muotoja, materiaaleja ja värejä on oltava ympärillämme [...] Emme voi välttyä tutkimasta, mikä erottaa ”hyvän muotoilun” massakulutuksen tavallisista tuotteista – onhan myös kaikki sen hyödykkeet suunniteltu ja teollisesti tuotettu, joten nekin ovat design-tuotteita.¹⁹²

Ihmisiä miellyttää joskus yksinkertainen, joskus koristeellinen. Kumpi sitten on kaunista?¹⁹³

Keskustelussa määriteltiin hyvä tuote melko varovasti. Esitetyistä mielipiteistä voidaan poimia kolme hyvän tuotteen ominaisuutta. Ne olivat ulkomuoto, tarkoituksenmukaisuus ja toimintamahdollisuudet. Osa kirjoittajista kiinnitti erityistä huomiota tuotteen esteettisyyteen, ulkomuotoon tai kauneuteen. Hyvän tuotteen ominaisuuksiin liitettiin useissa mielipiteissä niukka tyylikkyys, muodon harmonia ja muotojen hallitseminen.¹⁹⁴

Hyvä suhdetaju, muotojen hallitseminen, värien käyttö, kokonaisajattelu.¹⁹⁵

Kauneuteen liittyy jotain ikuista, pysyvää, universaalia.¹⁹⁶

Ulkoisen muodon ja koristeen tehtävä on viestiä esineen käyttötarkoituksesta.¹⁹⁷

Kauneudesta voimme puhua silloin, kun ihmisen ominaisuudet ja

¹⁹¹ Teollinen muotoilu 1976, 4.

¹⁹² Burkhardt 1980. Arkkitehti François Burkhardt toimi Berliinissä sijaitsevan Internationales Design Zentrumsin johtajana.

¹⁹³ Viljo 1978, 11, 35.

¹⁹⁴ Nokela 1977.

¹⁹⁵ Hausen 1979.

¹⁹⁶ Auvinen 1978.

¹⁹⁷ Viljo 1978, 11, 35. FT Eeva-Maija Viljo (s. 1939) on työskennellyt muun muassa taidehistorian professorina Åbo Akademiassa, Jyväskylän, Helsingin ja Turun yliopistoissa.

hänen ympäristönsä, esineistönsä ominaisuudet ovat sopusoinnussa. Esineen kauneuskokemukselle on varmasti myös tärkeää sen ergonomisen vyöhykkeen sisältö. Miellyttävät aistihavainnot ja positiiviset virikkeet, jotka kohdistuvat meihin tältä vyöhykkeeltä saavat meidät määrittelemään esineen kauniiksi.¹⁹⁸

Hyvän tuotteen ulkomuodon määrittelyssä päädyttiin samaan, mitä funktionalismin tai teollisen muotoilun näkökulmasta oli määritelty. Kauneutta ei nähty pelkästään ulkoasuna, vaan se oli myös toiminnallisuutta ja käytettävyyttä. Modernismin uusimmat ilmiöt, kuten poptaide, eivät vaikuttaneet keskustelijoiden käsitykseen kauneudesta ja hyvyydestä. Hyvin vähän näytti vaikuttavan postmodernismin suvaitsevaisuus, johon puheissa ei juuri vihjaistu.

Toinen esiin tullut hyvän tuotteen kriteeri oli tarkoituksenmukaisuus, johon liitettiin kuluttajien tarpeiden tyydyttäminen.

Kyse on tavallisten tuotteiden suunnittelusta tavallisille ihmisille.¹⁹⁹ Esineen perusfunktio liittyy sen käyttöarvoon. Esine on sitä tarkoituksenmukaisempi, mitä onnistuneemmin se pystyy täyttämään perustehtävänsä, vastaamaan niihin vaatimuksiin, joihin se on suunniteltu.²⁰⁰ Luonnollisesti voidaan sanoa, mitä universaalimpi esine on, sitä käyttökelpoisempi se on, sitä suurempi on sen sosiaalinen merkitys.²⁰¹

Hyvän tuotteen määrittelyssä osuttiin funktionalismin ytimeen, kun puhuttiin tarkoituksenmukaisuudesta. Hyvässä esineessä ei ollut kyse vain ulkonäöstä, vaan siihen tarvittiin harkittu materiaalin käyttö, rakenne ja kokonaisuudeltaan

¹⁹⁸ Auvinen 1978.

¹⁹⁹ Nurmesniemi 1979.

²⁰⁰ Auvinen 1978.

²⁰¹ Auvinen 1978.

funktionaalinen valmistusprosessi.²⁰² Kaikelle kansalle soveltuva, kaikkien hankittavissa oleva, helppokäyttöinen ja kestävä tuote oli myös teollisen muotoilun tavoitteena. Kymmeniä vuosia arvostetut merkitykset näyttivät edelleen olleen ajankohtaisia.

Hyvän esineen määrittely laajeni keskustelussa funktionalismin ihanteista teollisen muotoilun luomaan ideaaliin tuotteeseen. Niinpä toimintamahdollisuudet huomioitiin myös hyvän kriteeriksi. Sillä tarkoitettiin esimerkiksi sitä, että tuotteen tuli lisätä käyttäjän toimintamahdollisuuksia, ei rajoittaa niitä. Hyvän tuotteen tuli myös parantaa ihmisten elinolosuhteita. Hyvä esine oli parhaimmillaan apuväline laadukkaampaan elämään.²⁰³ Hyvän tuotteen määritelmä laajeni yksilötasolta yhteiskunnalliselle tasolle. Hyvää tuotetta arvioitiin sosiaalisenkin vaikuttavuuden näkökulmasta.

*Taiteelliselle suunnittelulle voidaan siten määritellä tehtäväksi luoda sellaisia esineellisiä ympäristöjä ja yksittäisiä käyttötavaroita jotka olennaisella tavalla avaavat ihmisille uusia toimintamahdollisuuksia, eikä ainoastaan uusia kulutusmahdollisuuksia [...] Hyvä suunnittelu tukee ympäristön ja esineiden käyttäjien omakohtaista aktiivisuutta.*²⁰⁴

*Esineistön esteettiset arvot ovat sellaisia ominaisuuksia, jotka eivät ole ristiriidassa toiminnallisuuden edistämisen kanssa.*²⁰⁵

Eeva-Maija Viljon mielestä hyvä tuote tuki käyttäjien aktiivisuutta, jolloin tuote edesauttoi uudenlaisen toiminnan kehittämiseen ja tuottamisessa. Näin hyvä tuote vaikutti yhteiskunnallisten olojen kehittymiseen. Siihen ei päästy esineiden määrän lisääntymisellä.²⁰⁶ Postmodernistisesta perspektiivistä katsottuna lisääntyneet toimintamahdollisuudet olisivat ainakin osittain tarkoittaneet uusia kulutusmahdollisuuksia. Näkökulman mukaan kuluttaminen

²⁰² Kälviäinen 1996, 135.

²⁰³ Burkhardt 1980, 11–12.

²⁰⁴ Viljo 1978, 11, 35.

²⁰⁵ Viljo 1978, 11, 35.

²⁰⁶ Viljo 1978, 35.

oli hauskaa, ja runsas esineistö puolestaan viittasi viihtyvyyteen. Eliitti näytti olevan asiasta aivan eri mieltä.

Myös Kaj Franckin mielestä hyvä suunnittelu ei koskaan voinut olla vain muotokysymysten pohtimista. Se oli ympäristön kokonaisvaltaista suunnittelua, jossa huomioitiin mm. toiminnallinen suunnittelu. Se tarkoitti esimerkiksi koulujen, sairaaloiden ja laitosten toiminnan suunnittelua niin, että ne olivat ympäristöineen helppokäyttöisiä ja inhimillisen rikkaita. Siihen sisältyi taidekäsityön tai joustavan pientuotannon tuottama muotokieleltään runsaampi ja samalla kodikkaaksi koettu esineistö.²⁰⁷

Mirja Kälviäinen on tutkinut hyvän tuotteen määritelmää 1980 –luvulla. Hän huomasi, että taideteollisuudessa ihannoitiin tuotteissa käytännöllisyyttä sekä funktionaalisuutta, joka liitettiin myös suomalaiseen talonpoikaiseen esineistöön. Yksinkertaisuus ja vähäeleisyys olivat hyvän adjektiiveja. Nämä määreet pitivät sisällään esteettistä ankaruutta, selkeyttä, askeettisuutta, pelkistyneisyyttä. Niihin liittyi myös kestävyys, joka oli neutraaliutta ja iättömyyttä. Aika ei siis pysty huonontamaan hyvää tuotetta. Luonto nousi tutkimuksessa hyvän tuotteen määrittelyssä tärkeäksi tekijäksi. Tosin 80-luvulla se ei enää välttämättä tarkoittanut luonnosta ammennettuja ideoita ja muotoja, joita toistettiin tuotteissa, vaan se merkitsi ekologisuutta. Hyvä esine oli materiaalivalinnaltaan ja muodonannoltaan aito ja puhdashenkinen ja näin ollen hyvin rehellinen, mutta sen piti myös kunnioittaa luontoa.²⁰⁸

Kälviäinen on löytänyt hyvälle tuotteelle vaatimukset, jotka ovat aivan samat kuin funktionalismin luomat käsitykset. Samoista periaatteista keskusteltiin jo 1800-luvun taideteollisuusdiskurssissa.²⁰⁹ Funktionalismin ihannointi 70 -luvulla saattoi kuluttajien silmissä olla konservatiivinen ilmiö, mutta ei keskusteluun osallistuneen eliitin mielestä. Funktionalismi oli aina sopinut maahamme hyvin, koska suomalaisesta funktionalismista oli muodostunut pehmeämpi ja humanimpi kuin puhtaasta keskieurooppalaisesta tyylistä.

²⁰⁷ Maunula, 1981, 27.

²⁰⁸ Kälviäinen 1996, 135–137.

²⁰⁹ Kälviäinen 1996, 137.

Suomalainen funktionalismi oli suvaitsevaisempi runsaampia tyylejä kohtaan. Menneitten tyylien muotoja käytettiin suomalaisessa taideteollisuudessa melko rationaalisella tavalla, jolloin yleisilmeestä tuli melko yhtenäinen ja hillitty.²¹⁰ Funktionalismin suvaitsevaisuus ei kuitenkaan tasannut tietä postmodernismille. Kälviäisen tutkimuksen pohjalta näyttää siltä, että postmodernismi ei vaikuttanut ammattilaisten hyvän tuotteen kriteereihin. Muotojen ja värien runsaus, moninaisuus, leikkisyys olivat arvoja, joita ammattilaisten enemmistö ei liittänyt hyvän tuotteen määritelmään. Eliitti ohitti kriisikeskustelussakin postmodernistiset piirteet määritellesään hyvää tuotetta.

*Hyvän muodon yksipuoliseen edistämiseen kohdistuva voimistuva kritiikki vaatii meitä laatimaan ja ottamaan käyttöön uusia kriteereitä hyvin suunniteltua tuotetta varten.*²¹¹

François Burkhardtin mielipide johdattaa ajatuksen takaisin hypoteesiin, jonka mukaan vallalla oleva tyyli edustaa hyvää makua. Hyvä tuote on siis aikansa kuva. Seitsemänkymmentäluvun lopulla elettiin modernismin ja postmodernismin rajapinnassa. Vanha tyyli ei enää vakuuttanut kaikkia vaatimuksillaan, mutta ei siihen pystynyt uusikaan tyyli. Tilanteessa olisi tarvittu uudenlaisia arvosteluperusteita, joiden avulla hyvä tuote olisi ollut määriteltävissä. Siitä voi vetää johtopäätöksen, että myös hyvän esineen määrittelyssä elettiin muutostilassa, niin kuin koko taideteollisuuden alueella. Murrosvaiheessa oli melkein mahdoton löytää ajan kuvaan, joka olisi edustanut sekä modernismia että postmodernismia. Niinpä hyvää tuotetta ei pystytty selkeästi määrittelemään.

²¹⁰ Rinne 1978, 68–69.

²¹¹ Burkhardt 1980, 11.

4.4 Pahat ja rumat

Suomalaisen muotoilun historiaa on yksinkertaistettu usein, ja se on pelkistetty selkeään muodon menestystarinaksi. Tavallisten keskivertoisten kotien esineistö tai markettien myymä tavara on ohitettu helposti muotoilun historiassa. Kultaisella viisikymmentäluvullakin valmistettiin paljon esineitä, jotka eivät edustaneet virallista modernistista linjaa, vaan olivat edustusesineistöä kansanomaisempia ja koristeellisempia.²¹² Siitä esineistöstä ei juuri puhuta. Suomalaisesta taideteollisuuden kultakaudesta haluttiin muodostaa kuva, joka koostui tähtisuunnittelijoiden teollisesti tuotetuista ainutkertaisista taide-esineistä. Niin muodostettu kuva jäi yksipuoliseksi. Jotta kuvasta saatiin yhtenäinen kokonaisuus, vaikutelmaan kuului mukaan myös halvemmalla tuotetut, suurelle yleisölle suunnatut massatuotteet. Suomalaisen taideteollisuuden todellisuus viisikymmentäluvulta paljastui vasta, kun tutustui tavallisen suomalaisen keskivertokotiin.²¹³

Asko Salokorpi kiinnitti ilmiöön huomiota kirjoittaessaan Taide-lehteen artikkelin Suomen taideteollisuusyhdistyksen satavuotisnäyttelystä. Hän otti kantaa näyttelyyn valittujen esineiden puolesta. Hänen mielestään näytteille oli laitettu ajan saatossa hyväksi havaittuja tuotteita, jotka sopivat hengeltään moderniin näyttelyyn. Sen sijaan kullekin ajalle tyypillinen, muodoltaan runsaampi, esineistö oli jätetty pois.

*Tässäkin heijastuu nykyinen armoton jako hyvään ja huonoon designiin. Kenen syytä tuo kahtiajako on? Ostavan yleisön huonon maun syytä? Vai suunnittelijoiden ammattikunnan, joka tähän saakka on kouluttanut myös jälkikasvunsa?*²¹⁴

Näyttää siltä, että 1970-luvun kohdalla asiat kuitenkin muuttuivat. Historia on alkanut puhua avoimesti epävirallisemmasta, jopa heikoksi koetusta esinetuotannosta 70-lukulaisen tuotannon yhteydessä.

²¹² Kalha 2009, 239.

²¹³ Salokorpi 1976, 33. Asko Salokorpi (1935- 2009) oli arkkitehtuurin historioitsija ja kriitikko.

²¹⁴ Salokorpi 1976, 35–35.

*Lamavuodet saivat teollisuuden suoltamaan yhä köyhempää tavaraa. Heikointa suomalaisen muotoilun taso oli nimenomaan 1970-luvulla, heikompaa kuin milloinkaan viime vuosisadalla.*²¹⁵

Miksi suuren yleisön esineistöstä aletaan puhua juuri 70-luvun tuotesuunnittelun yhteydessä? Kriisikeskustelussa otettiin voimakkaasti kantaa ”huonon” esineistön laatuun ja määrään. Mikä keskustelussa määriteltiin huonoksi tuotteeksi? Millä perusteella eliitin mielestä muotoilu oli heikkoa?

*Suomalaisen lasin maailmanmainetta kannattelevat tätä nykyä Muurlan ja Humppilan epäsikiöt, ryijyt eivät ole enää muodissa, pellavapyyhkeet pian muisto vain, Arabiasta ei kannata enää puhuakaan, tekstiiliteollisuuden piirissä kaavitaan pohjaa ja huonekalut muistuttavat – kuten sanottua preerian yli kompuroivaa puhvelilaumaa. Kristallikruunun terävät prismat kiiltelevät pilkallisesti hävityksen yllä.*²¹⁶

*Yksi esimerkki on nykyään niin paljon nähty rosolasi. Tehtaitten on helppo vetää kotimaisia markkinoita huulesta, luultavasti koska ne olettavat että suuri yleisö ei tiedä, että yllä mainittu lasi kätkee sisäänsä kaikki materiaalivirheet.*²¹⁷

Keskustelussa ei määritelty huonoa tuotetta. Muutamia esimerkkejä mainittiin nimeltä: rosolasi, Muurla, Humppila. Puhujat moittivat muodissa olleita suurikukkaisia tekstiilejä sekä kukkakuviollisia lasi- ja keramiikkaesineitä. Niitä pidettiin tasapainottomina.²¹⁸ Heidi Blomstedt oli tehnyt havainnon, että käyttöesineitä ja koriste-esineitä oli vaikea erottaa toisistaan, koska käyttöesineissäkin oli niin paljon koristeita.²¹⁹ Mainituista esimerkeistä tulee väistämättä mielikuva runsasmuotoisesta ja värikkästä esineistöstä, joka ei muistuttanut funktionalistista tyyliä, vaan se edusti muotoilultaan poptaiteen värittämää modernismia tai vielä runsaampaa postmodernismia.

²¹⁵ Hagelstam 2003, 396.

²¹⁶ Hausen 1977.

²¹⁷ Blomstedt 1979.

²¹⁸ Blomstedt & Blomstedt 1977; Gullichsen-Nyströmer 1977.

²¹⁹ Blomstedt 1979.

Keskustelussa saivat erityisesti kritiikkiä esineet, jotka miellettiin teennäisiksi ja epärehellisiksi.

On järkyttävää havaita, mitä suomalaiselle asunnolle on tapahtunut. Kaikki tapetit, tekstiilit, valaisimet, puhumattakaan huonekaluista, ovat saaneet pöhöttyneen, epäaidon ilmeen.²²⁰

Kun perinteet katkesivat, se johti muotoilussakin eräänlaiseen mässäilyyn, ylimittakaavaisuuteen, materiaalien tuhlaukseen ja keksimiseen keksimisen itsensä vuoksi.²²¹

Jos tarkastelemme tavaratarjontaa ympärillämme voimme todeta, [...] kaaosta ja tyylien sekamelskaa, pöyhkeileviä muotoja, kermakakkutunnelmaa.²²²

Maaseudun omakotitaloissa on kultakoristeisia, plyysiä jäljitteleviä tapetteja. Kuinka voidaan myydä niin hirveitä kokolattiamattokuoseja kuin ne, joita näkee mattokaupoissamme?²²³

Kaiken kaikkiaan puheenvuoroista paistaa läpi muodissa olleiden muhkeiden sohvaryhmien, tyylijäljitelmien ja romanttisten vaikutteiden väheksyntä. Muista kulttuureista sekä historiallisista tyyleistä vaikutteita saaneet esineet koettiin huonoina. Vaikutteita itsessään ei nähty ongelmallisena. Kritiikin kohteeksi joutui vaikutteiden käyttöönotto suodattamattomana. Toisaalta vanhoja tyylipiirteitä otettiin kritiikittömästi uusiokäyttöön. Toisaalta ulkomaisia kulttuurivaikutteita tuotiin Suomeen sellaisenaan sopeuttamatta niitä maamme kulttuuriin ja ympäristöön.

Suomen kansa on nopeasti imenyt itseensä joukkotiedotusvälineiden ja ulkomaan matkojen avaamat kodinsisustusnäkyvät: tyylijäljitelmiä, epäaitoja materiaaleja, kultausta, brokadeja ym. pöyhkeilyä englantilaiseen,

²²⁰ Kukkapuro 1978.

²²¹ Maunula 1981, 25.

²²² Kähkönen 1977.

²²³ Gullichsen-Nyströmer 1979.

*amerikkalaiseen tai espanjalaiseen tapaan tarjoiltuna.²²⁴
Jäljitelty barokki, saksalaisen ja englantilaisen keskiluokan
pöyhkeilykalusteet ovat taas täällä!²²⁵*

Mielipiteistä tulee esiin ajatus, että vain pelkistettyä modernismia, virallisen viisikymmentälukulaisen taideteollisuuden henkistä esineistöä pidettiin ammattilaisten keskuudessa edelleen arvossaan. Myydymät tuotteet, virallista linjaa runsaammat ja suuren yleisön suosikit eivät pääsääntöisesti olleet eliitin arvostamaa hyvää esineistöä. Niiden muotokieli koettiin suomalaisuudelle vieraaksi 70-luvulla.

Tavaran määrän voimakas lisääntyminen nousi keskustelussa yhdeksi selkeäksi ongelmaksi. Sitä verrattiin 1800 -luvun kertaustyylien aikakauteen ja silloin vallinneeseen tyhjän tilan kammoon. Tuolloinkin makukasvatuksen avulla pyrittiin taistelemaan krääsää ja kitschiä vastaan.²²⁶

*Yhtä mauton tavarapaljous kuin ennekin täyttää tavaratalomme,
jotka täysin tuntuvat luopuneen pyrkimyksistä täyttää edes
jonkinlaiset laatuvaatimukset. Kaikenlainen kapinekama leviää
täyttä vauhtia.²²⁷*

*Pääasiassa tilanteen arviointiin vaikuttaa mahdottomalta tuntuva
tavarapaljous, johon hyvät tuotteet hukkuvat kuin pisara
Itämereen.²²⁸*

*Ihmiset heittävät tavarat menemään jo ennen kuin ne on loppuun
kulutettu. Suomalaisesta designistakin on tullut muotitavaraa²²⁹
Ympäristön esteettisen laadun heikkenemisestä on mitattava*

²²⁴ Amberg 1977.

²²⁵ Gullichsen-Nyströmer 1979, 29.

²²⁶ Amberg 1977

²²⁷ Gullichsen-Nyströmer 1979, 29.

²²⁸ Kähkönen 1977.

²²⁹ Moilanen 1977.

*ensisijaisesti normaalitarpeiden tyydyttämisen pohjalta. Siihenkään nykyinen markkinoiden yllirunas tavaravalikoima ei sovellu.*²³⁰

Kritiikki kohdistui kuluttajiin ja heidän hankkimaansa tarpeettomaan tavaraan. Björn Weckströminkin mukaan esineitä oli liikaa. Hänen mielestään tavarapaljouteen olivat kyllästyneitä erityisesti alan ammattilaiset. Tympääntyminen aiheutti eliitissä kriisireaktion, joka näkyi muun muassa käytynä keskusteluna.²³¹

*Nykyään ollaan niin kyllästyneitä, että ainoastaan äärimäisen niukasti muotoillut esineet miellyttävät älymystöä, muotoilu joka perustuu geometrisiin perusmuotoihin ja mustavalkoiseen väriskaalaan. Tätä ryhmää on muuten houkuttelevan helppo ärsyttää.*²³²

Reima Pietilä kritisoi voimakkaasti 1970 -luvun postmodernistista elämäntyyliä, joka vaikutti pirstaleiselta ja sattumanvaraiselta. Kokonaisuuksia ei pystynyt hahmottamaan. Esinekulttuuri oli muuttunut vähäisestä ja yksinkertaisesta monimutkaiseksi ja runsaaksi. Siinä maailmassa näkyvintä oli jatkuva muutos.²³³

*Mitä esinekulttuuri on nykyään ja mikä on sen takainen ajatus? Se, että kukin esine on vain osa, ei kokonainen. Esine on hyvä vain jossain suhteessa. Jos lusikka sopii suuhun, sen ei tule sopia käteen. Jos esine on kaunis, sen ei tarvitse olla käytännöllinen. Jos esine on halpa, sen ei tule antaa juuri sen enempää kuin mitä sen hienosäädetty hinta sallii.*²³⁴

²³⁰ Viljo 1978, 11, 35.

²³¹ Weckström 1977.

²³² Weckström 1977.

²³³ Pietilä 1979.

²³⁴ Pietilä 1979.

Postmodernistisen elämän ilmapiiri 1970-luvulla erosi merkittävästi jälleenrakennuskauden toiveikkuudesta ja luottamuksesta tulevaisuuteen. Sitä maailmaa ravistelivat voimakkaasti arvomuutokset.

*Ihmiset ovat kyllästyneet esineisiin ja hakevat erilaisia arvoja.*²³⁵

4.5 Kuluttajan asema

Sosiaalinen kehitys vaikutti kuluttajien asenteisiin. Kuluttaja pääsi tekemään enenevässä määrin valintoja eri tuotteiden välillä, ja valinnat vaikuttivat tarjontaan. Kuluttaja nousi uudenlaiseen rooliin. Osa ihmisistä suhtautui kuluttamiseen kriittisesti. He kokivat kuluttamisen kaupallisena, kertakäyttöisenä, teennäisenä sekä hienosteluna. Osa kuluttajista oli puolestaan hedonisteja, joille kuluttaminen toi mielihyvää. He halusivat nauttia kulutuksen tuomista kokemuksista sekä ylellisyydestä.²³⁶ Myös kriisikeskustelussa kuluttajat eroteltiin näihin kahteen mainittuun ryhmään.

*Kuluttajiksi on astunut sukupolvi, joka on oppinut tarkastelemaan kaikkea kriittisemmin yhteiskunnallisessa viitekehityksessä.*²³⁷
*Muotoilun painotus on kyllä muuttunut. Se on asia, jota ei käy kieltäminen. Tämä muutos ei varmasti ole se syy, joka on vaikuttanut kysynnän laskuun, vaan sen aiheuttajana on ollut ennen kaikkea muuttunut kuluttaja.*²³⁸

Hannu Kähönen näki kuluttajan kriittisenä ja valinnoillaan kantaaottavana vaikuttajana. Kuluttaja oli valveutunut yksilö, joka halusi tuotteelta ulkokuoren ohella sisältöä. Kriisin ratkaisu löytyi Kähösen mukaan siitä, että esineitä tuotetaan kuluttajien todelliseen tarpeeseen.²³⁹ Kähösen ratkaisusta voi

²³⁵ Kähönen 1977.

²³⁶ Sarantola-Weiss 2008, 85–89.

²³⁷ Kähönen 1977.

²³⁸ Kähönen 1977.

²³⁹ Kähönen 1977.

päätellä sen, että kriisin kärki kohdistui kuluttajien aliarvioimiseen. Tuotanto ei kuunnellut heidän ääntään. Samoilla linjoilla oli Weckström.

Toisaalta on sanottava, että teollisuusjohtajat Suomessa yleensä aliarvioivat kuluttajaa [...] he helposti luottavat siihen, että aina on tarpeeksi suuri määrä ihmisiä joilla on huono maku ja harvoin päinvastoin.²⁴⁰

Keskustelijoiden mielipiteistä saattoi havaita Weckströmin mainitseman kuluttajien aliarvioimisen. Tavallinen kuluttaja nähtiin usein ihmisenä, jolla ei ollut kykyä tehdä valintoja laadukkaan tuotteen ja krääsän tai kitschin välillä. Kuluttajat eivät olleet oppineet tekemään valintoja, koska toisaalta elintaso ei ollut sitä sallinut, ja toisaalta kauppojen valikoima oli ollut niukka. Kuluttajat miellettiin myös taidottomiksi tekemään valintoja, koska heillä ei ollut riittävästi teknistä tietoa, jotta he olisivat voineet vaatia laadukkaita tuotteita. Myös heidän visuaalinen tietämyksensä koettiin puutteellisenä.

Elintason noustessa yhä suuremmat ryhmät ryhtyvät kuluttamaan esineitä – ryhmät jotka eivät ole tottuneita valitsemaan.²⁴¹

Esinepaljouden viidakossa olisivat hyvät neuvot tarpeen. Mutta moniko siinä nyt sitten osaa arvioida itsenäisesti ja kriittisesti esineen toimivuutta, materiaalin käyttöä ja muotoa puhumattakaan esteettisyydestä kun perustiedot näistä asioista puuttuvat.²⁴²

Taide tämän hetken merkityksessä on suuren ja arvontamattoman moneuden suuri halpahalli, josta vain hyvällä tiedolla ja oveluudella erottaa hyvän huonosta.²⁴³

Kuluttaja nähtiin osittain myös postmodernistisena yksilönä, jonka päämääränä oli kuluttamisen kautta tuleva mielihyvä. Valinnoilla ei pyritty ottamaan kantaa tai vaikuttamaan maailmanlaajuisiin sosiaalisiin ongelmiin.

²⁴⁰ Weckström

²⁴¹ Weckström 1977.

²⁴² Amberg 1977.

²⁴³ Pietilä 1979.

Suurin osa kuluttajista ei tiedosta erityisempiä tarpeita tuotteiden ulkonäön eli suunnittelun suhteen, riittää kun se on ”uutta” ja sillä tavalla stimuloivaa.²⁴⁴

Kulttuurin diskurssin yhteydessä tuli esille näkemys, jonka mukaan ongelmat johtuivat kulttuuriperinteen katkeamisesta. Sama pulma heijastui keskustelijoiden mielestä myös kuluttajiin ja heidän taitoihinsa tehdä ostopäätöksiä.

Nykyisen tilanteen sekavuutta pahentaa vielä se, että vanhat arvot ja traditiot ovat hävinneet, vähäisin resurssein varustetut ihmiset joutuvat suunnistamaan kaupallisuuden hämärissä, jossa kukaan ei vaivaudu ajattelemaan heidän todellista etuaan.²⁴⁵

Suitsiksi suunnittelijalle pantiin yleisön ja käyttäjän maku, niiden kaikkien maaseutujuuristaan tempaistujen kaupunkiin pakkomuuttajien keskivertojen kuvitelma siitä, mitä on esinemuoto ja sen kulttuuri.²⁴⁶

Pietilän kannanotto nosti esille kuluttajan ja suunnittelijan uudenlaisen suhteen. Siinä ostava yleisö määritteli mitä halusi. Suunnittelijan tehtävänä oli toteuttaa asiakkaan toiveet. Samaan aiheeseen kiinnitti huomiota myös Andersson. Hänen mukaansa suomalainen teollisuus oli aikaisemmin pystynyt omalla tarjonnallaan säätelemään kuluttajien käyttäytymistä. Ostopäätösten tekeminen siirtyi yhä enenevässä määrin kuluttajille, kun halpatuonti lisäsi myyntiin tullutta tavaramäärää. Kuluttajilla oli valta valita maailmanlaajuisesta tarjonnasta uusia, houkuttelevia vaihtoehtoja.²⁴⁷

²⁴⁴ Hammarberg 1977.

²⁴⁵ Auvinen 1978, 12.

²⁴⁶ Pietilä 1979.

²⁴⁷ Andersson 1977.

*Kansainvälistymisen seurauksena ei siis suomalainen suunnittelija tai teollisuus enää johda tarjontaa samalla tavalla kuin muutama vuosi sitten.*²⁴⁸

Kansainvälistyminen nähtiin yhtenä tekijänä, joka muokkasi kuluttajien ihanteita ja ohjasi näin kulutuskäyttäytymistä. Matkailun kasvu oli osa kansainvälistymistä, ja sen seurauksena kuluttajien sisustusmaku muuttui yhä eksoottisemmaksi ja kodin esineistön vaihtui alkuperältään ulkomaiseksi. Kuluttaja joutui yllättäen aivan uudenlaiseen tilanteeseen, jossa piti arvottaa keskenään tuttu suomalainen tuote ja eksoottinen ulkomainen tuote. Kuluttajan tekemä valinta ei miellyttänyt eliittiä. Taideteollisuuden kriisi näkyy tästä näkökulmasta katsottuna kuluttajan harkintakyvyn pettämisenä.

Tiina Huokuna on huomannut tutkimuksessaan, että 60–70 -lukujen vaihteessa suomalaisten kotitalouksien esineistö sisältää hämmästyttävän paljon taideteollisuutta. Olipa kyseessä mistä tahansa materiaalista tehty tuote, kankaasta, muovista, keramiikasta, lasista, puusta tai metallista, kaikki oli Suomessa tuotettua suunnittelijan nimellä myytyä laatutavaraa. Esineistön runsaus johtui tietysti siitä, että kotimaassa pyrittiin tuottamaan kaikki tarvittava esineistö, ja tuonti oli kovin vähäistä. Käytännössä kuluttajan ainoa vaihtoehto oli ollut kotimaisten tuotteiden ostaminen. Toinen mielenkiintoinen piirre ajan esineistössä oli se, että korkealuokkaista taideteollisuutta käytettiin niin arjessa kuin juhlassa, sekä keskivertoisissa työläiskodeissa että yläluokan parissa. Tämä suomalainen ilmiö on poikkeuksellinen ja erosi esimerkiksi brittiläisestä kulttuurista. Siellä korkealuokkainen taideteollisuusesineistö on aina ollut yläluokan oikeus, jotta se on päässyt erottautumaan käyttöesineistölläänkin alemmista yhteiskuntaluokista.²⁴⁹ Minna Sarantola-Weiss on huomannut, että Suomessa ”makukuilu” suuren yleisön ja eliitin välillä oli melko pieni johtuen siitä, yhteiskunta on ollut aina melko homogeeninen. Myös suomalaisella talonpoikaisella kansalla on ollut kautta aikain askeettinen maku.²⁵⁰

²⁴⁸ Andersson 1977.

²⁴⁹ Huokuna 2006, 58,197.

²⁵⁰ Sarantola-Weiss 2003, 79.

Suomalaisella eliitillä ei ole näyttänyt olevan tarvetta erottautua alemmista sosiaaliluokasta ainakaan esineistön laadun perusteella. Kriisikeskustelusta tulee väistämättä mieleen sama ajatus. Eliitti vaikutti huolestuneelta kansan huononevasta mausta.

Minna Sarantola-Weiss on tutkimuksessaan huomannut, että kulutuskulttuurissa raha on ollut demokratian väline. Samalla kun raha jakautui tasaisemmin kaikille yhteiskuntaluokille, kuluttamisen valta siirtyi eliitiltä kansalle.²⁵¹ Esteettisyyden diskurssissa ongelmaksi näytti muodostuvan se, että ammattieliitti menetti kontrollin siihen, mitä tuotettiin ja mitä myytiin.

Kuluttamiseen liittyi kysymys, kuka sai määritellä hyvä maun käsitteen. Muotoilun ammattilaisten eliitti määritteli sen 1950 -luvun kultakaudella Suomessa.²⁵² Kulutuskulttuurin myötä 1970-luvulla hyvän maun määrittäminen lankesi suurelle yleisölle. Muotoilun ammattilaisten eliitti oli saanut olla päättämässä kovin lyhyen aikaa, mikä on hyvää ja mikä huonoa muotoilua. Näyttääkin siltä, että muotoilun eliitti ei hyväksynyt asemansa menettämistä 70 -luvulla.

²⁵¹ Sarantola-Weiss 2008, 87–88.

²⁵² Kalha 1997, 137–138.

5. Johtopäätöksiä

Suomen alamäki oli jo alkanut, pelaamme hyvin vanhoilla esineillä ja ideologioilla. Tästä alamäen alusta pitää nyt ottaa vauhtia ja nostaa Suomi takaisin sille kuuluvalle paikalle. Se on teidän tehtävänne, nyt pitää myös tehdä eikä vain puhua²⁵³

Olen työssäni perehtynyt taideteollisuuden kriisikeskusteluun, jota käytiin 1970-luvun loppupuolella *Helsingin Sanomien* kulttuurisivuilla sekä alan ammattillisissa julkaisuissa. Ydinongelmani oli, miten keskustelijat selittivät taideteollisuuden kriisin puheenvuoroissaan. Keskusteluun osallistui alan ammattilaisia, mutta suuren yleisön ääni ei päässyt esille. Keskustelussa ei löytynyt taideteollisuuden kriisille yhtä selkeää selitystä. Jokainen keskustelija näki kriisin erilaisena omasta perspektiivistään, joten määritelmiä tuli melkein yhtä monta kuin oli puhujaa. Sama kirjoittaja saattoi määritellä kriisin usealla eri tavalla, ja yhden määritelmän takana oli vaihteleva määrä puhujia. Yhtä ajatusta kannatti yksi kirjoittaja, kun taas toisen ajatuksen takana saattoi olla kuusi keskustelijaa. En ole katsonut tarpeelliseksi analysoida sitä, kuinka paljon oli kannatusta milläkin selityksellä. Mielenpitojen hajonta itsessään kertoo hajanaisesta ja epäselvästä tilanteesta, joka taideteollisuuden alalla vallitsi 1970-luvulla.

Olen koonnut keskustelussa esiin tulleet mielipiteet yhteen ja jakanut ne sitten neljään eri diskurssiin. Yhteiskunnallisessa diskurssissa kyse oli kriisistä, joka oli tiukasti sidoksissa tuotannon ja yhteiskunnalliseen lamaan. Kulttuurin diskurssissa kriisi näyttäytyi ulkomailta tulleiden vaikutteiden ja suomalaisten talonpoikaisten vaikutteiden hämmentävänä kaaoksena. Tuotannon diskurssissa kriisin aiheutti tuotannon tekijöiden epäselvät roolit, jotka olivat seurausta taideteollisuuden muuttuneesta yhteiskunnallisesta asemasta. Esteettisyyden diskurssissa kriisi nähdään maun huononemisenä ja esinetuotannon laadun heikkenemisenä.

²⁵³ Kukkasniemi, Perjo & Wegelius 1973. Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja *Olof Gummerus* lausui sanat suunnittelijoille Kööpenhaminan taideteollisuusmuseon näyttelyn yhteydessä järjestetyllä suurlähetystön vastaanotolla marraskuussa 1972.

Yhteiskunnallisen diskurssin takaa paljastuivat valtarakenteet taiteen, teollisuuden ja markkinoinnin välillä. Siinä ei ollut sinänsä mitään uutta, koska taideteollisuuden diskurssiin on sen historian alusta saakka liittynyt kysymys käsityön, taiteen ja teollisuuden suhteista. Kriisikeskustelussa painotus oli uudenlainen. Käsityön asemasta ei keskusteltu, sen sijaan puhuttiin kaupallisuudesta. Se oli uusi ilmiö, joka ei tullut aikaisemmissa keskusteluissa näkyvästi esiin.²⁵⁴ Taideteollisuuden toimintaympäristö muuttui rajusti 70-luvulla. Syynä siihen oli taloudellinen lama sekä kriittisen kuluttajien uudenlaiset vaatimukset. Teollisuuden olisi pitänyt pystyä sopeuttamaan tuotantonsa, mutta se ei reagoinut riittävän nopeasti toimintaympäristön muutokseen, ja tuotanto halvaantui osittain. Näin syntyi ammatillinen kriisi, joka kosketti koko tuotantoa.

Kulttuurin diskurssissa kriisin takaa paljastui valta-asetelma suomalaiskansallisuuden ja kansainvälisyyden välillä. Suomalainen yhteiskunta kaupungistui 70-luvun alussa pikavauhtia, ja samaan aikaan ulkomailta levisivät kansainväliset kulttuurivaikutteet maahan. Niiden nopea leviäminen ensin syrjäytti ja myöhemmässä vaiheessa korosti omaa talonpoikaista kulttuuria. Näyttää siltä, että 1970 -luvulla jouduttiin ensimmäistä kertaa arvottamaan suomalaisuutta suhteessa kansainvälisyyteen aivan uudesta näkökulmasta. Tämä käy selville, kun mietitään kansallisuuden ja kansainvälisyyden suhdetta yleisesti taideteollisuusdiskurssissa. Taideteollisuuden kansallinen omaleimaisuus on liitetty käsityöhön ja sitä kautta taideteollisuuteen 1800-luvulta alkaen. Käsityö on alusta lähtien kannattanut suomalaista kulttuuri-identiteettiä, ja sillä on ollut merkittävä rooli kulttuuriperinteen jatkumossa.²⁵⁵ Edelleen viisikymmentäluvulla suomalaisuuteen suhtauduttiin ihannoivasti. Taideteollisuuden esteettinen sisältö rakennettiin tietoisesti suomalaiskansallisille lähtökohdille, joita olivat esimerkiksi talonpoikaiset perinteet ja luonto.²⁵⁶ Sen sijaan tämän päivän estetiikkakeskustelussa suomalaisuus jakaa mielipiteitä. Osa ammattilaisista ja

²⁵⁴ Kalha 1997, 273.

²⁵⁵ Heinänen 2006, 266.

²⁵⁶ Kalha 2009, 268–271.

eliitistä korostaa suomalaisuutta, osa haluaa peitellä sitä, loput suhtautuvat välinpitämättömästi.²⁵⁷ Näyttää siltä, että 1970-luku toimi vedenjakajana, jolloin kuluttajan piti ensimmäistä kertaa päättää kansallisuuden ja kansainvälisyyden väliltä. Kutsun tätä kulttuurin diskurssista tullutta arvoasetelmaa arvojen kriisiksi.

Tuotannon diskurssi ei suoraan noussut esiin puheenvuoroista, vaan se oli kätkeytyneenä rivien väliin. Diskurssi paljastui, kun kysyin, mikä oli taideteollisuuden yhteiskunnallinen tehtävä 1970-luvulla. Keskustelijat määrittelivät tehtävän kukin tavallaan. Yhteistä vastauksissa oli se, että tehtävä nähtiin erilaisena kuin aikaisempina vuosikymmeninä. Tästä pystyy tekemään johtopäätöksen, että taideteollisuuden omat rakenteet olivat muuttuneet ja taideteollisuuden tekijät olivat uudenlaisissa asemissa. Keskustelusta tuli ilmi, että tuotannon tekijöiden ja ennen kaikkea suunnittelijoiden asema tuotantoprosessissa herätti hämmennystä. Keskustelijat havaitsivat muutoksen, mutta eivät pystyneet kunnolla hahmottamaan tilannetta. Tästä seurasi aseman kriisi. Se tarkoitti tuotannon tekijöiden, erityisesti suunnittelijoiden, vakiintumatonta asemaa tuotantoprosessissa. Toisaalta kyse oli myös kaikkien toimijoiden yhteiskunnallisesta asemasta. Valtataistelua asemastaan näillä kahdella tasolla kävivät tuotesuunnittelija, valmistaja ja myyjä.

Keskustelussa pohdittiin näyttävästi hyvän ja huonon tuotteen määritelmää. Negatiivisiksi asioiksi nimettiin erityisesti vieraat, ulkomailta tulleet vaikutteet sekä tavaramäärän lisääntyminen. Molemmat liittyivät olennaisesti kuluttamiseen, josta tuli 70-luvulla uudenlainen sosiaalinen ilmiö. Tuonnin vapauduttua ja elintason noustessa ihmisillä oli mahdollisuus ostaa itselleen enemmän ja uusia tuotteita. Kuluttajat kokivat ulkomailta tulleet tuotteet uudenlaisina ja virkistävinä. Toisaalta ostoksilla käyminen oli uusi piristävä tapa viettää aikaa, ja halpatuonti mahdollisti entistä suurempien tavaramäärien hankkimisen silkasta ostamisen ilosta. Taideteollisuuden eliitti ei katsellut

²⁵⁷ Naukkarinen 2009, 71.

lisääntyntä tavaramäärää ja kritiikitöntä ostamista hyvällä. Esteettisyyden diskurssista paljastuikin valtataistelu kuluttajan ja tuotannon välillä. Ammatillaiset eivät enää hallinneet sitä, mitä tuotettiin ja kuinka paljon tuotettiin. He eivät pystyneet enää määrittämään sitä, mikä oli hyvää ja mikä huonoa. Valta oli lipunut kuluttajalle, joka valinnoillaan pystyi ohjailemaan tuotantoa ja kulutusta. Taideteollisuuden kriisiä voi kutsua ammattilaisten käymän keskustelun näkökulmasta kulutuksen kriisiksi. Siitä heijastuivat kuluttajien maku sekä valmistettujen esineiden laadun heikkeneminen.

Diskurssien takaa paljastui erilaisia valta-asetelmia. Ammatillisessa kriisissä taistelivat taiteellisuus, teollisuus ja kaupallisuus. Arvojen kriisissä valtataistelua käytiin kansallisuuden ja kansainvälisyyden välillä. Aseman kriisissä on kyse tuotannon tekijöiden, suunnittelijan, valmistuksen ja markkinoinnin hallitsevasta asemasta. Ja kulutuksen kriisissä on kyse siitä, kuka loppujen lopuksi saa päättää mitä tuotetaan, miten tuotetaan ja kuinka paljon. Diskurssien ja erinimisten kriisien takaa löytyy yksi yhteinen tekijä, suunnittelijan ja kuluttajan välinen suhde. Taideteollisuuskriisi on muotoilijan menetetty valta, kun kriisiä tarkastellaan keskustelun näkökulmasta. Aikaisempina vuosikymmeninä muotoilijat olivat saaneet lähes yksinoikeudella (yhdessä teollisen tuotannon kanssa) päättää siitä, mikä on hyvää ja mikä huonoa muotoilua. Postmodernistisessä kulutusyhteiskunnassa päätäntävalta siirtyikin kuluttajalle. Suuret massat ottivat vastuun kulutuskäyttäytymisestä, jota ohjasi jokin aivan muu kuin muotoilija. Kulutusta alkoi ohjata joukkotiedotusvälineet. Eipä ihme, että muotoilijat olivat hämmentyneitä uuden tilanteen edessä. Antti Nurmesniemi hahmotti tilanteen, joka eli jatkuvassa muutostilassa. Hän totesi, että taideteollisuus oli osa tapahtumaketjua, jota voitiin nimittää teollisuuden vallankumoukseksi.²⁵⁸

Taideteollisuuden tilanteeseen näytti vaikuttava yhteiskunnallinen kehitys enemmän kuin teollisuuden kriisi. Lama vaikutti konkreettisesti tuotantoon

²⁵⁸ Nurmesniemi 1979.

vähentäen myyntiä, laskien tuotantomääriä ja supistaen tuotevalikoimaa. Yhteiskunnallinen muutos oli vaikuttanut tuotannon eri tekijöiden, ja ennen kaikkea suunnittelijoiden ja kuluttajien asenteisiin ja arvoihin. Sillä oli pitkällä aikavälillä suuremmat vaikutukset taideteollisuuteen kuin tuotannon supistumisella. Näin kyseenalaistetaan taideteollisuutta käsittelevän kirjallisuuden näkemys, että kriisissä olisi ollut kyse enemmän taloudellisista ja tuotannollisista ongelmista.

Olen tarkastellut kriisiä ajassa vallinneiden kulttuuristen ja tyylipiirteiden kautta. Modernismin kritiikki, joka oli alkanut jo 60-luvulla, jatkui edelleen. Toisaalta esillä pidettiin myös modernismin ihanteita, joita ammattilaiset yhä tavoittelivat. Postmodernistiset ihanteet suvaitsevaisesta ja viihdyttävästä esineestä eivät vakuuttaneet eliittiä. Sen sijaan ammattilaiset näkivät, että kansa oli hullaantunut uudenlaisista muodoista ja elämäntavasta. Modernismin ja postmodernismin rajapinta näyttäisi olleen otollinen alusta mielipiteiden hämmentämiselle. Kumpikaan tyyleistä ei ollut vallalla, joten kummankaan perusteella ei pystytty määrittelemään hyvää tuotetta.

Taideteollisuuden kriisin analysointi jää tässä työssä melko ohueksi rajauksen ja valittujen näkökulmien takia. Tavoitteena oli selvittää sitä, miten keskusteluun osallistuneet ammattilaiset selittivät kriisin olemuksen. Näin työstä rajautuu pois ainakin kansan mielipide ja yhteiskunnallinen näkökulma. Taideteollisuuskriisin käsite 1970-luvulla tulisi selvitettyä monipuolisemmin, mikäli perehdyttäisiin perusteellisemmin modernismin ja funktionalismin kriisiin.

Tästä työstä puuttuu kuvallinen aineisto, taideteollisuusesineistö 1970-luvulta. Aineistoa analysoimalla olisi kriisi auennut uudesta näkökulmasta. Erityisesti se olisi antanut uuden näkökulman ainakin hyvän ja huonon tuotteen määrittelyyn. Kriisikeskustelussa yhdeksi ongelmaksi nähtiin tuotannon laadun heikkeneminen. Laskiko esineiden taso? Siihen on tässä työssä käytetyn materiaalin perusteella mahdoton vastata. Vastauksen saamiseksi pitäisi ainakin analysoida esineistöä.

Työstä ei kuulu kansan ääni. Kuluttamista ja siihen liittyviä valintapäätöksiä tarkasteltiin vain eliitin näkökulmasta. Suuren enemmistön mielipiteiden avulla hyvän ja huonon tuotteet määrittelyynkin olisi tullut lisää vahvuutta. Toisaalta tehtyihin johtopäätöksiin kansan ääni tuskin olisi vaikuttanut. Kansan äänen avulla saattaisi löytyä ratkaisu toiseen kysymykseen, johon ei myöskään tullut vastausta tässä työssä. Miksi ”huonosta”, suuren yleisön suosimasta esineistöstä alettiin puhua juuri 70-luvulla? Oliko sekin merkki siitä, että kansan ääni oli alkanut kuulua?

Lähteet

Amberg, Anna-Lisa 1977. "Rihkamasta päästään eroon asi tiedoin". *Helsingin Sanomat*. 29.3.1977. 23.

Andersson, Göran 1977. "Kansainvälisyys puuttuu muotoilusta". *Helsingin Sanomat*. 20.4.1977. 20.

Auvinen, Riitta 1978. "Esineen merkityksestä eli perusteita oikealle designille". *Suomen Taideteollisuusyhdistys vuosikirja 1978 ja toimintakertomus 1977*. 12–13.

Blomstedt, Aulis & Blomstedt, Heidi 1977. "Taideteollisuutemme rappiotila". *Helsingin Sanomat* 23.3.1977. 20.

Blomstedt, Heidi 1979. "Suomen taideteollisuus elää rappiokauttaan". *Helsingin Sanomat*. 27.10.1979. 19.

Burkhardt, François 1980. "Avajaissanat." Muotoilua edistävien aatteellisten instituutioiden 2. kansainvälisessä kokouksessa 23.–24. 4 1980 Länsi-Berlinissä. *Suomen Taideteollisuusyhdistys vuosikirja 1980 ja toimintakertomus 1979*. 11-13.

Gullichsen-Nyströmer, Maire. 1977. "Vart tog vår design vägen?". *Hufvudstadsbladet*. 20.3.1977. 3.

Gullichsen-Nyströmer, Maire 1979. "Ote taideteollisuutta käsittelevästä ohjelmasarjasta pro arte utili". *Suomen Taideteollisuusyhdistys vuosikirja 1979 ja toimintakertomus 1978*. s.24-30.

Hammarberg, Pirkko.1977. "Kuka tukee muotoilijaa". *Helsingin Sanomat*. 2.4.1977. 21.

Hausen, Marika 1977 "Suomalaisen taideteollisuuden on palattava takaisin kotikentälle". *Helsingin Sanomat*. 23.3.1977. 27.

Hausen, Marika 1979. "Ei haudata vielä taideteollisuutta". *Helsingin Sanomat*. 22.12.1977. 20.

- Kukkapuro, Yrjö 1978. "Sisustus- ja huonekalusuunnittelusta". *Ornamo*. Ornamon tiedotuslehti. 25- 39. Teollisuustaiteen liitto Ornamo ry.
- Kulvik, Barbro 1981. "Kirje merentakaiselle ystävälle." Teoksessa *Esineitä ympärillämme*. 9-18. Suomen taideteollisuusyhdistys.
- Kulvik-Siltavuori, Barbro 1978. "Muotoilua tarvitaan". *Suomen Taideteollisuusyhdistys vuosikirja 1978 ja toimintakertomus 1977*. 16–19.
- Kähönen, Hannu 1977. "Taideteollisuuden uusi sisältö". *Helsingin Sanomat*. 13.4.1977.
- Maunula, Leena 1979a."Ideat ja unelmatkin ovat muotoilijan työtä. Kaj Franck suomalaisen teollisuuden suunnittelijana". *Helsingin Sanomat* 9.9.1979. 31
- Maunula, Leena 1979b. "Rikas ja lämmin, tiukka ja asiallinen. Suomalaisen muotoilun uudet kuviot". *Helsingin Sanomat* 16.12.1979.
- Moilanen, Harry 1977. "Taideteollisuuden kriisi on osa markkinatalouden kriisiä". *Helsingin Sanomat*. 22.4.1977. 22.
- Nerg, Pekka 1979. "Ahtaat näkemykset ovat hädässä, ei muotoilu". *Helsingin Sanomat*. 20.12.1979. 23.
- Nurmesniemi, Antti 1979. "Nurmesniemi vastaa Pietilälle: muotoilija ei vaikene". *Helsingin Sanomat*. 16.12.1979. 28.
- Periäinen, Tapio 1977. "Suomen muotoilun kriisi. Sanallista ilmaisua arvostava yhteiskunta unohtaa esinekulttuurin". *Helsingin Sanomat* 17.11.1977. 2.
- Pietilä, Reima 1979. "Reima Pietilän hätähuuto: pelastakaa suomalainen muoto". *Helsingin Sanomat*. 9.12.1979. 29.
- Weckström, Björn 1977. "Työllisyys Suomessa on muotoilijan asia." *Helsingin Sanomat*. 2.4.1977. 21.
- Viljo, Eeva-Maija 1978. "Taideteollinen estetiikka". *Ornamo* 1978. Ornamon tiedotuslehti. 10–35. Teollisuustaiteen liitto Ornamo ry.

Kirjallisuus

Anttila Pirkko, 1993. Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet. Porvoo: WSOY.

Droste, Magdalena 1991. Bauhaus. 1919-1933. Suomennos Ritva Bargsten. Berlin: Bauhaus archiv museum für Gestaltung.

Franck, Kaj 1993. Muotoilija. Formgivare.Designer.Porvoo: WSOY.

Hagelstam, Wenzel 2003. Uusi antiikkikirja. Toinen korjattu painos. Helsinki: WSOY.

Heinänen, Seija 2006. Käsityö – taide – teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä. Jyväskylän yliopisto.

Hietala, Veijo 1992. Kulttuuri vaihtoi viihteelle. Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuurin. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Honour, Hugh & Fleming, John 1994. Maailman taiteen historia. 2.p. Englanninkielinen alkuteos A World History of Art. 1982. Suomentanut Raija Mattila. 549–725. Lontoo: Calmann & King Ltd.

Huokuna, Tiina 2006. Vallankumous kotona. Arkielämän visuaalinen murros 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa. Helsinki: Yliopistopaino.

Jokinen, Arja, & Juhila, Kirsi 2006. ”Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta”. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. 54–97. 3.painos. Tampere: Vastapaino.

Kalha, Harri 1997. Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura ja Taideteollisuusmuseo.

Kalha, Harri 2009. ”Kauneuden välttämättömyys”. Teoksessa *Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi*. s. 220–248. Porvoo: Weilin+Göös.

Kalha, Harri 2003. "Pop-fantasioita ja istuttavia unelmia". Teoksessa *Oleta pyöreä tuoli. Eero Aarnion 60-luku*. 61–104. Helsinki: Helsingin Taidehalli. Taideteollinen korkeakoulu.

Koivisto, Kaisa 2006. "125 vuotta littalan kirkasta lasia". Teoksessa *Suomalaisen lasin juhlaa. littala 125*. s. 150-185. Helsinki: Designmuseo.

Korvenmaa, Pekka 1999a. "Sadankolmenkymmenen vuoden keskustelu". Teoksessa *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia*. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. 13-17. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Korvenmaa, Pekka 1999b. "Tietoisuuden tasot". Teoksessa *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia*. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. 172–202. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Korvenmaa, Pekka 2009. Taide ja teollisuus. Johdatus suomalaisen muotoilun historiaan. Julkaisu B 88. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Kruskopf, Erik 1989. Suomen taideteollisuus: suomalaisen muotoilun vaiheita. Porvoo: Suomen Taideteollisuusyhdistyksen 100-vuotissäätiö ja WSOY.

Kukkasniemi, Arto; Perjo, Pekka & Wegelius, Yrjö, 1973. "Finsk miljø. Sisustus- ja esinesuunnittelun näyttely Kööpenhaminan Taideteollisuusmuseossa 10.11.–3.12.1972". Raportti. *Ornamo 1/73*. s.20–21

Kuusi, Hanna 2009. "Toiveena edullinen, käytännöllinen ja kaunis". Teoksessa *Suomalainen muotoilu. Esineistä teollisuustuotteiksi*. 134–177. Porvoo: Weilin+Göös.

Kälviäinen, Mirja. 1996. Esteettisiä käyttötuotteita ja henkisiä materiaalteoksia. Hyvän tuotteen ammatillinen määrittely taidekäsityössä 1980-luvun Suomessa. Taitemia 4. Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia.

Levanto, Marjatta 1978. "Hätähuutoja taideteollisuutemme puolesta". *Suomen Taideteollisuusyhdistys vuosikirja 1978 ja toimintakertomus 1977*. 5-8.

Levanto, Yrjö 1999. ”Kuluttajat kriitikkoina”. Teoksessa *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia*. Taideteollinen korkeakoulu 130 vuotta. 28-37. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Lindberg, Hanna 2006. Vastakohtien Ikea. Ikean arvot ja mentaliteetti muuttuvassa ajassa ja ympäristössä. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 89. Jyväskylän yliopisto.

Lähdesmäki, Tuuli 2007. Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 94. Jyväskylän yliopisto.

Maunula, Leena 1981. ”Taideteollisuus ja konstruktivinen perinne”. Teoksessa *Muoto ja rakenne. Konstruktivismi Suomen modernissa arkkitehtuurissa, kuvataiteessa ja taideteollisuudessa*. 24–27. Nykytaide ry. Suomen rakennustaiteen museo. Suomen taideteollisuusyhdistys.

Maunula, Leena 1992. ”Taideteollisuuden rakentamisen aika 1940–1980”. Teoksessa *Ars. Suomen taide 6*. 148–175. Helsinki: Weilin+Göös.

Mikkola, Kirmo 1981. ”Konstruktivismi – rakentava ajatus”. Teoksessa *Muoto ja rakenne. Konstruktivismi Suomen modernissa arkkitehtuurissa ja kuvataiteessa ja taideteollisuudessa*. 6-17. Nykytaide ry. Suomen rakennustaiteen museo. Suomen taideteollisuusyhdistys.

Muodon kuvat 1960–1990. 1991. Teollisuustaiteen Liitto Ornamo. Espoo: Kustannusosakeyhtiö Tietopuu.

Naukkarinen, Ossi. 2009. ”Muotoilun estetiikka ja muotoiltu Suomi”. Teoksessa *Suomalainen muotoilu. Kohti kestäviä valintoja*. 51-72. Porvoo: Weilin+Göös.

Nokela, Leena 1977. ”Sananmukaisesti: Hopealusikka suussa”. *Helsingin Sanomat*. 23.4.1977. 16.

Pahoja sanoja suomalaisesta muotoilusta. Muotoilukeskustelu sarjassa ”50 vuotta itsenäisyytemme ajan taidepolitiikkaa” Jyväskylän kesä 1967. Toimittaja

Juha Virkkunen.

<http://www.yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=4&ag=24&t=222&a=1305>. [20.10.2010]

Peltonen Jarno & Peltonen Kaarina 2006. "Modernismin huonekalut". *Suomen antiikkiesineet. Jugendista modernismiin*. 188–207. Porvoo: Weilin+Göös.

Rinne, Matti 1978. "Points about Applied Art". *Finnish Vision. Modern art, architecture and design*. 51–69. Helsinki: Otava.

Salokorpi, Asko 1976. "Taideteollisuus sata vuotta". *Taide* 1/76. 33–35. Suomen Taiteilijaseura.

Salokorpi, Asko 1990a. "Modernismin läpimurto 1960- ja 1970-luvulla." Teoksessa *Ars. Suomen taide* 6. 49–66. Keuruu: Weilin+Göös.

Salokorpi, Asko 1990b. "Postmodernismin aika 1980-luvulla". Teoksessa *Ars. Suomen taide* 6. 67–74. Keuruu: Weilin+Göös.

Sarantola-Weiss, Minna 2003. Sohvaryhmän läpimurto. Kulutuskuulttuurin tulo suomalaisiin olohuoneisiin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Toimituksia 912. Vammala: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sarantola-Weiss, Minna 2008. Reilusti ruskeaa. 1970-luvun arkea. Porvoo: WSOY.

Seppälä-Kavén, Ulla 2008. Muodon ajat. Katsaus muotoiluun 1800-luvun lopulta nykypäivään. 2. uudistettu painos. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 8.

Suominen-Kokkonen, Renja 2006. "Kenelle 'oikea' historia kuuluu? Näkymiä naisten suunnitteluun". Teoksessa *Naisen muoto*. 7-9. Designmuseum. Näyttelyjulkaisu.

Suoninen, Eero 2006. "Näkökulmia sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen". Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. 17–36. 3.painos. Tampere: Vastapaino.

Takala-Schreib, Vuokko 2000. Suomi muotoilee, unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A23.

Tapiovaara, Ilmari 1974. ”Taideteollisuuden näkökohtia maakunnan taidepolitiikassa”. *Ornamo*. 1/74. 10–12. Teollisuustaiteen Liitto Ornamo.

Teollinen muotoilu 1976. Toim. Ahola, Jussi. Hyvönen, Tapani. Kiiski, Heikki. Kähönen, Hannu. Pitkonen, Jorma. Taideteollisuusryhmä TKO. Teollisuustaiteen Liitto Ornamo.

Toivola, Anja 1979. ”Muotoilijoiden työtä kartoitettiin Meksikossa. Muotoilijoiden seuraava maailmankongressi tulee Suomeen”. *Helsingin Sanomat*. 9.11.1979. 24

Vihma, Susann 2002. Ornamentti ja kuutio. Johdatus modernin muotoilun historiaan. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 68.

Vihma, Susann 2005. ”Hyvännäköinen. Taiteellinen Modernistisessä muotoilussa”. Teoksessa toim. Levanto Yrjö, Naukkarinen Ossi, Vihma Susann. Taiteistuminen. 54–80. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B79.