

Kovan linjan muotoilua



Taiteen maisterin lopputyö Taideteollisen korkeakoulun
käsi- ja taideteollisessa koulutusohjelmassa joulukuussa
2002

Antti Salminen

Kovan linjan muotoilua -kommentteja nykyaikaisen
sepäntyön ja arkkitehtuurin välisestä suhteesta ja sen
kehittämisestä

Sisällysluettelo

Alkusanat	6
1. Tutkimuksen lähtökohdat	9
1.1 Henkilökohtaiset lähtökohdat	9
1.2 Tutkimuksen näkökulma ja tavoitteet	12
2. Kohti muotoiltua kaupunkitilaa- miksi?	17
2.1 Sepän laajentunut toimintaympäristö	17
2.2 Rakentaminen vs. rakennustaide	20
2.3 Lasiarkkitehtuuri - seksikäs vankila?	25
3. Metallitaiteen kultakausi	32
3.1 Suomalainen metallitaide 1900-luvun alussa	37
3.2 Art Nouveaun perintö	40
4. Vanhat mestarit	44
4.1 Jean Tijou –kuninkaiden seppä	45
4.2 Samuel Yellin, metallityöläinen	47
4.3 Edgar Brandt, ferronnier d’Art	52
4.4 Sepäntyö totalitaarisen yhteiskunnan palveluksessa	63
4.5 Sepäntyön degeneraatio	69
5. Kohti uutta rauta-aikaa	72
5.1 Ornamentin jälkeen- modernin sepäntyön ilmaisukeinot	73
5.2 Kultasepältä sepäksi- Albert Paley	77
5.3 “Hengitän kuin seppä” - Eduardo Chillida	81
5.4 Digitaalinen alasin	85
5.5 Muoviahjon tulevaisuus	92
6. Suomalainen käsityö vuonna nolla	93
6.1 Onko käsityöllä enää sijaa muotoilussa ja arkkitehtuurissa?	95
6.2 Suomalaisen muotoilupolitiikan uudet linjanvedot	97
6.3 Käsityöläinen ja tulosvastuullisuus	99
7. Käsityön koulutus teknologiayhteiskunnassa	101
7.1 Akateemisen käsityöläisyyden ongelma	102
7.2 Taito vs. taide	104
7.3 Kohti liiketaloudellisempaa ajattelua- miksi?	106
8. Trendikkään muotoilun vaarat	108
8.1 Pois kaupallisuuden kauhasta	110

8.2 Miksi muotoilu tarvitsee käsityötä?	111
8.3 Miten käsityöläisyyttä voidaan kehittää?	114
9. Sepäntöön tulevaisuus liiketoimintana	116
9.1 Miten sepäntöön näkyvyyttä voidaan edistää?	122
10. Kovan linjan muotoilua	126
10.1 "Hätäratkaisujen aikakausi"	126
10.2 Rakentamisen uusi tapakulttuuri	130
10.3 Uuden arkkitehtuurin rajoittuneisuus	137
10.4 Arkkitehtuurin ja käsityön uusi synergia	139
Lähdeviitteet	144
Kuvatekstien lähdeviitteet	155
Lähteet	156
Kirjat	156
Artikkelit	157
Internet	159
Muut kirjalliset lähteet	159
Haastattelut	160
Muut lähteet	161
Kuvalähteet	161
Aiheeseen liittyviä Internet-linkkejä	162

Alkusanat

Modernin sepäntyön osaamisresurssit, ammatillinen arvomaailma ja taiteelliset tavoitteet ovat vähän tunnettuja suomalaisen taideteollisuuden keskuudessa. Tämän kirjallinen esitys käsittelee yhtä visiota siitä, miten sepän ammatti voidaan jälleen integroida osaksi elinkeinoelämää ja rakennettua ympäristöä. Toivon tekstin avaavan lukijalle uuden näkökulman sepäntyön historiaan ja nykypäivään sekä tuovan julki asioita, joiden pohjalta pystytään keskustelemaan laajemminkin käsityöläisyyden kehittämisestä.

Seuraavat kymmenen lukua ovat käytännössä vuoden mittaiseksi venyneen kirjoitus- ja tutkimusprojektin tulos. Prosessin läpivieminen ei olisi ollut mahdollista ilman useiden henkilöiden tukea, joille haluan tässä esittää kiitokseni osallistumisesta.

Arkkitehtikunnan piiristä Harri Hautajärvi, Mikko Heikkinen, Ola Laiho ja Panu Lehtovuori antoivat arvokasta käytännön tietoa haastattelujen muodossa. Taideteollisessa korkeakoulussa TaM Juha Järvinen, työn ohjaaja FT Pekka Korvenmaa, TaM Juha Nummela sekä FM Timo Parkkonen toimivat esilukijoina ja järkevän kriittisyyden äänenä käsikirjoitusvaiheessa. Oman ammattikuntani piiristä seppämestari Olavi Osara ja Seppo Palo toivat sepäntyön näkökulmaa mielipiteillään. Tekniikan museon amanuenssi Tuula Kuusisalo avusti työn kuvituksen etsimisessä. FL Markku Graae toimitti ystävällisesti julkaistua aineistoa käyttööni. Ark. yo. Mikko Rautkallio antoi hyviä ideoita työn kehittämiseksi. J. Valtonen-Aejmelaeus luovutti tulostimensa käytettäväksi. Sanna Berndtson litteroi haastattelut. Timo Rautiainen inspiroi työn nimeämisessä. Suuri kiitos kuuluu myös vaimolleni Laura Rautkallio-Salmiselle. Ilman hänen kärsivällisyyttään ja kannustustaan tämä työ olisi ollut huomattavasti hankalampaa.

Omistan tämän työn kollegalleni Timo Rummukaiselle. Ilman hänen radikaalia visiotaan sepäntyön tulevaisuudesta sekä oma ammatillinen osaamiseni että tämän tutkimuksen näkökulma olisivat huomattavasti rajoitetumpia. Ad astra per aspera.

Helsinki, marraskuu 2002

Tekijä

“God is in details”

Ludvig Mies van der Rohe, 1959

1. Tutkimuksen lähtökohdat

1.1 Henkilökohtaiset lähtökohdat

Henkilökohtainen mielenkiintoni tämänkaltaisen tutkimuksen tekemiselle on kehittynyt jo noin kymmenen vuoden ajan. Kun aloitin opiskeluni Lahden Muotoiluinstituutissa syksyllä 1992, kiinnostuin jo samana syksynä metalliteknikan eri mahdollisuuksista ja varsinkin taonnasta. Näennäisesti kovana ja kylmänä pidetyn materiaalin kyvyssä muuttua plastisesti muovattavaksi, notkeaksi aineeksi tuntui olevan loputtomasti sovellutusmahdollisuuksia. Alan opiskelu tuntui myös samalla liittävän minut henkilökohtaisesti osaksi suurempaa kulttuurihistoriallista jatkumoa, lenkiksi pitkässä ammatillisen oppimisen ketjussa mikä ulottui mielessäni aina niihin heittäjäisiin seppiin, jotka keksivät raudan 1300 eKr.

Vahvan emotionaalisen sidoksen itseni ja ammatinvalintani välillä mahdollisti sepäntyön teknisen osaamisen pysyvyys, ammatillinen status quo. Jos muinainen ja moderni seppä kohtaisivat, he pystyisivät saumattomasti työskentelemään yhdessä samoilla yhteisillä työmetodeilla, ilman verbaalista kommunikaatiota. Tämä visio perustuu siihen tosiasiaan, etteivät materiaali ja sen ominaisuudet ole muuttuneet vuosisatojen kuluessa. Vaikka teräksen materiaalitekniikka ja ominaisuudet ovat tietysti menneet eteenpäin, itse taontaprosessin ja tekniikoitten opettelu on yhä pitkä prosessi, jonka läpikäyminen on edelleen kaikille aloittelijoille sama.

Käytännön oppimisprosessin edetessä huomasin mieltäväni myös enemmän koko ammattialaan ja sen kokonaisvaltaiseen kehittämiseen liittyviä seikkoja. Alan pitkällä perinteellä tuntui olevan myös haittapuolensa, mikä näkyi haluttomuutena kyseenalaistaa koko ammattikunnan tulevaisuutta ja mielekkyyttä osana nykyaikaista yhteiskuntaa. Opiskellessani alaa olin huomannut, että sepän työhön päti Suomessa sama seikka kuin useisiin

muihinkin käsityöammatteihin. Vaikka ihmiset näennäisesti arvostivat sepän työn kaltaista ammattia kulttuurihistoriallisen perinteen säilyttäjänä sekä aiheeseen liittyvän romantiikan takia, tämä arvostus ei ulottunut maksuvalmiuteen saakka.

Normaalissa hyödykkeiden ostossa ihmiset ovat varautuneet maksamaan laadusta. Sama asia ei vaikuttanut pätevän käsityöteollisuuden tuotteisiin, joihin usein ostajien mielessä liittyy harrasteen tai askartelun leima. Perinteisen sepäntyön tragedia vaikutti olevan, että jos joku tarvitsikin taottua naulaa, ei ostaja ollut valmis maksamaan siitä työn kulut kattavaa hintaa. Tuntui myös siltä, ettei kukaan ollut valmis analysoimaan sepän ammatin järkevyyttä teollistuneessa maailmassa, missä teknologia on kehittänyt tuhansia nauloja tunnissa valmistavia koneita tekemään saman työn nopeammin ja järkevämmiin.

Kuten urheilu suorituksessa, yksinkertaisenkin taotun tuotteen valmistaminen vaatii pitkää harjoittelua, jossa sama työvaihe toistetaan tuhansia ja tuhansia kertoja. Tämän harjoittelun ansiosta vaikkapa juuri naulan takominen näyttää ammattimiehen tekemänä helpolta ja vaivattomalta. Mutta onko kenellekään mielekästä kuluttaa aikaa harjoitellakseen taitoa, millä ei ehkä ole muuta merkitystä nykyaikana kuin kuriositeetti? Tämän hetken postmodernissa tietoyhteiskunnassa ihmisten kaikkein arvostetuimmat ammatit liittyvät virtuaalisiin, täysin käsitteellisiin asioihin, kuten tietotekniikkaan tai kaupankäyntiin pörssissä. Maailmamme on jakautunut päätteen edessä työskenteleviin digitaaliajan säännöillä pärjääviin menestyjiin sekä vastakkaisella puolella fyysistä työtä tekeviin suorittajiin. Mielestäni oli järkevää miettiä ennen lopullista ammatinvalintaa ja siihen liittyviä rahallisia investointeja, millä tavalla sepän työ voi toimia osana korkean teknologian yhteiskuntaa, jossa fyysinen työskentely alkaa olla suurelle osalle kansaa etäistä.

Vastakkainasettelu ammatillisen osaamisen ja toisaalta sen järkevän, taloudellisesti kannattavan hyödyntämisen välillä askarrutti itseäni siis jo peruskoulutusvaiheessa. Muotoiluinstituutin perusopinnot jälkeen harkitsin, siirrynkö

suoraan työelämään vai jatkanko opintoja. Useat samaan aikaan Lahdessa opintonsa päättäneet kollegat olivat perustaneet omia yrityksiä, mutta seurattuani heidän liiketoimintamethodiaan en kokenut samaa tapaa mielekkääksi. Useimmat tapaamani sepät pysyivät edelleen tahtoen tai tahtomattaan samassa taonnan kansanperinteeseen liittyvässä umpiossa, takoen makkaratikkuja ja pullonavaajia ja myyden niitä käsityöalan liikkeissä tai torilla. Hinnoittelu ei useinkaan voinut olla taloudellisesti kannattavaa ja työhön käytettyyn aikaan rinnastettavaa, koska muuten tavara ei olisi käynyt kaupaksi.

Myös nimekkäämmät, alalla pitkään olleet suomalaiset sepät vaikuttavat olevan oma näkymätön kuriositeettinsa suomalaisen muotoilun ja taideteollisuuden vaikutuspiirissä. Kansainvälisessä mittakaavassa useat yksittäiset suomalaiset sepät ovat kuitenkin tunnustettuja taideteollisuuden ammattilaisia, joiden tuotanto arvostetaan alan sisällä korkealle.¹ Kun valtamediassa käsitellään sepän työtä, aihetta ei lähestytä koskaan muotoilun kannalta, vaan yleensä käsityöläisromantiikan ja kansanperinteen näkökulmasta.² Tämä ei edesauta pyrkimyksiä kehittää sepän työstä suuren yleisön silmissä todellinen ammatti, eikä vain harraste.

Sepän ammatin liittämistä moderniin yhteiskuntaan tuntui vaikeuttavan varsinkin se, että rakennustaitteeseen liittyvä uniikki metallityö on aina ollut ja on edelleenkin Suomessa lähinnä marginaalista. Olin hankkinut näkökulmaa aiheeseen osallistumalla opiskeluaikana muutamaaan laajempaan kotimaiseen tapahtumaan, joissa käsiteltiin taonnan ja miljöörakentamisen välistä suhdetta. Dialogi metallialan tekijöiden, arkkitehtien ja rahoittavan puolen kanssa vaikutti kuitenkin puuttuvan, vaikka kysyntää selvästi olisi ollut. Asia ihmetytti, kun tilannetta vertasi muihin suomalaiseen taideteollisuuden osa-alueisiin, kuten lasitaitteeseen tai puuteknologiaa hyödyntävään huonekaluteollisuuteen. Ne olivat käyneet yhteiskunnan kehittyessä läpi samanlaisen muutosvaiheen kuin sepän ammatti, mutta ovat selvinneet siitä. Tässä valossa ammatinvalintani ei tuntunut tuolloin kovinkaan onnistuneelta.

Ainoa järkevä keino yhdistää saamani muotoilualan koulutus metallialan osaamiseeni oli ryhtyä kehittämään omaa kokonaisvaltaisempaa liiketoimintasuunnitelmaa. Visionani oli tulevaisuudessa perustaa metallialan yritys, joka pystyisi hyödyntämään samalla perinteisiä metallialan työmenetelmiä, teollisen muotoilun suunnittelumenetelmiä sekä uutta teknologiaa. Tavoitteena olisi luoda uutta, kiinnostavaa metallimuotoilua rakennustaiteen ja huonekaluteollisuuden käyttöön. Ajatukseni oli kehittää ammatillista osaamistani enemmän muotoilun ja kuvanveiston suuntaan siten, että taonta ja sepän työmenetelmät olisivat ainoastaan yksi mahdollinen väline muiden joukossa, eivätkä ainoa määrittävä tekijä koko osaamiselleni.

Hakeuduin jatko-opintoihin Taideteolliseen korkeakouluun, koska lisäkoulutus oli helpoin tapa saavuttaa riittävä tietotaito, jolla käydä tulevaisuudessa dialogia arkkitehtuurin ja muotoilun edustajien kanssa. Kuluneiden kolmen vuoden aikana yhteistyökumppaneitteni kanssa toteutetuissa muotoiluprojekteissa olen pyrkinyt hyödyntämään uudella tavalla sepän ammattiin liittyvää osaamista. Nämä myöhemmin tässä tutkimuksessa esiteltävät esimerkit visualisoivat selvimmällä tavalla omaa näkemystäni siitä, miten moderni sepäntyö voisi tulevaisuudessa kommunikoida rakennustaiteen kanssa. Näitä aikaisempia projekteja voikin pitää eräänlaisina koelaboratorioina, joiden avulla on testattu teknologiapainotteisen muotoiluprosessin ja manuaalisen, uniikkiin tuotteeseen pyrkivän valmistusprosessin yhdistämistä.

1.2 Tutkimuksen näkökulma ja tavoitteet

Arkkitehtuuriin liittyvää sepäntyötä ei suomalaisessa taideteollisuuden ja –historian tutkimuksessa ole juuri tutkittu. Tilanne on sama sekä perinteisen taidetaannon että modernin, abstraktin kuvanveiston muotokieltä käyttävän sepäntyön kannalta. Yleensä sepän ammattia käsittelevät tutkimukset ovat olleet metallityöväen kulttuuriperintöä ja kyläsepän työtekniikoita taltioivia projekteja, joissa on keskitytty taontaan historiallisena työmenetelmänä. Tutkimusten tekijät ovat myös pelkästään akateemisesti koulutettuja eli näkökulma aiheeseen on luonnollisestikin

usein hyvin kapea ja teoreettinen. Toisaalta myös seppien ammattikuntaan kuuluvien henkilöiden kirjoittamissa teoksissa käsitellään harvoin laajemmin arkkitehtuuriin liittyvää taontaa. Julkaisut käsittelevätkin yleensä vain jotain tiettyä työttekniikkaa tai muuta kapeaa aihealuetta, kuten teränvalmistusta. Sepäntyön laajoihin mahdollisuuksiin viitataan ehkä ohimennen esipuheessa, mutta aiheen laajempi käsittely on tähän mennessä jäänyt Suomessa artikkelitasolle.

1970-luvulla alkaneen sepäntyön uuden nousukauden seurauksena useat ulkomaiset tutkijat ovat kuitenkin perehtyneet laajemmin myös arkkitehtoniseen sepäntyöhön ja sen taidehistorialliseen merkitykseen. Kun tutustuu aiheetta käsittelevään ulkomaiseen perustutkimukseen, hahmottuu kuva monipuolisesta taiteenlajista, joka on elänyt yhteiskunnan muutoksissa mukana samalla tavalla kuin kaikki muutkin kulttuurin osa-alueet. Joissain tapauksissa sepillä ja heidän ammattiosaamisellaan on ollut jopa erittäin suuri vaikutus kokonaisten suunnittelu- ja muotoilutyöliien esillenousuun taideteollisuudessa. Nämä kehityspiirteet ja muutokset ovat myös edelleen selkeästi nähtävissä keskellä jokapäiväistä elinympäristöä, koska taonnan tärkein sovellutuskohde on aina ollut arkkitehtuuri. Verrattuna gallerioiden ja museoiden ovien taakse suljettuihin taideteoksiin, funktion ja estetiikan yhdistävä sepäntyö onkin tavallaan ollut tällaista korkeakulttuuria merkittävämmässä asemassa muokatessaan myös tavallisen kadunmiehen kauneuskäsitystä yhteistyössä rakennustaiteen kanssa.

Koska arkkitehtuuriin liittyvän taonnan historiaa on käsitelty suomen kielellä hyvin vähän ja pintapuolisesti, tutkimuksen alkuosassa luodaan historiallinen perspektiivi aiheeseen lyhyellä henkilökuvien kokoelmalla. Näiden metallimuotoilun pioneerien kautta rakentuu kertomus, jonka avulla lukija toivottavasti hahmottaa sepäntyön taidehistoriallisen merkityksen ja myös ne mahdollisuudet, joita alan kehittämisessä on tulevaisuudessa.

Tutkimuksen pääfunktio on etsiä ja analysoida käytännön keinoja, joilla tulevaisuudessa voitaisiin lähentää modernia sepäntyötä ja metallimuotoilua rakennustaiteeseen. Yhtenä tarkoituksena on myös oikaista joitain

vallalla olevia ennakkoluuloja 2000-luvun sepän toimenkuvasta sekä informoida lukijaa ammattiin ja sen kehittämiseen sisältyvistä laajoista mahdollisuuksista.

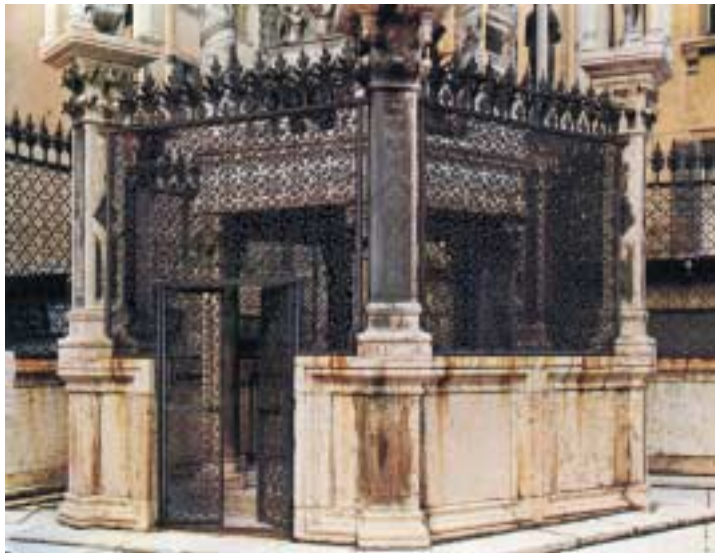
Eri taideteollisuuden alojen ammattiosaamista on perinteisesti käytetty rakennustaiteessa täydentämään ja tukemaan arkkitehtonista kokonaisuutta. Teollisen ja nopeasyklisen elementtirakentamisen myötä tämä yhteys on valitettavasti katkennut miltei kokonaan. Työn eräs tarkoitus on myös herättää keskustelua sekä tämän yhteistyön avulla saavutettavista eduista että niistä käytännön toimintatavoista, joilla rakennustaidetta ja taideteollisuutta voidaan taas lähentää toisiinsa.

Lopputyön yhtenä perusteesinä on, ettei uutta sepäntyötä voi käsitellä erillisenä, taideteollisuuden ja muotoilun yleisestä kehityksestä irrallisena osa-alueena. Suomalaisen muotoilun kehittymiseen vaikuttavat yleiset kulttuuriset, liiketaloudelliset ja muotoilupoliittiset ratkaisut ja strategiat heijastuvat myös sepän ammattiin. Muotoilun toimintakenttä on maassamme pieni ja alan koulutus on hyvin keskittynyttä ja samankaltaista. Näistä syistä asenteet ja suhtautuminen sekä myös ongelmat ovat melko homogeenisiä läpi kaikkien käsityöalojen. Tutkimus pyrkiikin yhden ammattialan kehittämissuunnitelman ohella analysoimaan sanomalehti- ja haastattelumateriaalin avulla arkkitehtuurin ja taideteollisuuden tämän hetken tilaa Suomessa sekä avaamaan keskustelua siitä, miten käsityövaltaiset alat voisivat yleensä hyödyttää yhteiskuntaa nykyistä tuottavammalla tavalla.

Suomalaisessa muotoilussa ja arkkitehtuurissa sekä luonnollisesti myös alojen koulutuksessa käydään läpi mielenkiintoisia aikoja. Soveltavan taiteen ammattialat hakevat paikkaansa teknologisessa yhteiskunnassa, missä perinteisesti taiteeseen liitetyt kulttuuriset ja humanit arvon eivät aina tunnu kohtaavan liike-elämän lainalaisuuksien kanssa. Heikoimmalle kilpailussa on jäänyt käsityö ja tapa hahmottaa asioita kolmiulotteisesti

käsillä tekemisen avulla. Vastakkainasettelu on hämmentävä, koska käsillä tekemistä ja haptista hahmottamista voidaan pitää kaiken taiteellisen työn perustana.

Aihepiiri saattaa tuntua laajalta, mutta nykyinen yhteiskuntamme on verkottunut muutenkin kuin internetin välityksellä. Taideteollisuus ja käsityö eivät enää ole yhteiskunnasta irrallisia segmenttejä, joita voidaan kuvitella kehitettävän pelkästään alan sisäisellä taiteellisella osaamisella. Kun mietitään esimerkiksi sepäntyön kehittämistä, on pakko analysoida myös ammatin taloudellista ja sosiologista toimintaympäristöä ja niitä mekanismeja, jotka säätelevät alalla työskentelevien ihmisten toimintaa. Kun määritetään modernin sepän paikkaa yhteiskunnassa, joudutaan analysoimaan siis samalla myös yhteiskunnan ja sen koulutusjärjestelmien arvomaailmaa ja niiden suhtautumista käsityöhön ja sen mahdollisuuksiin. Tätä aihetta käsitellään tekstin loppupuolella.



1	3
2	

Taonnalla on monipuoliset ja pitkät perinteet. Sepäntyön erilaisia sovellutuksia voi löytää niin uudesta rakennustaiteesta (1. Tom Joyce: Albaquerquen taidemuseon portti. New Mexico) kuin vanhoista, historiallisista kohteista (2. Hautaholvi 1300-luvulta, Verona). Taontatekniikoita on hyödynnetty paljon myös modernissa kuvanveistossa. Espanjalainen Julio Gonzales (1876-1942) työskenteli Pablo Picasson kanssa 1900-luvun alussa Pariisissa ja vaikutti samalla suuresti Picasson omaan näkemykseen teräksen mahdollisuuksista kuvanveistossa (3. Julio Gonzales: Kaktusmies, 1939-1940).

2. Kohti muotoiltua kaupunkitilaa- miksi?

Sepän työllä on loistokas historia takanaan, kenties rikkaampi kuin edes useat alalla työskentelevät tajuavat. Valitettavasti tähän romantiikkaan on helppo hautautua, eikä useinkaan analysoida sitä, millä tavoin tänä päivänä voitaisiin valjastaa sepän ammattiosaamisen koko potentiaali taas rakennustaitteen käyttöön. Rakennustekniikka ja osa arkkitehtuurin arvoistakin ovat nyt erilaisia kuin taonnan kulta-aikoina. Looginen perusoletus tutkimuksessa on, että sepän täytyy joko mukautua näihin arvoihin tai vähintään luoda teoksia, jotka kommentoivat ja täydentävät modernia arkkitehtuuria. Parhaimmillaan voidaan ehkä jopa kehittää kokonaan uudenlainen tapa lähestyä moderniin rakennustaitteeseen orgaanisesti liittyviä metallirakenteita. Edellä esitettyjen tutkimuksen pääkysymysten vastausten etsiminen alkaa tutkimalla sitä rajapintaa ja arvomaailmaa, jossa moderni taonta ja arkkitehtuuri voisivat kohdata. Mikä on se toimintaympäristö, mihin sepäntyön tulisi sopeutua kehittyäkseen ammattialana?

2.1 Sepän laajentunut toimintaympäristö

'Taonta' ja 'sepäntyö' ovat sinänsä tutkimuskäsitteinä ongelmallisia, koska ne määrittävät koko sepän ammatin vahvasti vain yhtä perinteistä työmetodia käyttäväksi alaksi. Kumpikin termi sisältää myös voimakkaita ennakoassosiaatioita ja perinnelatauksia, minkä takia niiden käyttäminen voi joissakin tapauksissa olla hämäävää ja harhaanjohtavaa. Tämän tutkimuksen aiheen ja termien ymmärtämisen kannalta on tärkeää muistaa, että nykypäivänä suomalaisessa taideteollisuusoppilaitoksessa sepän ammattiin koulutettu henkilö pystyy myös käyttämään erittäin laajasti useita muitakin metallintyöstötekniikoita osana valmistusprosessia. Opetukseen liittyy peruskoulutusvaiheessa paljon myös suunnittelu- ja muotoilukoulutusta sekä taideopetusta. Tämä

osaamispohja antaa varsin laaja-alaisen näkemyksen sekä omaan ammattiin että muotoilun vaikutuspiiriin yleensäkin. Laaja muotoilualan osaamispohja mahdollistaa ennen kaikkea myös saumattoman ja tehokkaan yhteistyön muiden taideteollisten alojen ammattilaisten kanssa.

Ammatin sisältöä tarkemmin kuvaaville määritteille on siis tarvetta. Saksassa ja Keski-Euroopassa ammattinimike 'Kunstschmiede' tarkoittaa pelkästään taideseppää ja 'Metallgestalter' laaja-alaisesti sekä uusia että perinteisiä metallintyöstötekniikoita hyödyntävää nykyaikaista metallimuotoilijaa. Kunstschmiede-nimikettä käyttävät sepät tekevät yleensä pelkästään perinteisillä taontatekniikoilla toteutettuja, useimmiten vanhoja tyylejä ja detaljeja toistavia töitä. Suuri osa tilauksista on vanhojen taoksien entistämistä ja korjausta.

'Metallgestalter' on terminä laaja-alaisempi ja vastaa sisällöltään paremmin sitä ammattikuvaa, mihin suuntaan moderni sepäntyö on eurooppalaisella tasolla kehittymässä. Tutkimuksessa käytettävä käännös 'metallimuotoilija' on suomenkielisenä käännöksenä ehkä jopa hieman alkuperäistä rajaavampi, koska saksankielinen verbi gestalten (muotoilla, muovata, veistää, antaa muoto) sisältää itsessään myös muotoiluosaamisen lisäksi viittauksen kuvanveistoon. Saksankielisessä lehdistössä ammattinimikkeellä näkee viitattavan muotoilijoiden lisäksi myös modernia muotokieltä töissään käyttäviin seppiin ja kansainvälisesti tunnettuihin metallia töissään käyttäviin kuvanveistäjiin.³ Yhteinen nimittäjä näillä metallimuotoilijoilla on kuitenkin selkeä oma taiteellinen tyyli sekä huippuunsa viety omakohtainen materiaalin tuntemus. Tekijöiden produktiot saattavat olla hyvinkin laajoja ja toteutus voi tapahtua tiiviissä yhteistyössä arkkitehtien ja rakennuttajien kanssa.

Suomessa taideseppän työnkuva on aina ollut hajanaisempi ja laajempi kuin eurooppalaisten kollegojen. Koska arkkitehtuuriin liittyviä entisöinti- ja taontatöitä on rakennuskannan rakenteesta johtuen vähän tarjolla, modernit

sepät ovat hankkineet elantonsa monelta eri osaamisalueelta, aina puukkojen ja työkalujen taonnasta tuuliviirien valmistukseen.

Työnkuvan hajanaisuus ja alan vähäinen julkisuus ovat aiheuttaneet sen, ettei suomalaisten seppien joukosta ole noussut tekijää, jonka työt tunnistettaisiin tyylistään muualla kuin alan keskuudessa. Yksi syy tilanteeseen on myös se, ettei taotulle metallitaiteelle ja sen sovellutuksille ole ollut juurikaan Suomessa muuta esittelyfoorumia kuin taidekäsiyötä ja korutaidetta esittelevät näyttelyt. Perinteisen taonnan työmenetelmätkin ovat olleet rajoittava tekijä valmistettävien esineiden lukumäärälle, eli vastaavaa uniikki- ja sarjatuotannon välistä toisiaan täydentävää vuorovaikutusta kuten lasi- ja keramiikkataideteollisuudessa ei ole päässyt syntymään. Sepäntyön tilannetta voisi kärjistää kuvata ajatuksella, miten laajasti esimerkiksi Timo Sarpanevan tai Björn Weckströmin tuotantoa tunnettaisiin pelkkien uniikkiteosten perusteella, jos heillä ei olisi ollut laajempaa sarjatuotantokoneistoa tukenaan.

Metallimuotoilua voi kuitenkin tällä hetkellä pitää todellisena oppiaineena, jota opetetaan useissa kouluissa ympäri Suomen. Koulutusta voi pitää materiaalilähtöisenä muotoiluopetuksena, missä suunnittelun lainalaisuudet opiskellaan yhden materiaalin kautta. Herääkin kysymys, millä tavoin tätä osaavien ammattilaisten resurssia voitaisiin parhaalla tavalla hyödyntää, jotta nykyaikaista metallimuotoilua voitaisiin järkevällä tavalla käyttää hyväksi yhteiskunnassa. Metallgestaltung on nykypäivänä yksi osa kansainvälisen rakennustaiteen ja –kulttuurin ilmaisukeinoja. Mitkä ovat syitä, miksi suomalaiset arkkitehdit kiinnostuisivat tämänkaltaisesta yhteistyöstä muotoilun kanssa?

Manner-Euroopan pitkän kulttuuri- ja kaupunkihistoriallisen perinnön omaavissa maissa modernilla metallityöllä on ollut helppoa integroitua jälleen myös uuteen rakennustaiteeseen. Viimeistellyt yksityiskohdat ovat kuuluneet luonnollisena osana arkkitehtuuriin. Sepäntyön ammattitaito onkin pysynyt useissa maissa elossa juuri restaurointien

ja vanhaan rakennuskantaan liitettävien kertaustyylisten lisäysten mahdollistamien työtilaisuuksien ansiosta. Uuden sukupolven metallimuotoilijoiden on ollut suhteellisen helppoa markkinoida omaa osaamistaan arkkitehdeille, koska sepän työ on kuitenkin ollut jatkuvasti tietyllä tavalla osana rakennustaidetta.

Suomessa modernin metallityön liittäminen uuteen arkkitehtuuriin on ehkä vielä haastavampaa kuin niissä maissa, joissa uudisrakentamisessa suositaan edelleen nykyaikaisen korkean teknologian arkkitehtuurin rinnalla myös vanhahtavia nostalgisia rakennustyyliä. Myös vanhan, kulttuurihistoriallisesti arvokkaan rakennuskannan entisöinnissä on näissä maissa enemmän tulonlähteitä sepille. Suurin haaste suomalaiselle metallityölle ei olekaan oikeitten markkinointikanavien ja kontaktien löytäminen, vaan modernin lasista ja teräksestä kootun rakennusmassan kanssa oikealla tavalla kommunikoidun muotokielen kehittäminen. Tähän tavoitteeseen pyrittäessä korostuu ennen kaikkea korkeatasoinen muotoiluosaaminen ja kyky tuoda myös perustellusti esille, mitä hyötyä arkkitehdeille on metallialan muotoiluosaamisen liittämistä rakennusprosessiin.

2.2 Rakentaminen vs. rakennustaide

Moderni rakennettu ympäristö koostuu yleensä valmiista elementeistä, joista kootaan haluttu kokonaisuus rakennuspaikalla. Koska kaikkien suunnittelijoiden käytössä ovat samat elementit, mahdollisuudet luoda valtavirrasta poikkeavia taloja ovat rajalliset. Rakennuksilta jää usein puuttumaan oma persoonallinen identiteetti, joka antaisi talon asukkaille mahdollisuuden samaistua omaan kotitaloonsa. Joidenkin asuntoalueprojektien yhteydessä muutoin homogeenistä rakennuskantaa pyritään yksilöimään julkisen taiteen avulla, kuten esimerkiksi meneillään olevassa Helsingin Arabianranta-hankkeessa.

Usein ympäristöön liitettävä taide, oli se sitten veistos liikenneympyrässä tai rappukäytävän seinään maalattu reliefi, jää valitettavan irralliseksi fragmentiksi rakennusmassan keskelle. Suorakulmaisten, valmiiden elementtipintojen keskellä jalustalle nostettu, korostettua 'taideteoksen' imagoa kantava teos näyttää usein irralliselta suhteessa ympäristöönsä. Abstrakti taide ei aina myöskään saa alueen asukkailta sellaista vastaanottoa, mitä taiteilijat odottavat. Esimerkiksi Turun Runosmäen lähiöön sijoitetut uudet ympäristötaide-elementit herättivät asukkaiden keskuudessa vastustusta ja lehtikirjoituksissa on kehoitettu abstrakteja muotoja käyttäviä muotoilijoita ja arkkitehtejä pysymään kaukana alueelta.⁴

Taiteilijoilta vaikuttaa usein unohtuvan, että teosten tarkoitus on käydä dialogia ympäristönsä kanssa ja parantaa ihmisten asumisen laatua. Pahimmillaan tämän hetken ympäristöön liittyvä 'taide' on oman taiteellisen minän ja visioitten esilletuontia rakennetun ympäristön ja asukkaiden viihtyvyyden kustannuksella. Tällaiset teokset saattavat olla oikeassa paikassa keskustan gallerioissa, mutta ulkotiloihin siirrettyinä ne joutuvat helposti ilkeiden kohteiksi. Kaupunkien keskustoihin kiinteästi sijoitettu abstrakti taide vaikuttaa saavan helpommin taideteoksen statusleiman kuin lähiössä. Tämä kuvastaa sitä, että valtaosa kansalaisista ajattelee edelleen, että abstrakti taide on vaikeasti tajuttavaa ja sellaisena itse asiassa epäkiinnostavaa ja hyödytöntä.

Teollistumisen myötä arkkitehtuuri on tullut siihen tilanteeseen, että termiä 'rakennustaide' voidaan käyttää vain murto-osasta uutta arkkitehtuuria. Yleensä nämä rakennukset ovat kaupunkien keskustoihin sijoitettavia julkisen ja taloudellisen vallan monumentteja, joita suunniteltaessa on varaa ottaa huomioon esteettisiä arvoja. Massatuotettavia asuinlähiöitä koetetaan ehostaa lisäämällä rakennusten oheen 'taideteoksia', koska taloista itsestään puuttuu kaikki inhimillinen kädenjälki. Tämän kaltainen toiminta valitettavasti onnistuu harvoin, koska teoksilla ei ole mitään kosketuspintaa ympäristöön. Niistä saa ainoastaan vaikutelman, että ne on tarkoitettu pakkosivistämään alueen kulttuuria ymmärtämättömiä asukkaita siitä, mitä on moderni taide.⁵ Ympäristöä

piristämään tarkoitettu taide voi tältä kannalta ajateltuna näyttää myös taide-eliitin ylimieliseltä pelleilyltä, mikä suuren yleisön mielestä tuhlaa ainoastaan verorahoja.

Uuteen rakentamiseen voidaan kuitenkin lisätä taiteellisia ja kulttuurisia arvoja myös ilman, että niiden tarvitsee olla korostetulla tavalla taideteoksen statuksen omaavia objekteja. Moderni sepäntyö ja metallimuotoilu voisi parhaimmillaan toimia osaltaan yhtenä linkkinä rakennustaiteen ja siihen erillisenä osana liitettävän 'taiteen' välissä. Sepän ammattiosaamistahan on perinteisesti hyödynnetty rakennustaiteessa juuri ihmistä lähelle tulevissa, käyttäjän kanssa kosketuksissa olevissa rakenteissa. Ehkä uuteen taloon muuttavaa ihmistä koskettaisi enemmän esteettisesti kaunis, toisen ihmisen valmistama kodin portti kuin talojen keskelle pystytetty abstrakti ja erillinen tilataideteos?

Ornamenttiaikakauden perinne on modernin taonnan painolastina, kun uutta metallimuotoilua pyritään yhdistämään uuteen arkkitehtuuriin. 1900-luvun alulle tyypillistä koristeellista metallityötä on vaikea henkisesti yhdistää tämän hetken arkkitehtuuriin. Taonta on kuitenkin vain todellisuudessa määritelmä työmenetelmälle, se ei rajoita muotoilun keinoja ainoastaan perinteisiin koristemotiiveihin ja pellistä pakotettuihin akantuksenlehtiin.

Keski-Euroopassa, Iso-Britanniassa ja Yhdysvalloissa kahdenkymmenen viime vuoden aikana esille nousut uuteen arkkitehtuuriin liittyvän metallityön aalto soveltaa uudella tavalla perinteisiä sepäntyön valmistusmenetelmiä. Muotokieli on parhaimmillaan konstruktivistista sekä pelkistettyä ja materiaalien käyttö innovatiivista. Monet tekijät käyttävät luovalla tavalla hyväkseen teräksen materiaaliteknologian kehitystä. Raaka-aineena voi tavallisen teräksen lisäksi olla esim. haponkestävää ruostumatonta tai Cor-Ten-tyyppistä oksidoituvaa terästä, jotka pintakäsittelynsä puolesta sopivat hyvin yhteen modernin teräsarkkitehtuurin kanssa. Taiteellisia vaikutteita haettaessa mieleen tulevat enemmänkin modernin kuvanveiston nimet kuin traditionaalinen sepäntyö. Koneiden, CAD- ja CNC-ohjelmien ja sarjatuotannon avulla monet sepät ovat pystyneet myös kasvattamaan tuotannon

volyyymiä niin, ettei tämänkaltaista uniikkia metallityötä voi enää pitää pelkkänä arkkitehtonisena kuriositeettina, vaan yhtenä realistisena alihankintavaihtoehtona ja yhteistyökontaktina suunniteltaessa rakennettua ympäristöä.

Kiistämättä jos rakennus- ja suunnitteluvaiheessa tekijöillä olisi nykyistä laajempi skaala toteuttamisen välineitä käytössään, kaupunkiympäristömme esteettiset ja kulttuurihistorialliset arvot ja niiden variaatiot lisääntyisivät. Keskustelu kaupunkisuunnittelusta ja siinä käytettävistä välineistä onkin juuri nyt aiheellista ja ajankohtaista. Viime aikoina on lehdistössä ja mediassa pohdittu paljon siitä, kenelle julkinen rakentaminen, kaupunkisuunnittelu ja arkkitehtuuri on loppujen lopuksi suunnattu.

Arkkitehti Pekka Helin kiinnittää haastattelussaan tämän vuoden alussa ilmestyneessä Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä huomiota siihen suureen vastuuseen, mikä rakennustaiteella on yhteiskunnassa. Arkkitehtuurilla ja kaupunkisuunnittelulla on aina ollut kauaskantoisia seurauksia pitkälle tulevaisuuteen. Tästä syystä kaupunkitilan suunnittelussa tulisikin ottaa huomioon pysyvät rakennustaiteelliset arvot, kuten asukkaiden viihtyvyys, arkkitehtuurin esteettinen ja rakenteellinen laatu sekä rakennusten pitkä käyttöikä.⁶

Viime aikoina lehdistössä ja mediassa ilmestyneiden kirjoitusten perusteella vaikuttaa kuitenkin siltä, että on olemassa selkeä kuilu suomalaisen modernin arkkitehtuurin ja sen loppukäyttäjien välillä. Konstruktiiivinen arkkitehtuuri ei aina välttämättä avaudu kaupunkitilan käyttäjille sillä tavalla kuin sen suunnitelleet arkkitehdit haluaisivat. Arvostelua on noussut myös arkkitehtikunnan sisältä. Arkkitehti Kai Wartiainen moittii suomalaista asuntotuotantoa ilottomuudesta ja laadun kelvottomuudesta. Asuntoja valmistetaan teollisesti kuin liukuhihnalta, samalla asuminen tasapäistää ihmiset. Wartiaisen mukaan uusista kaupunkiympäristöistä jää puuttumaan paikan henki. Tällainen minimalistinen suunnittelu johtaa siihen, että kaikki uudet asuinalueet näyttävät samantlaisilta paikasta riippumatta.⁷

Muotoilupiirien lisäksi myös rakennusten loppukäyttäjät eli kansalaiset ovat alkaneet ottaa enemmän kantaa elinympäristössään tapahtuviin muutoksiin. Kuvaava esimerkki kansallisten kulttuurista päättävien instanssien ja yleisön välisestä dialogista on VR:n makasiinien paikalle suunnitellun musiikkitalon ympärillä pyörivä keskustelu. Kaikkien muiden aiheeseen liittyvien arvojen lisäksi kyseessä on myös vastakkainasettelu 'tavallisten' kaupunkilaisten olohuoneen ja 'elitistisen' kulttuuripyhätön välillä. Töölönlahden laajemman rakentamissuunnitelman ja Katajanokalle suunnitellun Arkkitehtuurin, Rakentamisen ja Muotoilun Informaatiokeskuksen (ARMI) suunnittelukilpailun yhteydessä on myös esitetty tästä pitemmälle meneviä mielipiteitä, joiden mukaan suomalainen moderni arkkitehtuuri on todellisuudessa pienen muotoilueliitin keskinäinen hiekkalaatikko, jossa tapahtuvat asiat kiinnostavat hyvin pientä osaa kansalaisista. Edellinen väittämä pitää osaksi valitettavasti paikkansa.⁸ Tiedotusvälineissä kansalaisten toimesta käyty keskustelu Helsingin uusista arvorakennuksista ei ole käsitellyt niinkään ehdotusten rakennustaiteellisia ansioita kuin sitä, pitäisikö niitä itse asiassa lainkaan rakentaa suunniteltuihin paikkoihin. Kilpailutöitä esittelevät näyttelyt ovat lähinnä olleet muotoilun ja arkkitehtuurin parissa työskentelevien alan ammattilaisten tapaamispaikkoina.

Suomessa suhtaudutaan usein kyynisesti ja ennakkoluuloisesti kulttuuri- ja julkisiin rakennuksiin ja niiden väistämättä mukanaan tuomaan nykyarkkitehtuuriin.⁹ Tähän ilmiöön on hyvä syy. Kaupunkiympäristön monipuolisuutta ja kaupunkirakentamisen kerroksellisuutta on Suomessa jossain vaiheessa tuhottu todellakin lähes hävitysvimman kaltaisesti. Tavallista helsinkiläistä on ARMI-taloa enemmän kiinnostanut esimerkiksi Helsingin Kaupunginmuseon näyttely 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun modernin rakennusboomin alta tuhotuista uusrenessanssi- ja jugendarvotaloista. Kyseisenä ajanjaksona Helsingin kantakaupungista hävitettiin muutaman vuoden aikana noin 900 vanhaa rakennusta, joista osa oli kulttuurihistoriallisesti merkittäviä monumentteja. Täältä pohjalta ei ole ihmeäkään, että kulttuuripiirien ulkopuolella on edelleen tietty epäluulo ja jopa mielenkiinnottomuus nykyaikaista tehorakentamista kohtaan.

Pystyttäisiinkö jollain keinoin palauttamaan rakennettuun ympäristöön sellaisia elementtejä ja yksityiskohtia, jotka käyttäjät tunsivat itselleen läheisiksi ja jotka lisäisivät sen monimuotoisuutta? Mitkä ovat niitä Pekka Helinin peräänkuuluttamia pysyviä rakennustaiteellisia arvoja, jotka yhdistävät sekä arkkitehtejä, muotoilijoita että rakennusten ja kaupunkitilan käyttäjiä? Onko tällaisia yhteisiä arvoja todellisuudessa edes olemassa?

2.3 Lasiarkkitehtuuri - seksikäs vankila?

Miksi ihmiset eivät kiinny moderniin rakennustaiteeseen samalla tavalla kuin vanhoihin käsityönä tehtyihin rakennuksiin? Esimerkiksi Viljo Revellin Helsingin Citycenterin betonimakkaran säilyttämisen puolesta ei todennäköisesti synny yhtä laajaa kansanliikettä kuin VR:n makasiinien säilyttämisen puolesta on kehittynyt.

Toimittaja Miska Rantanen käsittelee juuri tätä aihetta Helsingin Sanomissa ilmestyneessä kolumnissaan "Milloin betonimakkarasta tulee antiikkia?".¹⁰ Kiinteistösjoiutusyhtiö Sponda suunnittelee saneeraavansa Makkaratalon paremmin tunnetun Revellin Citycenterin. Remontissa purettaisiin talon ominaisin piirre, eli taloa ympäröivä betonikaide. Rantanen pohtii, onko meillä oikeus tuhota kaupunkikuvan historiallista kerroksellisuutta vaikka Revellin kolossi näyttääkin meidän mielestämme edelleenkin paikkaansa sopimattomalta.

Rantanen käsittelee tekstissään myös 1960- ja 1970-luvulla suomalaisissa kaupungeissa vallinnutta vanhojen rakennusten hävitysvimmaa, joka tietyllä tavalla on traumatisoinut myös tämän hetken kaupunkirakentamiseen liittyvää keskustelua. Kolumnissa todetaan osuvasti, että Makkaratalo ja monet sen aikalaiset ovat "muistomerkkejä aikakaudesta, jolloin nousukasmainen Suomi halusi vimmaisella kiireellä peittää saviset varpaansa ja maalaistaustansa."¹¹ Kasvavan teollisen tuotannon vauhti ja mittakaava ei jättänyt enää sijaa

eleganteille yksityiskohdille rakennustaiteessa. Yhteiskunnan ja rakentamisen avainsana tuolloin oli tehokkuus. Ilmiön käänköpuolena suomalaisten kaupunkien keskustoista tuli kuitenkin tylsiä ja useimmiten ihmisen mittakaavaan sopimattomia liikekeskusten kasautumia.

Tähän ilmiöön on myös perehtynyt tanskalainen arkkitehti Jan Gehl, joka on tutkinut erityisesti julkisia tiloja ja kaupunkia sosiologisena tilana sekä toiminut kaupunkisuunnittelun konsulttina useissa eri maissa. Hänen mukaansa myös ihmisten liikkumisen vauhti ja siihen käytetyt välineet ovat muokanneet sekä rakennusten arkkitehtuuria että kaupunkia itseään sosiologisena tilana ja asuinpaikkana.¹² Gehlin mukaan viime vuosisadan alkupuoliskolla kaupunkitilaa jäsennettiin vielä ihmisen mittakaavassa. Kadut ja kokoontumistilat mitoitettiin pitkälti jalankulkijoitten tai hevöskärkyjen tarpeiden mukaan. Liikkumisen vauhti oli huomattavasti hitaampi kuin nykyään. Kaupat ja palvelut sijaitsivat talojen kivijaloissa tai kauppahalleissa eli ihmisten ei tarvinnut lähteä muualle hoitamaan päivittäisiä ostoksiaan. Nykypäivään verrattuna erilainen liikkumisen tahti mahdollisti asukkaille myös ympäristön rikkaamman havainnoinnin. Osittain tästäkin syystä 1900-luvun alun rakennustaiteen suuntauksille on tyypillistä kokonaistaideteoksen tavoittelu ja korostettu detaljointi. Rakennus yksityiskohtineen muodostaa kokonaisuuden, jonka vivahteet aukeavat vasta pitempiaikaisen tarkastelun myötä.

Toista maailmansotaa seuranneen jälleenrakentamisen ja taloudellisen nousun myötä kaupunkisuunnittelua alettiin mukauttaa lisääntyneen moottoriliikenteen tarpeisiin soveltuvaksi. Kaupunkeihin muuttaneet ihmiset asutettiin etäälle keskustasta nukkumalähiöihin, joissa palvelut keskitettiin yhteen ostoskeskukseen. Ihmiset työpaikat siirtyivät kauas kodeista ja välimatka liikuttiin autolla. Elämisen tahti ja liikenteen nopeus kiihtyi eikä tälle kasvulle ole vielääkään löytynyt rajaa.



4

5

Moderni arkkitehtuuri luomassa mielikuvaa teknologisesti kehittyneestä Suomesta: Nokia Oyj:n rakennuksia Helsingin Ruoholahdessa

Vuosisadan alkupuolen rakennusten yksityiskohtaisuus on vaihtunut pelkistettyihin linjoihin ja elementtirakenteisiin. Nopeasti paikasta toiseen meneville ihmisille on turhaa suunnitella detaljeja, joita ei kuitenkaan huomattaisi moottoritiellä ohikiitävästä autosta. Yksityiskohtien puute ja asukkaiden sosiaalisten perustarpeitten väheksyminen näkyy kuitenkin monotonisina rakennusblokkeina, joiden väliin jätetyillä laajoilla tasaisilla pihakentillä ei ole käytännössä mitään syytä oleskella ja viihtyä. Hyvä esimerkki Suomessa kaupunkisuunnittelun pyrkimyksestä muuttaa kaupunki täysin yksityisautoilun vaatimusten mukaiseksi on esimerkiksi 1968 esitelty insinööri toimisto Smith-Polvisen suunnitelma Helsinkiä halkovasta M1-moottoritiestä. Tieverkon alle olisivat jääneet esimerkiksi Marian sairaala, puolet Kaisaniemen puistosta, nykyiset Taideteollisuusmuseo ja Rakennustaiteen museo sekä kaikki Liisankadun eteläpuoleiset korttelit. Suunnittelijoiden yleinen käsitys ja suunnitelman peruste oli, että Etelä-Helsingin lähes koko rakennuskanta kuitenkin uusittaisiin lähivuosina.¹³

Toinen teos, jossa ansiokkaasti analysoidaan materiaalin käytön suhdetta rakennustaiteeseen ja kaupunkikuvaan on arkkitehtuurin tutkija Roger Connahin Suomen Teräsrakenneyhdistyksen 30-vuotisjuhlakirjaan 'Steel Images' kirjoittama essee 'Critical Steel'.¹⁴ Connah käsittelee tekstissään monelta kannalta suomalaisen teräsarkkitehtuurin historiaa ja ominaispiirteitä. Kirjoituksen esittämä keskeinen kysymys on, millä tavoin Mies van der Rohen aloittaman ja konstrukttiivisen arkkitehtuuruuntauksen perintöön vahvasti tukeutuva tämänhetkinen teräsrakenteita paljon käyttävä rakennustaide voi tulevaisuudessa kehittyä eteenpäin.

Mainitun esseen ja sen esittämien kysymysten avulla voidaan analysoida myös sepän ammatin mahdollisuuksia suhteessa moderniin arkkitehtuuriin. Connah selvittää rakennustaiteessa kunakin ajankohtana vallitsevien suuntausten ja trendien nopeaa globaalia leviämistä geenitutkimuksesta

johdetun memetiikan käsitteen avulla.¹⁵ Meemit ovat kulttuurin elementtejä, jotka etenevät yli yhteiskunta- ja kulttuurirajojen ei-geneettisin keinoin. Teräs on Connahin mielestä memeettinen rakennusmateriaali. Koska se on aineena sama kaikkialla maailmassa, toistensa kanssa identtiset teräsrakenteet ja 'arkkitehtuuriset kuvastot' kopioituvat helposti maasta ja yhteiskunnasta toiseen.¹⁶ Nykyaikaisessa informaatioyhteiskunnassa tämä globaali vuorovaikutus on entistä helpompaa ja nopeampaa. Tästä ilmiöstä johtuen uusi teräsarkkitehtuuri on hyvin samankaltaista sekä kansainvälisesti että maamme rajojen sisäpuolellakin. Arkkitehdit ottavat vaikutteita toisistaan, mikä heijastuu nopeasti kaikkeen uudisrakentamiseen. Connah käyttää ilmiöstä nimitystä 'architectural sampling', joka terminä osuvasti tuo mieleen nykyajan popmusiikin tavan lainata parhaita kohtia muiden sävellyksistä omaan kappaleeseen. Visuaalisesti näyttävät ja vahvat mielikuvat toimivat malleina seuraaville vahvoille mielikuville.¹⁷ Rakennuksista jää tällä tavoin puuttumaan kuitenkin omaleimaisuutta ja yksilöllisyyttä, mikä on olennainen edellytys kulttuurihistoriallisesti monikerroksisen ja visuaalisesti rikkaan kaupunkiympäristön muodostumiselle.

Tällainen samanlainen vahvojen visuaalisten sääntöjen ja lainalaisuuksien jatkumo voidaan nähdä myös tiettyjen suurten arkkitehtien vaikutuksessa suomalaiseen arkkitehtuuriin opetukseen. 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun taitteessa Aarno Ruusuvuori ja Aulis Blomstedt korostivat opetuksessaan paljon Mies van der Rohen konstruktivisen arkkitehtuuriin etuja. Talon rakenne suomalaisessa rakennustaiteessa jäsennettiin tuolloin pitkälti juuri van der Rohen oppien ja näkemyksen mukaisesti, aivan kuten nykyään pääasiallisena vertailukohtana uudelle rakennustaiteelle on Alvar Aalto.¹⁸ Tällä hetkellä parhaassa luomisvaiheessaan olevat menestyneimmät suomalaiset arkkitehdit kuuluvat juuri tähän opiskelijasukupolveen. Tästäkin syystä viime aikoina trendiksi kasvanut lasi- ja teräsarkkitehtuuri on voimakkaasti konstruktivistista, 'miesiaanista'. Pääosassa on rakennuksen struktuuri, johon 60-luvun oppien mukaan ei tarvitse lisätä detaljeja pehmentämään selkeää muotoa.

Connahin mukaan erityisesti edellä mainitulla ilmiöllä on ollut oma vaikutuksensa suomalaisen teräsarkkitehtuurin nykyilmeeseen. Yksi merkittävä osatekijä rakennustaiteen kehittämisessä on ollut myös Suomen nopea nousu yhdeksi maailman teknologiaorientoituneimmista yhteiskunnista. Tuotesuunnittelun, mainonnan ja brändin korostamisen ohella liike-elämä käyttää myös arkkitehtuuria lavasteena oman missionsa korostamiseen. Taiteen ja arkkitehtuurin trendien nopean kierron seurauksena rakennustaide ja sen käsittelytapa mediassa on tullut lähemmäksi muotitaidetta. Samalla nämä rakennukset ja ne rahoittaneiden yritysten mission ja imagon esitleminen arkkitehtuurin välityksellä vaikuttavat pysyvästi asuinympäristöömme yhtä paljon kuin normaali demokraattisin keinoin tapahtuva kaupunkisuunnittelukin.

Mainonnan ja uutisten kuvissa teräksiset ja lasiset rakennusblokit symboloivat Nokian ja F-Securen kilpailukykyä. Rakennusten ulkopintaa verhoavan läpinäkyvän lasifasadin kuvataan usein symboloivan nykyaikaista, transparenttia tietoyhteiskuntaa, missä kaikki pystyvät seuraamaan tietoverkkojen ja median avulla yhteiskunnan toimintaa. Käytännössä puheet toimistotalojen läpinäkyvyydestä ja lasiarkkitehtuurin avoimuudesta ovat kuitenkin usein pelkkää medialle tarkoitettua sanahelinää. Kaksoislasijulkisivujen tärkeä etu yritysten kannalta on se, että äänipeilauslaitteiden avulla ei voida ulkoapäin muuttaa ikkunalasiin resonanssia keskusteluksi. Näin ehkäistään salakuuntelua. Myös lasiarkkitehtuurin väitetty ekologisuus ja energiansäästöominaisuudet on viime aikoina asetettu kyseenalaisiksi, mikä osoittaa tämänkaltaisen rakentamisen olevan pitkällä aikavälillä epäedullista ja vastoin kestävä suunnittelun periaatteita.¹⁹

Mediaseksikkäällä trendiarkkitehtuurilla on siis myös karu kääntöpuolensa. Radikaalin konstruktiivinen moderni kaupunkiympäristö voi myös olla teräksestä ja lasista rakennettu vankila vailla ihmisen mittakaavaa. Lasiset pinnat "heijastavat kylläkin taivaan ja auringon kuvajaisia", kuten Connah kirjoittaa, mutta "sulkevat ihmisen arkkitehtuurinsa sisään kuin kalan akvaarioon".²⁰ Uudet rakennukset ylistävät konsumerismille rakentuvaa 'Nokia-Suomea', mutta ne on tarkoitettu kuvastamaan teknologista tulevaisuutta ilman menneisyyttä. Ne kuvastavat

teräkselle yleensä annettavia, itsestään selvinä pidettäviä määritteitä; kylmyyttä, tarkkuutta, täsmällisyyttä ja ankaruutta. Nämä arvot ovat vastakohta sille rakennuskannalle, jonka suurin osa kaupunkilaisista kokee itselleen läheiseksi.

Connah siteeraa yhdysvaltalaista arkkitehtiä Andrew Vernooytä, joka on määritellyt tämänkaltaisen arkkitehtuurin "sisältöpäin ilmeikkääksi, mutta ulkopuolelta mitäänsanomattomaksi".²¹ Transparentti arkkitehtuuri on luonut rakennuksista läpinäkyviä säiliöitä, joilla ei ole enää paljoakaan tekemistä vanhan, paikalla rakennetun talon kanssa. Esimerkiksi rakennuksen rungon hinta suhteessa talon sisään asennettaviin mekaanisiin ja elektronisiin laitteistoihin on etenkin viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana muuttunut radikaalisti. Uudisrakentamisessa muuttamalla kantava ulkoseinärakenne itsekantavaksi teräsrungoksi, kustannukset ovat pudonneet rungon osalta 60%.²² Joissain tapauksissa nämä rakennukset on päällystetty jollain levymateriaalilla, minkä tarkoituksena on luoda mielikuva kiinteästä seinästä ja vanhemmalle rakennustaiteelle tyypillisistä rakenneratkaisuista.

Aikaisempien rakennusmetodien imitointi on kuitenkin Connahin mielestä loukkaus teräksen piileviä mahdollisuuksia kohtaan. Rakennustaiteen kaupunkikuvaan liittyvän näkyvyyden ja sitä käsittelevän keskustelun tämänhetkinen lisääntyminen mediassa kuvastaa, ettei arkkitehtuuri kuitenkaan ole ainoastaan memeettinen järjestelmä. Se ei enää pelkästään toista muista kulttuureista tulevia ideoita ja visuaalisia kaavoja vaan on muuttumassa kokonaisuudessaan luovaksi ja innovatiiviseksi suunnittelumenetelmäksi.²³ Connah peräänkuuluttaa kirjoituksessaan uusia innovatiivisia tapoja lähestyä terästä. Hänen mukaansa tarvitaan menetelmiä, jotka pystyvät käyttämään terästä myös kosketettavana ja inhimillisenä (*to render steel tactile*) rakennuselementtinä, mutta kuitenkin tuomaan esille materiaalin perimmäiset ominaisuudet: ylväyden ja rakenteiden kauneuden.

Connah siteeraa kirjoituksensa yhteenvedossa italialaista arkkitehtuurin tutkijaa Luigi Puglisia, jonka mukaan nykyinen rakentamiseen liittyvien järjestelmien monimutkaisuus ja hallittavan tiedon valtava määrä aiheuttaa

sen, että uusia Le Corbusierin tai Aallon kaltaisia sankariarkkitehtejä ei välttämättä synny enää tulevaisuudessa.²⁴ Tulevaisuudessa myös arkkitehtuurin alalla suunnittelutyö tapahtuu entistä enemmän monialaisissa ja poikkitaiteellisissa työryhmissä, joissa eri alojen ammattilaiset tukevat toistensa erityistä ammattiosaamista. Arkkitehtuurin tulevaisuus ja uudet innovaatiot saattavat löytyä Puglisiin mukaan esimerkiksi yhteistyöstä insinöörien kanssa, koska "uudet Eiffelit ovat jo täällä".

Rakennus- ja insinööritaideteen liittoon ja sen seurauksina syntyviin rakennustaiteen teoksiin voisi edelleen ja jälleen kerran kuulua olennaisena osana myös luova metallityö. Oikein käytettynä tämänkaltainen monialainen yhteistyö saattaa samalla viedä rakennustaidetta eteenpäin ja palauttaa sen oikealla tavalla juurilleen. Parhaassa tapauksessa yhteistyö eri ammattialojen kesken voisi palauttaa kaupunkiympäristöön takaisin sellaisia tärkeitä koettuja elementtejä, kuten rakennusten laadukkaat detaljit ja materiaalien monipuolisen käytön. Taideteollisuuteen ja käsityöhön on aina liitetty tiettyjä arvoja. Näiden arvojen toteuttamisen, kuten korkean laadun ja ammatillisen osaamisen tinkimättömyyden ei kuitenkaan tarvitse välttämättä olla taloudellisesti kannattamatonta. Sepän työ on vaikuttanut suuresti rakennettuun ympäristöömme aikaisemmin historiassa. 1900-luvun nimekkäimmät sepät olivat ja ovat edelleenkin yhtä lailla ajassa ja sen teknologisessä kehityksessä kiinni olevia muotoilijoita yhtä lailla kuin virtuoosimaisia metallimiehiä.

Rakennustaiteen historiassa on useita esimerkkejä laajamittaisesta metallimuotoilun ja arkkitehtuurin välisestä vuorovaikutussuhteesta, missä lopputulos on ollut huomattavasti enemmän kuin pelkkä osiensa summa. Seuraavassa osiossa käydään läpi niitä metodeja ja tuloksia, mitä aikaisemmin on seurannut metallityön ja rakennustaiteen luovasta yhdistämisestä.

3. Metallitaitteen kultakausi

Raudanvalmistuksen tekniikan kehittyminen 1800-luvun lopulla oli alku metallin ja teräksen käytön lisääntymiselle rakennustaiteessa. Valssatun raudan erinomaiset veto- ja lujuusominaisuudet tekivät siitä hyvän materiaalin suuriin rakenteellisiin konstruktioihin, kuten halleihin, siltoihin ja katoksiin. Metallin materiaalitekniikan kehittyminen näkyi niin taottujen kuin valettujenkin rakenteiden käytön lisääntymisessä. Vallitsevat rakennustyyli-tylit tietysti mukautuivat kehittyneen tekniikan antamiin mahdollisuuksiin. Art Nouveaun tyyppilliset sirot, luonnonmuotoja jäljittelevät linjat olivat helppoja ja järkeviä toteuttaa juuri tako- tai valuraudasta valmistettuina.²⁵

Rakennustaiteen ja metallityön välisestä suhteesta olisi vaikea kirjoittaa mainitsematta eräitä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun tunnettuja arkkitehtejä ja insinöörejä. Esimerkkejä metallin innovatiivisesta käytöstä niin laajempina konstruktiona kuin detaljeinakin on paljon. Gustave Eiffelin rakennuttama putlatusta takoraudasta rakennettu torni Pariisissa oli 1800-luvun lopulla oman aikansa korkean teknologian huippusaavutus. Hector Guimardin suunnittelemat Pariisin metron valurautaiset sisäänkäynnit, Victor Hortan taottujen portaikkojen kaarevat linjat ja Antoni Gaudín rakennuksiinsa suunnittelemat metalliosat ovat nykyajan katsojalle olennainen osa Art Nouveaun ikonografiaa ja tunnusomaista muotokieltä. Kokonaan oman lukunsa voisi myös kirjoittaa Charles Mackintoshista, joka vastavetona Art Nouveaun koukeroisille muodoille kehitti oman, karun selkeälinjaisen tyylin. Mackintoshin rakennukset, joiden kokonaisilmeessä teräksen monipuolisella ja luovalla käytöllä oli ratkaiseva osa, ovatkin ensimmäisiä esimerkkejä todella modernista ja rajoja rikkovasta arkkitehtuurista.²⁶

Gaudín paljon siteerattua lausetta omaleimaisen ja ainutlaatuisen taiteen perusominaisuudesta hakea inspiraationsa omilta juuriltaan voi tietyllä tavalla pitää myös tämänkin tutkimuksen mottona.²⁷ Tarkoituksenaahan on kiinnittää huomiota juuri siihen, miten rakennetussa ympäristössä voitaisiin taas hyödyntää myös muunlaisia

rakenteita kuin liukuhihnatuotettuja valmiselementtejä. Tiettyinä aikakausina ajan henki, 'zeitgeist' on kuitenkin otollisempi useamman eri taideteollisuuden ja taiteen alan yhteistyölle. Viime vuosisadan vaihteessa monen eri maan taideteollisessa kulttuurissa vaikuttaneet Arts&Crafts -liike ja Art Nouveau -tyylisuunta kehittyivät maasta riippuen omaan suuntaansa. Yhteistä kuitenkin tälle oman aikansa memeettistä kehitystä kuvaavalle ilmiölle oli se, että niin rakennustaiteesta kuin kaikessa muussakin muotoilussa korostettiin kaikkien taiteenalojen yhteistyön merkitystä yhtenäiseen kokonaistaideteokseen pyrittäessä. Saksassa arkkitehti Alexander Koch vaati *"kaikkien taiteilijoiden, arkkitehtien, kuvanveistäjien, maalarien ja käsityöläisten täydellistä yhteistyötä. Heidän kaikkien tulee toimia yhdessä; kukin heistä ajattelee yksilöllisesti mutta he työskentelevät silti käsi kädessä suuremman kokonaisuuden hyväksi"*.²⁸

Kun oman teknologiaorientoituneen aikakautemme suhtautumista rakennusprosessiin vertaa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun rakentamisen metodeihin, ymmärtää nopeasti miten paljon arkkitehtuurin ilmaisuvälineet ovat vähentyneet teollistumisen edetessä. Isobritannialainen arkkitehtuurin tutkija Patrick Nuttgens käsittelee tätä aihetta kirjassaan *Understanding Modern Architecture*. Nuttgensin mukaan Art Nouveau oli mahdollisesti viimeinen yhtenäinen ja johdonmukainen suuntaus arkkitehtuurissa.²⁹ Tästä huolimatta vaikka tyyliä ja sen opit olivat vallalla useissa maissa samaan aikaan, eivät eri maiden arkkitehdit pyrkineet vain toistamaan muiden maiden rakennustaiteesta kopioituja elementtejä. Tyyliä kehittyi jokaisessa maassa omaan kansalliseen suuntaansa, missä rakennustaide toimi paikallisen identiteetin ja taiteellisen ilmaisun välineenä. Art Nouveaun voittokulku johtui osaltaan myös rakennustekniikan osaamisen kehittymisestä sellaiselle tasolle, ettei käyttö- ja asuinrakennusten massarakentamisen kohdalla sellaista työn laatua tullut enää koskaan saavuttamaan.

Yksi tapa saada käsitys tällaisesta yhden taiteen suunnan monihaarisesta kehityksestä on verrata keskenään esimerkiksi Barcelonaa ja Helsinkiä, joissa kummassakin on paljon jäljellä kyseisen aikakauden rakennuksia. Nykyisen elementtirakentamisen aikakautena rakennuksista on harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta vaikeaa löytää

tiettyyn kulttuuriin tai talon suunnitelleeseen arkkitehtiin selkeästi viittaavia elementtejä. Rakennukset jotka sijaitsevat samalla ilmastovyöhykkeellä ovat pääosin samankaltaisia materiaaleiltaan ja suunnittelultaan.

Vaikka Gaudí ja Arkkitehtitoimisto Gesellius-Saarinen-Lindgren loivat osan pääteoksistaan samana aikana ja periaatteessa saman rakennustaitteen tyylin ihanteitten mukaan, ovat heidän työnsä kuitenkin selkeästi tunnistettavissa ja erotettavissa toisistaan. Art Nouveaun laaja-alaisuutta kuvaa hyvin se seikka, että tyyllillä oli kulttuurista riippuen eri nimiä. Barcelonalaiset kutsuivat Gaudín töitä Modernismoksi, kun taas Suomessa tyyli kulki Jugendin nimellä. Italiassa tyyli tunnettiin Lo Stile Libertynä tai Lo Stilo Floralena.³⁰ Tiedetyt peruseriaatteet olivat kuitenkin yhteisiä kaikkialla, ja juuri nämä yhteiset seikat mahdollistivat Art Nouveaun rikkaan ja monensuuntaisen kehityksen.

Tyylisuunnan taustalla olleen Arts&Crafts -liikkeen ideologisia perusajatuksia oli edeltäville tyyli-suunnille tyypillistä olleen ylitsekäyvän ja pakonomaisen koristeellisuuden karsiminen muotoilusta ja sisustuksesta. *"Älkää pitäkö kodeissanne mitään, mitä ette pidä kauniina ja tiedä sen olevan hyödyllistä"*, julisti liikkeen johtohahmo William Morris.³¹ Toinen merkittävä peruseriaate oli usko taiteen merkitykseen luokkayhteiskunnan uudelleenjärjestelyn välineenä. Morrisin mielestä taiteilijan täytyi olla suoraan itse vastuussa töistään valmistamalla ja myymällä ne henkilökohtaisesti. Tällä tavoin taiteesta ja taiteilijasta itsestään tulisi esimerkki ja välikappale taistelussa brittiläisessä yhteiskunnassa tuohon aikaan vallinnutta välinpitämättömyyttä ja kahtiajakautumista vastaan. Taideteollisuuden tuli olla yhteiskunnan muutosvoima samalla, kun se itsessään olisi vastaus luokkayhteiskunnassa vallitseviin ongelmiin. Taide kuului kaikille ja sen takia myös rakennustaitteessa käytettiin hyväksi paljon sekä taiteilijoiden että taideteollisuuden ammattilaisten osaamista. Morris kiteytti ajatuksen lauseella 'the well making of what needs making'.³²

Art Nouveaun ideologialle oli tunnusomaista muiden taiteenalojen hyödyntäminen rakennusta suunniteltaessa. Tyypillistä oli myös tyylisuunnan tapa hakea vaikutteita sekä paikallisesta historiasta että luonnosta. Julkisten kaupunkirakennusten detaljeihin saatettiin etsiä vaikutteita muinaislinnoituksista tai maaseudun talonpoikaisista rakennustyyleistä. Selvimmin tämä rinnastus näkyykin ehkä juuri Helsingin ja Tampereen jugendarkkitehtuurissa, missä rakennusten yksityiskohdissa on vaikutteita sekä Suomen keskiajan linnoista että karjalaisista hirsirakennuksista. Rakennusten julkisivun pääasiallinen materiaalivalinta on usein harmaa graniitti, minkä myös katsottiin kuvastavan oikealla tavalla ajan suomalaiskansallista henkeä.

Samalla tavoin kuin Gesellius-Saarinen-Lindgren -toimiston töiden voidaan sanoa kuvastavan tyypillisellä tavalla 1900-luvun alun Suomea, voi Gaudín töitä pitää vastaavalla tavalla espanjalaisina ja varsinkin katalonialaisina. Jos suomalaisen jugendarkkitehtuurin pääteokset kuvastavat kansallisen identiteetin korostamista, Gaudín rakennukset ovat kunnianosoitus paikalliselle luonnolle ja Espanjan arabivaikutteiselle kulttuurille. Rakennuksissa sekä niihin saumattomasti liittyvissä metallirakenteissa toistuvat aaltoilevat linjat ja maurilaista ornamenttiikkaperinnettä kunnioittavat keramiikkapinnat kertovat Gaudín tutkineen huolellisesti historiaa ja Katalonialle tyypillistä luontoa.

Gaudín kiinnostus luontoa kohtaan näkyy myös useiden hänen teostensa rakenteellisissa ratkaisuissa, joiden inspiraatio on ollut ennemminkin itse havainnoituissa ja koetuissa kokeiluissa kuin suoraan kirjoista opitussa tiedossa.³³ Hänen koko tuotantoon leimaa halu olla pikemminkin itse rakennuspaikalla työskentelevä käsityöläinen ja työnjohtaja kuin pelkkä toimistossa piirustuslaudun takana istuva arkkitehti. Yksi perusta Gaudín luovalle visiolle materiaalien käytössä on hänen perhetaustassaan ja koulutuksessaan, mikä monipuolisuudellaan edesauttoi häntä urallaan. Kuparisepän poika tottui jo lapsuudessaan käsittelemään ja muokkaamaan metalleja, ja tätä kehitystä vei eteenpäin ennen arkkitehtikoulua tapahtunut työskentely sepän kisällinä.³⁴ Paras esimerkki

Gaudín käytännölläheisyydestä ja sepän taidoista onkin ehkä se, että 1888 valmistuneen Colegio Teresianon nunnakoulun pääsisäänkäynnin portit ovat hänen itsensä takomat.³⁵

Gaudín taontaosaaminen ilmenee kuitenkin parhaiten tekstiilitehtailija Eusebi Güellille suunniteltujen rakennusten porteissa ja metallidetalleissa, jotka jo omana aikanaan kiinnittivät sekä rakenteellaan ja toteutuksensa laadulla huomiota.³⁶ Työt toteutettiin paikallisen sepän Juan Onosin takomossa.³⁷ Gaudín tunnetuin taos on Güellin Barcelonan lähistöllä sijaitsevaan maaseutukartanoon suunnittelema portti, minkä motiivina on sisäänkäyntiä vartioiva lohikäärme. Tästä aikanaan hyvin poikkeuksellisen rakenteen omaavasta portista on tullut yksi kuvatuimpia Art Nouveaun yksityiskohtia. Yhdessä Güellin kaupunkipalatsiin taottujen valtaviin ajoporttien kanssa nämä työt muodostavat pysyvän monumentin katalonialaisen sepäntyön osaamiselle.

Tämän lopputyön kannalta mielenkiintoinen ja Suomessa vähemmän tunnettu Art Nouveaun taiteilija on italialainen Alessandro Mazzucotelli (1865-1938). Hän eroaa muista aikansa arkkitehteistä siinä, että hän toimi koko ajan samalla myös seppänä. Hän suunnitteli ja takoi itse lähes kaikki rakennuksiinsa liittyvät metallityöt ja vasta hyvin myöhäisessä vaiheessa uraansa uskoi työn toteutuksen alihankkijoille. Kun Mazzucotelli aloitti sepäntyönsä 20-vuotiaana, hänen kotikaupungissaan Milanossa oli useita uudisrakennushankkeita jatkuvasti työn alla. Hänestä kuitenkin tuntui että rakentamiseen liittyvällä metallityöllä ei ollut enää kysyntää, koska siitä oli tullut itseään toistavaa ja liian ornamentaalista.³⁸ Mazzucotellin oma tyyli kehittyi hieman eri suuntaan kuin Art Nouveaun tuhlailijan rikas ja koukeroinen muotokieli. Hänen tunnetuimmassa työssään, vuoden 1906 Milanon kansainvälisillä taideteollisuusmessuilla esitellyssä 'Gladiolus-porteissa', tämä ero on selvästi nähtävissä. Työ on yllättävän moderni muotokieleltään ja voisi hyvin olla jopa nykyaikaista, 90 vuotta myöhemmin suunniteltua sepäntyötä.

Mazzucotellin näkemys oli aikaansa edellä yhdistäessään Art Nouveautta Art Decoon ja hänen työnsä palkittiinkin useilla kansainvälisillä taideteollisen alan messuilla. Hän myös opetti koko uransa ajan Milanon taideteollisuusinstituutissa ja varmasti myös tästä syystä pohjoisitalialaisessa aikakauden arkkitehtuurissa sepäntyö täydentää loistavasti rakennuksen muotoja.³⁹ Italiassa sepät yleensä sekä suunnittelivat että toteuttivat rakennuksiin liittyvät taokset itse.⁴⁰ Tästä syystä paikallinen metallityö ei usein noudatakaan arkkitehtuurin tuon hetken valtalinjauksia, vaan on huomattavasti rikkaampaa omaten suuria vivahde-eroja jopa maakunnasta riippuen.

3.1 Suomalainen metallitaide 1900-luvun alussa

Vaikka Suomessa ei voikaan samalla tavalla nostaa esille joitain tiettyjä, jo omana aikanaan tunnustettuja sepäntyön esimerkkejä rakennustaideteossa, on meillä kuitenkin laaja kokoelma hyvää metallityötä suurimpien kaupunkien jugendarkkitehtuurin yhteydessä. Työt ovat pääasiassa portteja, kaiteita, parvekkeitten kannatinrakenteita ja valaisimia. Kaikille taoksille on kuitenkin ominaista yksityiskohtien viimeistely ja detaljien sulava yhdistyminen rakennuksen kokonaisilmeeseen. Nämä työt toteuttaneista sepistä ei ole säilynyt tietoa, mutta voimme olettaa, että työt toteutettiin pääasiassa arkkitehtien antamien mittapiirustusten mukaan omaa ammattitaitoa käytännön valmistuksessa ja liitosten suunnittelussa soveltaen. Kyseisen aikakauden rakennusmenetelmät tukivat muutenkin uniikkien tai piensarjoina valmistettujen osien yhdistämistä rakennuskokonaisuuteen, koska talot nousivat kokonaisuudessaankin käsityönä rakennuspaikallaan, eivätkä koostuneet muualta tuoduista elementeistä. Arkkitehdin ja rakennusmestarin työn välinen raja oli myös tuohon aikaan häilyvämpi. Useat Helsingin kantakaupungin jugendatalot ovatkin itse asiassa rakennusmestareitten piirtämiä ja rakennuttamia.



6

7

8

9

1800-luvun lopusta 1900-luvun alkuun oli rakennustaiteessa ja siihen liittyvässä metallityössä innovatiivinen aikakausi. Art Nouveau-arkkitehtuurin muotokieltä varioitiin useilla tavoilla ympäri Eurooppaa. Samalla myös sepäntyö muuntui ja kehittyi rakennusprojektien mukana. (6.) Alessandro Mazzucotelli: Cancelli dei gladioli (yksityiskohta), 1906 (7.) Antoni Gaudí: Guellin palatsin portit Barcelonassa, 1885-1889 (8.) Alessandro Mazzucotelli: Kaide. Casa Campanini, Milano. 1905 (9.) Anton Harman: Taottu sarana ja ovenkahva, Hvitträsk. N. 1903. Harman oli Masalassa asuva seppä, joka takoi useita yksityiskohtia lähellä olevaan Hvitträskiin^a.



Tyylipuhtaina esimerkkeinä Helsingin jugendarkkitehtuuriin kuuluvista taoksista voi mainita Gustav Nyströmin 1901 valmistuneen Katajanokan tulli- ja pakkahuoneen pääportaikon, jonka kaide on hyvä osoitus ajalle tyypillisestä sepäntyöstä ja siinä käytetystä muotokielestä. Toinen, maassamme poikkeuksellisempi esimerkki metallityön käytöstä tukemassa arkkitehtuurin kokonaisvaikutelmaa on osoitteessa Kalevankatu 7. Werner Polónin ja Georg Wasastjernan vuosina 1903-1904 suunnitteleman asunto-osakeyhtiö 'Kyllikin' julkisivun otsikkofriisissä on siipiväliittäin parimetrinen tyylielty taottu lintu, mikä useimmilta kadulla liikkujilta jää sijaintinsa takia valitettavasti huomaamatta. Kuten talon nimikin, lintu saattaa ajalle tyypillisesti olla viittaus kalevalalaiseen mytologiaan ja sen hahmoihin.

Ehkä merkittävimmän yksittäisen taidehistoriassa identifioidun työnsaran suomalaisen jugendiin liittyvässä metallitaideteossa teki Eric O. W. Ehrström (1881-1934). Ehrström työskenteli Gesellius-Lindgren-Saarisen arkkitehtitoimistossa taideteollisena avustajana vuodesta 1902 lähtien. Vuosisadan vaihteen jugendtaiteen ihanteiden hengessä varttunut taiteilija toteutti arkkitehtien suunnittelemiin rakennuksiin kuten Hvittorpiin, Hvitträskiin ja Suur-Merijoen kartanoon metalli- ja kuparipakotustöitä kuten kipinäsuojuksia, kynttilänpitimiä ja ovenkahvoja. Arkkitehdit olivat paitsi työtovereita, myös läheisiä ystäviä. Eric Ehrström ja hänen vaimonsa Olga asuivat Hvitträskissä vuosina 1906-12. Näkyvin ja tunnetuin osa Ehrströmin työstä Helsingin jugendarkkitehtuurissa ovat Pohjoismaisen Osakepankin, Kansallismuseon, Vakuutusyhtiö Kalevan ja Vakuutusyhtiö Suomen rakennuksiin suunnittelemat metallipakotetut ovet.⁴¹

Ehrström oli monialainen lahjakkuus, jonka kiinnostus ulottui arkkitehtuuriin liittyvästä metallitaideteesta ja kultasepäntyöstä huonekalujen suunnitteluun ja maalaustaiteeseen saakka. Kimmokkeen taiteeseen ja taidekäsityöhön hän oli saanut oppi-isältään Akseli Gallén-Kallelalta,

jonka teoksia aikakauden arkkitehdit myös käyttivät runsaasti osana rakennustaidetta. Ehrström käytti materiaaleinaan pääasiassa terästä jalompia metalleja ja niille soveltuvia työstötekniikoita kuten pakotusta. Tästä näkökulmasta katsottuna häntä ei voida kutsua sepäksi. Ehrströmin materiaalia innovatiivisesti käyttävät ja aikakauden rakennustaiteen henkeen sopivat metallirakenteet ja –detaljit ovat kuitenkin olennainen osa näitä jugendrakennuksia. On myös todennäköistä, että ilman Ehrströmin taiteellista ja suorittavaa panosta kyseiset kokonaisteokset olisivat tältä osin erilaisia ja huomattavasti köyhempiä. Sen vuoksi onkin perusteltua pitää häntä ensimmäisenä suomalaisena tunnustettuna metallimuotoilijana.

3.2 Art Nouveaun perintö

Patrick Nuttgensin mukaan Arts&Crafts -liikkeen periaatteille rakentuvan arkkitehtuurin keskeinen ajatus on kokonaisuuden ajattelu yksityiskohtien kautta.⁴² Jugendarkkitehtuurin muodostuminen omaksi vahvaksi tyyliuunnakseen on seurausta suunnittelijoiden tavasta aloittaa työn hahmottaminen pienten ja aikaisemmin toimiviksi todettujen detaljien kautta. Nämä elementit muodostavat yhdistyessään kokonaisuudeksi avaimen koko rakennustyylin muotokieleen ja taiteelliseen ilmaisuun. Nämä elementit voivat olla esimerkiksi harkittu ja rakenteellisesti ilmaisuvoimainen tapa liittää katto ja seinä toisiinsa tai kahden eri materiaalin yhdistäminen toimivalla tavalla keskenään. Kun tällainen yksityiskohta ja sen luovat variaatiot toistuvat läpi koko rakennuksen sen huonekaluissa, rakenteissa ja sisä- ja ulkotiloissa, detajli muuttuu koko työn kantavaksi voimaksi.

Nuttgens vie ajatuksen vielä pidemmälle ja ehdottaa, että tällainen yksityiskohtien kokonaisuus ja niiden muotoilun taso voivat olla määre myös arkkitehtuurin laadukkuuden määrittelyssä yleensäkin. Jos hyvin muotoilluilla yksityiskohdilla voi vaikuttaa ratkaisevasti koko rakennuksen ulkoasuun ja sen arkkitehtuuriin, niin itse asiassa se, miten hyvin näitä yksityiskohtia on osattu luovasti soveltaa kokonaissuunnitelmassa kertoo jotain olennaista sekä rakennuksen arkkitehtuurista itsestään että sen suunnitelleen arkkitehdin tyylijajusta. Nuttgensin mukaan hyvän

arkkitehtuurin tunnistaa siitä tavasta, miten tämänkaltaiset ongelmat on ratkaistu ja miten rakennuksen yksityiskohdat on toteutettu. Hyvä muotoilu ratkaisee tällaiset ongelmat tyylikkäästi, 'with style', mikä tässä tapauksessa tarkoittaa uskollisuutta koko rakennuksen arkkitehtuurin tyyliin ja materiaalivalinnoille.

Hyvänä osoituksena materiaalin ja yksityiskohtien kautta inspiraationsa hakevan arkkitehtuurin merkityksestä rakennustaiteesta Nuttgens mainitsee Arts&Crafts -periaatteiden vahvan ja näkyvän vaikutuksen sekä englantilaisessa että yhdysvaltalaisessa rakennustaiteesta. Monet 1900-luvun merkittävimmät arkkitehdit, kuten Charles Mackintosh ja Frank Lloyd Wright ovat lähestyneet suunnitteluprosessissaan arkkitehtuuria tietyssä mielessä juuri materiaalin ja yksityiskohtien kautta. Heidän rakennuksensa ovat kestäneet aikaa ja puhuttelevat meitä edelleenkin juuri siksi, että koko rakennus ja kaikki sen yksityiskohdat välittävät katsojalle mielikuvan loppuun saakka mietitystä ja suunnitellusta kokonaistaideteoksesta, missä kaikki osat täydentävät toisiaan. Mackintoshin näkemys arkkitehtuurin ja taiteen merkityksestä yhteiskunnassa ja käsityön merkityksestä rakennustaiteen osana näkyy hyvin hänen pitämässään luennoissa.

*"Ainoa todellinen nykyaikainen ja yksilöllinen taide, mikä käyttää välineenään muotoa ja värejä on seurausta tunnetilasta ja tarkasta, älykkäästä rakennuksen tai tuotteen vaatimusten ymmärtämisestä. Vaaditaan tieteellistä ymmärrystä materiaalin mahdollisuuksista ja kauneudesta, tunteen ja tiedon pelotonta soveltamista sekä sivistynyttä älykkyyttä. Lisäksi vaaditaan taiteellinen mieli, mikä ei kuitenkaan ole liian laiska yrityksessään verhoja ylväästi ja kauneudella niitä uusia asioita ja olosuhteita, joita nykyaikainen yhteiskunnallinen, kaupallinen ja uskonnollinen kehitys vaatii."*⁴³ (Charles Mackintosh, 1900)

Tai vielä osuvammin;

*"Arkkitehtuuri yhdistää kaikki kaunotaiteen lajit, se on kaikkien käsityötaitojen yhdistelmä."*⁴⁴ (Charles Mackintosh, 1893).

Tämän hetken massa-arkkitehtuuri on edennyt suhteellisen kauas näistä sata vuotta sitten vallalla olleista idealistisista ihanteista. Kehityksen mukana on kuitenkin kadonnut sellaisia arvoja ja rakentamisen työskentelymenetelmiä, joilla olisi edelleenkin selvästi käyttöä modernissa arkkitehtuurissa. Harvassa rakennusprojektissa pystytään nykyään käyttämään yksilöllisesti suunniteltuja ja valmistettuja osia erillisinä yksityiskohtaisina komponentteina osana rakennusta. Nämä yksityiskohdat harkitun ja ammattitaitoisen materiaalien käytön ohella ovat kuitenkin selvästi olleet se suunnittelun erityispiirre, mikä sepäntyön näkökulmasta teki Art Nouveausta yhden taiteellisesti merkittävimmistä rakennustaiteen suuntauksista.

Nykyajan arkkitehtuuriin verrattuna meitä kiehtoo Jugendissa sen kyky asettua ihmisen mittakaavaan. Ihmisen valmistamat yksityiskohdat ja käsin hakatut kivipinnat muodostavat eri tavalla juhlanan kokemuksen lähestyttäessä rakennusta kuin moderni teräsarkkitehtuuri. Lasi- ja teräs rakenteiset palatsit ovat joskus yrityksessään luoda 'arkkitehtonisia nousevia tilasarjoja' tietystä mielessä surkuhupaisia mahtipontisuudessaan. Vaikka Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen Kansallismuseo on omalla tavallaan mahtaileva, juuri yksityiskohtien avulla rakennuksen käyttäjä tavallaan löytää helpommin talon arkkitehtuurista kiinnostuksen.

Yksityiskohtien käyttäminen olennaisena osana arkkitehtuuriin liittyvää kokemusta on vähäistä tämän hetken suomalaisessa rakennustaiteessa. Yksi monista syistä käytännön katkeamiseen on eräänlainen vision puute, tietämättömyys sekä metallimuotoilun että arkkitehtuurin puolella niistä mahdollisuuksista, mitä yhteistyön avulla

voitaisiin saavuttaa. Sepän työllä ja arkkitehtuurilla on kuitenkin pitkät yhteiset perinteet. Tästä yhteistyötä nostetaan metallityöstä puhuttaessa usein esille vain kaikkein itsestään selvimmät esimerkit kuten juuri Gaudín oman kokemuksensa kautta hankkima taontaosaaminen tai Mackintoshin suunnittelemat metallirakenteet. Syy tähän on usein se, että arkkitehtuuriin liittyvästä metallityöstä kirjoittavat usein vain arkkitehdit tai taidehistorioitsijat, jotka eivät välttämättä osaa tarkastella asiaa käsityöläisen näkökulmasta.

Seuraavassa paneudutaan arkkitehtuuriin ja sepän ammatin väliseen suhteeseen juuri rakennusten yksityiskohtien ja niiden tekijöiden kautta. Nämä henkilöt ovat omalla alallaan olleet aikansa Eiffeleitä ja Aaltoja, mutta ovat jääneet rakennustaiteen tutkimuksessa usein taka-alalle. Heidän valmistamansa metallitaiteen merkkiteokset ovat sulautuneet rakennukseen ja yhdistyneet sen kokonaisuuteen niin saumattomasti, ettei arkkitehdin ja sepän ammattiosaamista ole ymmärretty enää edes erottaa toisistaan.

4. Vanhat mestarit

Tämän hetken näkökulmasta katsottuna sepän ammatti ja siinä käytetyt valmistusprosessit eivät vaikuta erityisen teollisilta tai sarjatuotantoon sopivilta. Taidehistoriassa on kuitenkin useita esimerkkejä sepistä, jotka ovat tiettyssä mielessä tuotteistaneet ammatillisen ja taiteellisen osaamisensa sellaiselle tasolle, että erittäin laajojenkin projektien toteuttaminen on ollut mahdollista. Tällaisissa tapauksissa seppämestarit ovat soveltaneet taontatyössä saamaansa materiaalin ymmärrystä ja teknistä osaamista suunnittelussa ja työn toteutuksen johtamisessa, kun fyysinen työsuoritus on jaettu joskus jopa satojen työntekijöiden kesken. Parhaimmillaan tällaisten metallitaitteen suurnimien työpanos on osaltaan vaikuttanut kokonaisten taidesuuntausten kehittymiseen ja esilletuloon.

Mielenkiintoista on se, että nämä henkilöt ovat käyttäneet ilmaisuvälineenään yhtä ainoaa materiaalia ja osanneet myös mukautua raudan ja sen työstötekniikoiden asettamiin rajoitteisiin. Taonta asettaakin käsityön lajina tekijälle paljon haasteita joiden ratkaisemiseen vaaditaan vuosien harjoittelua. Verrattuna esimerkiksi rakentamisessa tapahtuneisiin muutoksiin viimeisten kolmensadan vuoden aikana taontatekniikat ja siinä käytettävät koneet eivät ole samalla tavalla radikaalisti muuttuneet. Vanhat mestarit onnistuivat kuitenkin luomaan materiaalin ja tekniikan ennalta tiukasti määrittämien rajojen sisällä sellaisia teoksia, joita jokaisen tekijän omana aikakautena pidettiin teknisen ja taiteellisen osaamisen huippusaavutuksina.

E erityisen kiinnostavaa on se, miten seuraavassa esiteltävät taitelijat ovat osanneet kehittää käsityöllä hankitun ammattiosaamisensa laajempaan mittakaavaan. Liiketaloudellinen osaaminen ja organisaatiokyky ovatkin visionäärisen ajattelun lisäksi olleet heille välttämättömiä apuvälineitä, jotta suuren mittakaavan projekteja on pystytty toteuttamaan.

4.1 Jean Tijou –kuninkaiden seppä

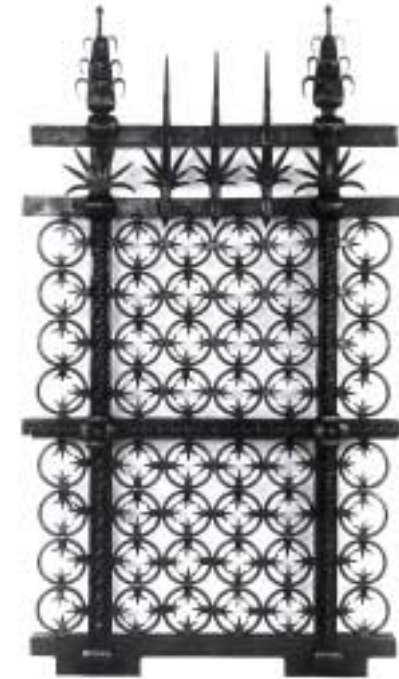
Varsinkin julkiset rakennukset ja vallan monumentit on historiallisesti suojattu taotuin aidoin ja portein. Ornamentaalisien sepäntöiden perinteisesti merkittävimmät mesenaatit ovatkin olleet hallitsijoita ja monarkkeja, jotka ovat käyttäneet korkeaa käsityöosaamista myös oman mahtinsa imagon vahvistamiseen. Etenkin renessanssi- ja barokkiarkkitehtuuriin liittyy olennaisena osana tyyliä täydentävä runsas metallityö; arkkitehtuuriin liittyvät rakenteelliset osat ja käyttöesineet.

Yksi tunnetuimpia 1600-1700-lukujen seppiä joka on jäänyt monipuolisen osaamisensa takia historiaan, oli ranskalainen Jean Tijou. Kyseisenä aikakautena Euroopassa vaikutti myös muita seppämestareita, jotka ovat vaikuttaneet taidehistorian kehitykseen metallitöillään.⁴⁵ Tijouta voi pitää kuitenkin vaikutukseltaan kaikkein merkittävimpänä aikakauden metallitaiteilijana, koska hänen englantilaisiin palatseihin ja kirkkoihin suunnittelemansa ranskalaisen renessanssityylin mukaiset metallityöt vaikuttivat ornamentikallaan koko Britannian arkkitehtuuriin. Tijou käytännössä toi ranskalaisen renessanssityylin mukanaan Englantiin ja tällä tavoin vaikutti sepäntöillä kokonaisen maan rakennuskulttuuriin merkittävällä tavalla.⁴⁶

1600-luku oli arkkitehtuurissa Englannin klassista aikaa, mutta aikakauden brittiläinen taontatyö oli manner-Eurooppaan verrattuna suhteellisen mitänsanomaton ja ympäristöönsä sopimatonta. Tilanne muuttui Wilhelm Oranialaisen ja kuningatar Maryn noustessa valtaistuimelle 1689. Kuningatar ihaili suuresti Versaillesin palatsin koristeellisia taoksia ja halusi samankaltaista metallityötä myös Englantiin. Sir Christopher Wren (1623-1732) nimitettiin vastuuseen Hampton Courtin ja Kensington Palacen uudistamisista. Tijou apulaisineen oli yksi monista tunnustetuista sepäntöiden ammattilaisista, joita kutsuttiin Englantiin työskentelemään mukana projektissa.

Tijou työskenteli yhteistyössä aikansa nimekkäimpien arkkitehtien kanssa antaen oman ja apulaistensa osaamisen kokonaisprojektin käyttöön. Tijoun merkittävimpiä säilyneitä töitä ovat Hampton Court Palacea ympäröivät metalliaidat sekä portit ja Kensington Palacen portaikot. Kaikkein tunnetuimmat ja parhaat esimerkit Tijoun osaamisesta ovat kuitenkin Lontoon St. Paulin katedraaliin Wrenin kanssa yhteistyössä suunnitellut ja toteutetut metallityöt, joita pidetään tyyliuuntansa merkittävimpinä esimerkkeinä 1700-luvun alun taontaosaamisesta.⁴⁷

Tämän tutkimuksen näkökulmasta Tijou on mielenkiintoinen, koska arkkitehtuurin historia ei muista häntä pelkästään seppänä, vaan ennen kaikkea suunnittelijana. Tijoun on kuitenkin täytynyt ajan henkeen osuneen tyyliuuntajunsa lisäksi virtuoosimaisella tavalla hallita myös teräksen materiaaliominaisuudet ja ajalle tyypilliset metallin valmistustekniikat. Soveltamalla käytännön työssä hankkimaansa osaamista hän suunnitteli metallirakenteita, joiden taotut ruusukkeet ja kullatut pakotukset olivat olennainen osa aikakauden koristeellista arkkitehtuuria. Käsityöosaamisen ja arkkitehtuurin yhteistyö, millä oli hallitsijan tuki takanaan, tuotti rakennustaidetta, jossa metallityöt vaikuttavat rakennuksen kokonaisilmeeseen yhtä paljon kuin talon muoto tai massoittelu. Kun Tijou lähti takaisin Ranskaan 1712, hänen töidensä vaikutuksena Englantiin oli siihen mennessä kehittynyt selkeä ja laajasti levinnyt renessanssityyli. Yksi tekijä tyylin leviämisessä oli myös Tijoun kirja 'New Book of Drawings' (1693), missä kuvattiin uuden tyylin mukaisia metallirakenteita.





10

12

11

(10.) Samuel Yellin: Ikkunakalteri, Chase National Bank, New York City. 1920-luku (11.) Oven sarana, Washington Cathedral. 1927 (12.) "Three Kings", 1920-luku

4.2 Samuel Yellin, metallityöläinen

Uudempi esimerkki arkkitehtuurin ja metallityön luovasta vuorovaikutuksesta ovat yhdysvaltalaisen Samuel Yellinin (1885-1940) projektit. Yellinin satoja miehiä työllistänyt takomo teki 1910-40-luvuilla merkittäviä metallirakenteita useisiin Yhdysvaltain itärannikon arvorakennuksiin Philadelphiassa, New Yorkissa ja Washington D.C:ssä. Taiteellisten ja ammatillisten lahjojen lisäksi Yellin oli myös taitava liikemies ja osaava yhteistyökumppani. Yellin toimi saumattomassa yhteistyössä arkkitehtuurin kanssa, ei alisteisena suorittajana rakennustaiteen vaatimuksille vaan täydentäen kokonaisteosta omalla taiteellisella osaamisellaan.

Yellin syntyi Puolassa ja kiinnostui jo lapsena taonnasta. Vanhemmat huomasivat pojan taiteelliset lahjat ja laittoivat hänet käsityöammatteihin erikoistuneeseen taidekouluun, minkä jälkeen Yellin työskenteli 12-vuotiaasta eteenpäin paikallisen venäläisen sepän apulaisena.⁴⁸ Intensiivisen opiskelun ja luontaisten lahjojensa ansiosta Yellin saavutti mestarinkirjan jo 17-vuotiaana, minkä jälkeen hän tiettävästi matkusteli muutaman vuoden ajan ympäri Eurooppaa opiskelemaan taontaa ja metallityötä. 1906 Yellin muutti Yhdysvaltoihin Philadelphiaan, missä hän vuokrasi kaksi huonetta käsittävät tilat ensimmäiselle takomolleen. Tilassa oli katto liian matalalla ja huono ilmanvaihto. Myös naapurit valittivat jatkuvasti savuhaitoista ja metelistä, koska kyseinen alun perin asuinkäyttöön rakennettu tila oli tavallisen asuinrakennuksen ylimmässä kerroksessa.

Yellin suhtautui sepäntyöhön hyvin intohimoisesti ja oli aina sitä mieltä, että korkealuokkainen taonta on samalla tavalla taidetta kuten maalaustaide tai kuvanveisto. Osittain tästäkin syystä hän hakeutui opiskelemaan iltakursseille

Pennsylvanian museon taidekouluun, jossa häntä pian pyydettiin pitämään taontakurssi. Yellin rakensi ensimmäisen opetuspajan koulun takapihan hevostalleihin, jota pystyttiin laajentamaan koulun johtokunnan jäsenten vaimojen yhdistyksen myöntämän apurahan turvin. Koko uransa ajan Yellin piti tärkeänä taonnan opetuksen merkitystä alan kehitykselle ja jatkoi luennoimista museon koulussa koko uransa ajan. Yellinin takomon pajamestari jatkoi käytännön opetustöitä pajassa vuonna 1923 sen jälkeen, kun mestarin oma aika ei enää yrityksen kehittyessä riittänyt.

Yellin siirsi yrityksensä 1915 laajempiin tiloihin ja muutti samalla nimen The Industrial Ornamental Forge Co. muotoon Samuel Yellin, Metalworker. Nimi kuvaa hyvin Yellinin suhtautumista työhönsä ja sen materiaaliin. Hän koki olevansa ennen kaikkea käsityöläinen ja pyrki juuri työnsä laadun kautta edistämään sepäntyön arvostusta. Tämä arvostus ja Yellinin töiden saama julkisuus näkyy selvimmin yrityksen kasvussa. 1909 Yellin suunnitteli ja piirsi kotonaan ja työllisti pajassaan kaksi miestä. 1928 yritys työllisti 268 työntekijää joista kymmenesosa oli suunnittelijoita ja piirtäjiä.⁴⁹ Töitten korkean laadun takana ollutta työvoimaa Yellin hankki värväämällä usein jo satamassa laivalla Itä-Euroopasta tulleita emigrantteja, joiden joukossa oli vuosien kokemuksen omaavia metalliseppiä. Takomo suunnitteli ja valmisti kaikkia mahdollisia metalliosia rakennuksiin ympäri Yhdysvaltoja. Usein tilaukset olivat julkisiin rakennuksiin, joista suuri osa luetaan tänä päivänä kyseisen aikakauden merkkiteoksiin. Kun tänä päivänä tarkastellaan näitä rakennuksia kokonaisuutena, voidaan hyvin sanoa ettei niitä olisi pystytty toteuttamaan ilman Yellinin osaamista.⁵⁰

Yellin Metalworkers suunnitteli ja toteutti kolmenkymmenen vuoden aikana satoja projekteja sekä yksityishenkilöille että julkisiin rakennuksiin, joita 1920-luvun nousukautena rakennettiin Yhdysvalloissa runsaasti. Suurin näistä tilauksista oli kuitenkin 1917 arkkitehtitoimisto York&Saywerin suunnittelemaan Yhdysvaltain keskuspankkiin New Yorkissa toteutetut metalliosat, jotka painoivat yhteensä 200 tonnia. Tilaus käsitti 155 valaisinta, rakennuksen ulkoseinään kiinnitettävät kalterit, useita holveja sekä ristikoita, joista suurimmat olivat miltei sadan metrin pituisia.

Toinen Yellinin merkittävään paikkaan sijoitettu työ, joskaan ei näin valtava mittakaavaltaan, ovat National Cathedralissa Washington D.C:ssä olevat kappeleiden portit ja muut metalliosat.

Yellin luennoi työstään säännöllisesti opiskelijoille, mutta myös arkkitehdeille ja muitten alojen taiteilijoille. Näissä luennoissa hän käsitteli useimmiten käsityöläisyyden ja arkkitehtuurin välistä suhdetta ja esitteli lopuksi aikaisempia projektejaan. Parhaiten Yellinin intohimo ammattiaan kohtaan välittyy juuri näistä luennoista, jotka yrityksen konttorihenkilökunta kirjoitti puhtaaksi ja arkistoi. 1900-luvun alun merkittävimmän amerikkalaisen seppämestarin ja metallimuotoilijan näkemys arkkitehtuurin velvollisuudesta ja mahdollisuuksista kehittää rakennettua ympäristöä metallitaiteen avulla on edelleenkin osuva ja ansaitseekin siksi tulla tässä suoraan siteeratuksi.

Seuraava katkelma on Yellinin maaliskuussa 1926 Chicagon rakennustaiteen seurassa pitämässä luennoista, minkä aiheena oli "Design and Craftmanship". Uransa tässä vaiheessa Yellin oli jo vakiinnuttanut asemansa yhtenä maailman tunnetuimmista ja arvostetuimmista sepistä, ja hän myös puhutteli arkkitehtejä tämän arvovalan suomalla suoralla tavalla.

"(...)Toivottavasti tulette hyväksymään oikeassa hengessä sen, mitä minulla on sanottavaa. Jos teistä tuntuu, että esitän eräät asiat melko suoraan, ne ovat kuitenkin joka tapauksessa totta ja olen myös valmistautunut todistamaan ne.

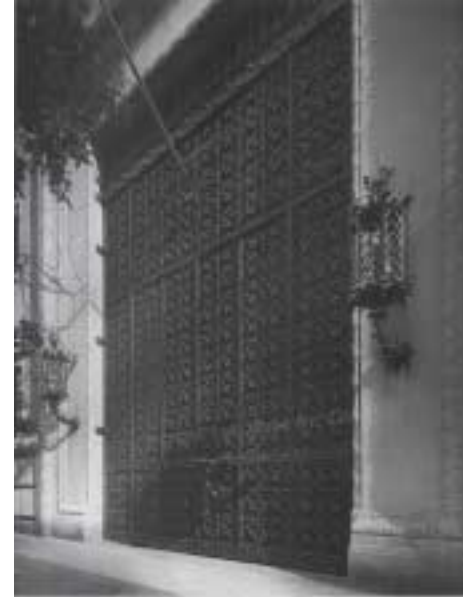
On valitettavaa, että käsityöläisyyden todellista luonnetta eli materiaalin käyttöä sen luonteelle sopivalla tavalla oikeassa kohteessa ei juurikaan ymmärretä nykypäivänä. Meidän täytyy aloittaa kysymällä itseltämme kysymys: "Mitä on käsityöläisyys?" Onko sen tarkoituksena tehdä vanhoihin malleihin perustuvia kekseliäin ja monimutkaisin työmenetelmin toteutettuja töitä, jotka saavat katsojan

ihaillemaan tekijän neroutta, koska he eivät ymmärrä miten teos on toteutettu? Vai onko käsityöläisyys hyvää muotoilua, mikä on toteutettu kunnan materiaaleista rehellisellä tavalla?

Mielestäni on äärimmäisen tärkeää että arkkitehdit ja taiteen ystävät, jotka opettavat suurelle yleisölle mikä on taidetta, vaativat hyvää muotoilua kaikkien eri materiaalien kohdalla ja valvovat, että nämä työt toteutetaan oikealla tavalla. Tämä on ainoa keino, miten taiteen lajit voivat olla nimensä veroisia.

Minä itse eli myös kansalaiset kokonaisuudessaan kiinnostuvat jatkuvasti enemmän hyvistä teoksista useilla eri taiteen aloilla. Jos tekijä todella pitää itseään taiteilijana, hänen täytyy pyrkiä määrittämään haluttoman yleisön käsitys täydellisyydestä sellaiselle tasolle, mihin se ei ole aikaisemmin tottunut.

Jos arkkitehdit ovat todellisuudessa kiinnostuneita tilaamaan parasta mahdollista metallityötä (jota kutsun rakennustaiteen suolaksi ja pippuriksi), heidän täytyy muuttaa menetelmiään, joilla päädytään aina samoihin loppuratkaisuihin. Kaikkein tärkein asia on tehdä tarjouskilpailusta kaikkein vähiten määräävä seikka, ja tällä tavoin poistaa hyödyttömien määritteiden kirjoittaminen. Usein arkkitehdit kertovat minulle, että heidän asiakkaansa vaativat tällaista menettelyä. Tällaisessa tilanteessa arkkitehdin täytyy kuitenkin suorittaa todellinen velvollisuutensa ja jalostaa asiakkaan ajattelutapaa ja näkemystä sillä tavoin, että hän oppii erottamaan ja arvostamaan kauneutta. Näin asiakas oppii hyväksymään parempilaatuisen



13

*Samuel Yellin: Packard Building
Gates, Philadelphia 1924*

työn vaikka kustannukset olisivatkin korkeammat, tai vaihtoehtona suunnitelmaa pelkistetään jotta ennalta asetetut kustannukset riittäisivät. Olen todistanut tämän näkemykseni useille arkkitehdeille työni kautta, ja koen muidenkin pystyvän samaan.”⁵¹

Samuel Yellin kuoli sydänkohtaukseen joulukuussa 1940. Kolmeenkymmeneenyhdeksään eri Yhdysvaltain osavaltioon asennettujen taostensa lisäksi hän jätti perinnöksi elämäntyönsä, mikä todistaa edelleenkin tinkimättömän ja korkeita laatuvaatimuksia noudattavan käsityön mahdollisuudesta toimia rakennustaiteen yhteydessä kannattavana liiketoimintana.⁵² Vaikka Yellinin suurin innoituksen lähde koko uran ajan olivatkin varhaisen gotiikan taontatyöt, hän kehitti tyylistä oman aikansa arkkitehtuurin kanssa saumattomasti toimivan version. Nykypäivän sepän näkökulmasta huomio kiinnittyy juuri taontatyön detajien laatuun ja määrään, joiden toteuttaminen suuressa mittakaavassa ei todella olisikaan onnistunut ilman satoja koulutettuja taonnan huippuammattilaisia. Rehellisyys materiaalille ja halu toteuttaa työt takoraudan ehdoilla usein vaikeimman mahdollisen menetelmän keinoin ovat nostaneet Yellinin työt rakennustaiteen historiaan.

Samuel Yellinin kuoleman jälkeen hänen vaimonsa jatkoi yrityksen pyörittämistä. Toisen maailmansodan aikana Yellin Metalworkers valmisti metalliosia armeijan tarpeisiin, mutta sepäntyön huippuajat olivat ohi. Jotkut Yellinin studiossa oppinsa saaneista seppämestareista perustivat omia yrityksiä, mutta irtisanomisten jälkeen suurin osa työläisistä vain siirtyi pois muille kannattavammille aloille. Tänä päivänä Yellin Metalworkers toimii edelleen Philadelphiassa. Yritys työllistää nykyään noin 10 henkilöä.⁵³

1900-luvun alkuvuosikymmenet olivat otollista aikaa metallityön runsaalle käytölle rakennustaiteessa. Arkkitehtuuri käytti inspiraationaan paljon historiallisia elementtejä ja näihin kertaustyyliihin oli helppoa yhdistää ornamentaalista taontaa. Kyseisenä aikakautena oli myös helppoa saada ammattitaitoisia seppiä työntekijöiksi, koska taonta oli vielä yleisesti käytössä oleva metallin työstömenetelmä.

Tultaessa 1920-luvun lopulle ajan henki alkoi kuitenkin kääntyä kustannuksiltaan kallista yksilöllistä metallityötä vastaan. Teknologian kehittyessä takoraudan rinnalle nousi muita, halvempia ja helpompia materiaalivaihtoehtoja rakennusteollisuuden käyttöön kuten erilaiset alumiiniseokset ja muut metallilejeeringit, joita voitiin käyttää massatuotannossa monipuolisemmin kuin takorautaa.⁵⁴ Art Nouveaun ja Art Decon koristeellisuus sai antaa tilaa nopeasti teollistuvan yhteiskunnan ihanteita paremmin kuvaaville selkeälinjaisemmille muotoilutyyleille niin teollisessa muotoilussa kuin arkkitehtuurissakin. Osansa kiinnostuksen vähenemisessä kalliiseen käsityöhön oli myös Wall Streetin pörssiromahduksesta 1929 alkaneella maailmanlaajuisella lamalla, jonka seurauksena suuria ja näyttäviä rakennusprojekteja oli vähän.

Samuel Yellin ymmärsi työnsä markkinoinnissa käyttää oikealla tavalla hyväkseen myyttiä käsityöläisyydestä. Vaikka töiden toteutuksessa käytettiin apuna konevasaroita ja sähköhitausta, niitä ei kuitenkaan pajasta otetuissa lehdistöille tarkoitetuissa kuvissa näy.⁵⁵ Yellinin töiden pohjana olivat koko hänen uransa ajan klassiset taontatyylit ja motiivit, joihin hän antoi oman luovan panoksensa toteuttamalla työt äärimmilleen viedyllä käsityöosaamisella. Kaiken perusta oli kuitenkin perinteinen sepäntyö ja siinä käytetyt tekniikat.

4.3 Edgar Brandt, ferronnier d'Art

Arts&Crafts -ideologia vaikutti tyylisuuntiin ympäri maailmaa ja varsinkin pitkien ammattikunta- ja käsityöperinteiden Euroopassa liike kehitti taideteollisuutta monella tavalla. Etenkin Ranskassa alettiin jo 1800-luvun loppupuolella valtiovallan toimesta kehittää aktiivisesti taideteollisuusalan koulutusta tarkoituksena nostaa maan taideosaaminen samalle ylivoimaiselle tasolle kuin se oli ollut Japanissa ja muinaisessa Kreikassa. Taideteollisten koulujen opetussuunnitelmassa oli käytännön työharjoittelun lisäksi myös vahvasti mukana matemaattisten,

teknisten ja geometrinen aineitten opetusta, koska kultaisen leikkauksen ja parametristen arvojen avulla tapahtuvan suunnittelun uskottiin olevan avain hyvään estetiikkaan.⁵⁶ Taideteollisen osaamisen tarkoituksena oli nostaa Ranskan kansallista kuvaa ulkomailla sekä lisätä maan kilpailukykyä. Kyseessä oli siis eräänlainen oman aikansa valtion muotoilupoliittinen ohjelma.

Tässä tutkimuksessa on viitattu Samuel Yelliniin nimityksellä '1900-luvun merkittävin amerikkalainen seppä'. Hän olisi hyvin voinut olla maailmanlaajuisestikin kyseisen aikakauden merkittävin metallitaiteilija, mutta samaan aikaan kun Yellin toimi venäläisen sepän kisällinä Puolassa, toinen nuori seppä opetteli taonnan alkeita yhdessä Ranskan teknisesti suuntautuneista käsityökouluista. Hän kehitti oman käsityötaitonsa samanlaiselle virtuositeetin tasolle kuin amerikkalainen kollegiansakin. Siinä missä Yellin ei koskaan luopunut taonnan historialle uskollisista työtekniikoista, tämä ferronnier vei yhdistämällä tekniikan ja käsityöosaamisen sarjatuotantomenetelmiin sepäntyön aivan uudelle tasolle niin taiteellisesti kuin liiketoimintanakin.

Vierzonin tekninen lukio noin sadan kilometrin päässä Pariisista oli hyvin kurinalainen oppilaitos 1800-luvun viimeisinä vuosina. Sireeni herätti pojat viideltä aamulla, minkä jälkeen käytännön käsityötaitojen ja sitä tukevien lukuaineitten opiskelu jatkui iltakahdeksaan saakka. Tämä toistui kuutena päivänä viikossa. Työpäivän jälkeen oppilaat peseytyivät, mutta vain lauantaisin oli viikonlopun kunniaksi kuumaa kylpyvettä. Oppilaitoksen funktiona oli kouluttaa osaavia työläisiä, suunnittelijoita ja tehtaitten esimiehiä teollisuuden tarpeisiin. Koulun oli vaikea päästä sisään, pääsykokeista selvisi vain yksi viittä hakijaa kohden.

Edgar Brandt (1880-1960) ja hänen veljensä Jules olivat koulun parhaat sepät. He olivat ainoita oppilaita, jotka olivat riittävän vahvoja takomaan kylmän raudan pelkillä lekoillaan punahekuun. Keskiluokkaisesta perheestä kotoisin olevat pojat olivat päätyneet kouluun isänsä ehdotuksesta. Vaikka Juleskin oli osaava seppä, koulun opetussuunnitelmaan kuuluva sähkötekniikka kiinnosti häntä enemmän. Edgar taas oli 15-vuotiaana koulunsa

osaavin takoja. Ote hänen kolmannen ja neljännen lukukautensa viikkojärjestyksestä antaa hyvän kuvan 1890-luvun eurooppalaisen teknisen oppilaitoksen intensiivisyydestä. Viikko-ohjelmaan sisältyi kolme tuntia mekaniikkaa ja materiaalioppia, kolme tuntia tekniikkaa, kuusi tuntia teollista suunnittelua sekä 24 tuntia pajatyöskentelyä, jonka tarkoitus oli taontatekniikan käytännön oppimisen lisäksi totuttaa oppilaita oikeaan tehdastyöhön.⁵⁷ Valmistuessaan 1898 Brandtilla oli siis takanaan erittäin monipuolinen teknis-taideteollinen koulutus.

Edgar Brandt avasi vanhempiensa antaman lainan turvin ensimmäisen pajansa Pariisiin vuonna 1901 ja ryhtyi henkilökuntineen valmistamaan heräävän Art Nouveaun henkisiä tuotteita kuten koruja, valaisimia, huonekaluja ja lukkoja. Hän yhdisti useita eri materiaaleja töissään. Metalliosat valmistettiin omassa pajassa, ja esimerkiksi valaisimien lasiosiin tai huonekalujen puusepäntyöhön tarvittavat valmistajat hankittiin luomalla kontakteja muiden alojen ammattilaisiin. Brandt käytti suvereenisti myös eri metalleja ja metallintyöstötekniikoita luomistyössään. Töissä yhdistyvät koosta riippuen sekä kultasepän ammattitaito ja jalommat metallit että erilaiset pronssiset ja hopeiset valuosat. Tässä hän eroaa selkeästi Yellinistä, jonka käyttämä työtekniikoitten valikoima oli tarkoituksella paljon suppeampi.⁵⁸

Pariisin taidemaailma oli hyvin mielenkiintoisessa vaiheessa 1900-luvun ensimmäisinä vuosina Brandtin aloittaessa uraansa. Vuonna 1900 pidetty Pariisin maailmannäyttely oli nostanut uudet suunnittelutyylit ja tyyliuuntaukset esille ja taideteollisuudesta oli kehittymässä ammattialana kannattavaa liiketoimintaa. Useat ranskalaiset taiteilijat kuten arkkitehti Hector Guimard (1867-1942) viitoittivat tietä ja tavallaan avasivat ovia työllään Brandtille. Merkittävin vaikuttaja Brandtille tuona aikana oli kuitenkin seppä Emile Robert (1860-1924), joka työllään oli nostanut taannon taas taidemuotona esille, pitkän tauon jälkeen. Robertia pidetään uuteen arkkitehtuuriin liittyvän sepäntyön ensimmäisenä kehittäjänä; hän herätti alan taas henkiin 150 vuoden hiljaiselon jälkeen.⁵⁹

Brandtin henkilökohtainen visio oman taiteellisen osaamisensa tuotteistamisesta oli omana aikanaan ainutlaatuinen ja käy malliksi meidän aikamme design leadership-opetusohjelmiinkin. Brandt ymmärsi jo aikaisessa

vaiheessa urallaan, että tuotteitten valmistajat ja niiden suunnittelijat katsovat prosessia aivan eri näkökulmista. Taiteilijat eivät ymmärtäneet, että teollisuuden edustajat eivät olleet niin kiinnostuneita valmistustekniikoista tai -prosessista kuin mahdollisesta myyntivolyymistä. Kun valmistaja vieraili taiteilijan studiolla, hän ei ymmärtänyt taiteellisia arvoja vaan näki ainoastaan monimutkaisen tuotteen prototyypin, jonka valmistamisesta seuraisi paljon kustannuksia. Tästä syystä tuotantoon valittiin useimmiten esteettisesti huonoja malleja, joiden massatuotanto oli helppoa.⁶⁰

Brandt todisti omalla työllään, että esteettisesti korkeatasoisten ja laadukkaiden tuotteitten valmistaminen on liiketaloudellisesti kannattavaa. 1900-luvun alussa korkealuokkaiset taideteollisuustuotteet valmistettiin yksittäistyönä. Käsityöläisten ateljeissa oli mestarin lisäksi muutama apulainen, jotka auttoivat valmistusprosessissa. Tästä syystä suurten valmistuserien ja projektien toteuttaminen oli vaikeaa tai mahdotonta. Edgar Brandtin merkittävin saavutus olikin yhdistää taiteellinen ja teollinen osaaminen metallituotteitten valmistuksessa niin, että tuotannon volyyymi riitti yrityksen kasvun rahoittamiseen. Brandtin idea oli erottaa tuotantovaiheet omiksi erillisiksi työpisteikseen. Yhdistämällä käsityövaiheet ja koneellinen työ lopputuloksena ei ollut massatuotantoa, vaan metodi valmistaa korkealaatuisia esineitä sarjatyönä. Brandt mullisti tällä tavoin oman aikansa sepäntyön. Samalla hän laajensi yrityksensä tuotantoresurssit sellaiseen mittakaavaan, että sen valmistamat tuotteet tulivat vaikuttamaan merkittävästi siihen mielikuvaan, mikä meillä on Art Decosta.

Brandt ei tehnyt huonoja imitaatioita perinteisillä taontatekniikoilla valmistetuista tuotteista tai hylännyt käsityötä tuotantomenetelmänä. Tuotteet olivat oman aikansa kalliita ylellisyysesineitä, joita myytiin suunnittelijansa nimellä taide-esineisiin erikoistuneissa gallerioissa. Tekniikan ja koneitten käyttö nopeutti osien valmistusta ja kokoonpanoa ja tällä tavoin täydensi taiteellista prosessia sen rajaamisen sijasta. Käsityönä valmistetut osat ja huolellinen viimeistely olivat kuitenkin aina se tunnuksenomaisin piirre, mikä teki kaikista tuotteista 'E. Brandt'-leiman ja samalla Edgar Brandtin nimen ja kokonaisbrandin arvoisia.

Brandtilla oli vahva näkemys aikaisempien suunnittelutyötyylien käyttämisestä muotoilussa ja myös siitä, mihin suuntaan taonnan pitäisi kehittyä. "Taiteilijan täytyy hyödyntää niitä keinoja, jotka tiede on hänen käyttöönsä antanut; vanhojen menettelytapojen suojele ja niissä pitäytyminen on absurdia."⁶¹ Hänen mielestään Ranskassa vallinnut taideteollinen suuntaus, missä suunnittelijat kopioivat museoissa ja palatseissa olevia käsitöitä ja koettivat sovittaa näin syntyneitä kertaustyyliä 1900-luvun alun tuotantomenetelmiin, oli pelkästään historiallisten mallien väärentämistä ja tuhoamista. Brandtin mielestä taiteen suunnittelutavat ja -ideat jauhoivat paikallaan samalla kun tuotantovälineet kehittyivät jatkuvasti.⁶² Uusi aika vaati kokonaan uutta tyylikäsitystä.

Brandt valjastikin nopeasti kehittyvän tekniikan menestyksellisesti käyttöönsä. Höyrykäyttöisten kone- ja muottiintaontavasarojen sekä jyrskoneiden ohella ehkä merkittävin työkalu Brandtin henkilökohtaisen tyylin muodostumisessa oli 1903 kehitetty ensimmäinen toimiva sovellutus kaasuhitsauslaitteistosta. Kaasuhitsaus mahdollisti metallien liittämisen nopeasti ja sulavasti, ilman traditionaalisen ahjohitsauksen vaatimaa esivalmistelua tai niittiliitoksen näkyvyyttä lopullisessa työssä. Kuvaavaa on, että Brandtin aikalaiset ja kilpailijat moittivat kärkkäästi uuden teknologian yhdistämistä perinteiseen taontaan. Aikakauden muut merkittävät mestarisepät, kuten Adalbert Szabo, Richard Desvallières ja itse Emile Robertkin halveksivat avoimesti moderneja menetelmiä. Heidän mielestään ainoa merkittävä taontatyö oli yhden sepän perinteisin menetelmin toteuttamaa, jossa välineenä käytettiin lähinnä vain käsityökaluja ja alasinta.⁶³

Brandtin konsepti ja taiteellinen osaaminen osoittivat kuitenkin nopeasti oikeutuksensa, kun yritys kasvoi. Brandt suunnitteli ja valmisti sarjavalmistettuja ylellisyystuotteita, kuten valaisimia, metallisermejä, huonekaluja ja pienesineitä. Näiden lisäksi tehtiin yksittäisinä töinä uniikkeja ja piensarjoja valmistettavia arkkitehtuuriin ja sisustukseen liitettäviä töitä, kuten kaiteita, muistomerkkejä, veistoksia ja portteja. Tilaajana oli usein Ranskan valtio tai rikkaat teollisuusjohtajat ja muu yhteiskunnan eliitti. Onkin sanottu, että Brandtin työt olivat sepäntyön

haute couturea, uniikkeja ainutlaatuisia teoksia, joiden tarkoitus oli kertoa myös omistajansa asemasta niille, jotka aiheesta riittävästi ymmärsivät.⁶⁴

1919 Brandtin yritys muutti uusiin toimitiloihin Pariisissa osoitteeseen 101 Boulevard Murat. Brandtin yhteistyössä arkkitehti Henri Favierin kanssa suunnittelema talo on ehkä selkein ja runsasmuotoisin säilynyt esimerkki Brandtin taiteellisesta kokonaisnäkemyksestä. Talo oli tarkoitettu yrityksen tuotteiden ja osaamisen esittelyyn. Piirustuskonttorin ja takomoiden lisäksi rakennuksessa oli laaja galleria Brandtin töiden esittelyyn ja talon rakenteissa oli luonnollisesti myös käytetty paljon metallityötä. Alkava 1920-luku olikin Brandtin ja koko Art Deco-metallityön kannalta loistokasta aikaa. Arkkitehtuuriin ja sisustukseen liittyvien metallituotteiden kysyntää kuvaa hyvin se, että kun 1920 Pariisissa oli noin 20 alan yritystä, kolmen vuoden kuluttua taidetakomoita oli jo 78.⁶⁵

Kaasuhihtausen lisäksi Brandt käytti jatkuvasti myös muita uusia tekniikoita töidensä toteuttamisessa, mikä erotti hänen tuotantonsa selvästi muista aikakautensa sepistä. Boulevard Muratin tuotantotiloissa koetettiin jäljitellä Brandtin ihailemaa autoteollisuuden sarjatuotantjärjestelmää, jonka Henry Ford oli muutama vuosi aikaisemmin kehittänyt huippuunsa. Brandtin työkaluvalikoima käsitti käytännössä kaikki uusimmat metallitekniikan keksinnöt, jotka tuohon aikaan olivat saatavilla. Koska Brandt käytti takoraudan lisäksi myös kuparia, messinkiä ja muita ei-ferriittisiä metalleja töissään, metallien pinnoitus elektrolyysillä tai kultaamalla oli tunnusomaista useille töille. Pintojen koneellinen kiilloittaminen yksityiskohtien esilletuomiseksi ja 1920-luvun alussa kehitetyn valokaarihihtausen käyttö kappaleiden kokoonpanossa antoivat myös piirteensä aikakauden töille.

Kaikessa tuotannossa säilyi kuitenkin tärkeänä osana käsityönä toteutettu detaljointi. Esimerkiksi taosten pinnan viimeistelyssä käytettiin usein ns. märkätaontatekniikkaa. Työmenetelmässä alasimen ja välivasaran pinnat pidetään kosteina, jotta muokattavasta kappaleesta irtoava hilse tarttuu veteen eikä jää esineen pintaan ja tee kappaleesta epätasaista. Ei ole tietoa, mistä Brandt keksi soveltaa tekniikkaa omiin töihinsä. Alun perin sitä käyttivät japanilaiset miekkasepät jo pari tuhatta vuotta sitten teräaseiden valmistuksessa. Tämä on yksi kuvaava

esimerkki siitä, miten Brandt yhdisti töissään käsityöperinteen tekniikoitten jatkumon oman aikansa huipputeknologiaan.

Brandt oli 1920-luvun alkuun mennessä jo vakiinnuttanut asemansa Euroopan johtavana metalliseppänä. Hän oli aikaisemmin toteuttanut erittäin laajoja ja yhteiskunnallisesti arvostettuja projekteja, kuten Louvren taidemuseon Pavillion Mollienin portaikon metalliosat 1914 tai Ranskan Brysselin suurlähetystöön valmistetut taokset 1911.⁶⁶ Kuitenkin vasta vuosien 1920-25 välillä Brandtin tyyli ja yrityksen tuotanto-organisaatio kehittyivät sille tasolle, että tuotteet saavuttivat puhdaspiirteisen Art Deco-tyylinsä. Jos esineessä oli leima 'E. Brandt/France', se oli synonyymi linjakuudelle, eleganssille ja laadulle. Brandtin töitä kuvattiinkin aikalaisten keskuudessa termillä 'hors concours' - ne olivat enemmän kuin täydellisiä, vailla kilpailua.

Tässä vaiheessa Brandtilla oli apunaan parhaimmillaan kolmekymmentä suunnittelijaa ja tuotantopuolella työläisiä oli jo satoja. Osaavaa työvoimaa tuli paljon lamasta kärsivästä Saksasta, jossa monet unkarilaiset sepät olivat koulutautuneet ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Vaikka organisaatio oli valtava, kaikki projektit joita saattoi olla samaan aikaan toteutuksessa satoja, hyväksyttiin aina Brandtilla. Hän tarkasti, että kaikki työt noudattivat pikkutarkasti hänen kokonaisnäkemystään ja taiteellista ilmaisuaan, jonka mukaisesti kaikki suunnittelijat muotoilivat työnsä. Kahr vertaa Brandtia ikään kuin elokuvaohjaajaan, jonka visio näkyy kaikissa elokuvan erillisissä ruuduissa.⁶⁷ Tavallaan häntä voi myös verrata toiseen 1900-lukuun paljon vaikuttaneeseen taiteilijaan, Walt Disneyyn. Samalla tavoin kuin viihdeimperiumiaan 1920-luvulla aloitellut nuori Disney, Brandt oli yksin se henkilö, johon valtavan koneiston taiteellinen ja tekninen osaaminen identifioitui. Hän oli seppämestari, 'ferronnier'.





14

15

16



(14.) Edgar Brandt: *Les Cigones d'Alsace*. 2500x2040x90mm. 1922.(15.) *L'Oasis*. 1924 (16.) *L'Age d'Or* (yksityiskohta) 1923

Aikakauden merkittävien töiden määrä on laaja. Tuntemattoman sotilaan hautamonumentti Pariisin Riemukaaren alle 1923, useita sotamuistomerkkejä 1920-27, matkustajalaiva Parisin pääportaikko 1920 ja valtavat takorautaiset sisäänkäynnit Pariisissa 1925 järjestettyjen teollisuus- ja koristetaiteen messujen näyttelyalueelle. Lista on pitkä. Art Deco-metallityön merkitystä maailmanlaajuisesti kuvaa ehkä selkeimmin se, että 1925 Brandt avasi New Yorkiin ja Lontooseen myyntikonttorit, jotka käyttivät tuotemerkkiä Ferrobrandt.

Kuitenkin ne työt joista Brandt muistetaan taidehistoriassa kaikkein parhaiten eivät olleet suoraan mihinkään tiettyyn tilaan suunniteltuja elementtejä, vaan kuvanveiston ja funktionaalisen esineen välimaastossa olevia taideteoksia. Näiden suurimmillaan useita tonneja painaneiden tilanjakajien tai sermien tarkoitus oli toimia gallerianäyttelyissä mallikappaleina äärimmilleen viedystä metallityöosaamisesta. Ne olivat todellista 'tour de force'-taontaa.⁶⁸

Vuosien 1922-24 välillä toteutetut teokset; Les cigones d'Alsace (Elsassin kurjet), L'Age d'Or (Kulta-aika) ja L'Oasis (Keidas) olivat eräitä kuvatuimpia yksittäisiä Art Decon taideteoksia ja niissä käytetyistä motiiveista tuli osa tyyliuunnan yhteistä ikonografiaa.⁶⁹ Etenkin L'Oasiksessa käyttämäänsä suihkulähdemotiivia Brandt käytti jatkossa paljon. Erityisesti suurimmassa Amerikan mantereelle tehdyssä tilaustyössä, Madison-Belmont Buildingiin tehdyssä taoksissa koko suunnitelma rakentuu motiivin toistamiselle. Työllä oli hyvin suuri esikuvallinen merkitys 1920-luvun yhdysvaltalaiselle arkkitehtuuri- ja sisustussuunnittelulle. Brandt esitteli taidetaontatyylin, joka poikkesi keveydessään ja modernissa ilmeisyydessään Samuel Yellinin vahvasti gotiikkaan perustuvasta metallityöstä. Tämä vaikutus tuntui aina 1930-luvun alkuun saakka, kunnes streamline syrjäytti Art Decon muotoilutyylinä.





17

18

19

20

Brandtin taloudellinen menestys perustui uusien tekniikoiden ennakkoluulottomaan soveltamiseen. Yksityiskotiin 1908 suunnitellun kaiteen (17.) valmistus olisi ollut mahdotonta perinteisellä ajohitsauksella. Brandt hyödynsi työn tekemisessä vasta kehitettyä kaasuhitsaustekniikkaa ja löysi samalla keinon, jolla taottuja osia voitiin liittää nopeammin yhteen. Uusi työtekniikka mahdollisti Brandtille vapauden suunnitella esteettisesti kiinnostavia rakenteita ilman perinteisten työtekniikoiden rajoituksia. Tarvittaessa Brandt oli myös valmis luomaan illuusioita. Vuoden 1925 Pariisin kansainvälisen taideteollisuusnäyttelyn sisäänkäynti (18.) oli kustannussyistä toteutettu suurelta osin kipsistä, pellavasta ja gelatiinista tehdyistä tangoista, jotka maalattiin näyttämään takoraudalta. Ainoastaan pääportti oli todella taottu.^b (19.) Oven asennusta Boulevard Muratin takomossa n. 1924 (20.) Seppämestari Edgar Brandt vuonna 1925.



1920-luvun lopussa kehittyvä materiaalitekniikka ja nopeasti teollistuvan yhteiskunnan muuttuva tahti asettivat Brandtin saman haasteen eteen kuin Yellininkin; mennäkö kehityksen mukana vai pysyä totutuissa metodeissa? Le Corbusier, Eileen Gray, Picasso, Raymond Loewy ja monet muut veivät taidemaailmaa kohti modernismia. Näiden uusien muotoiluideologioiden näkökulmasta taidetaonta vaikutti vanhanaikaiselta ja taantumukselliselta. Brandt onnistui pitämään yrityksensä suurena ottamalla käyttöön valmistuksessa uudet, virtaviivaisen muotoilutyylin suosimat materiaalit; alumiinin ja ruostumattoman teräksen.

Sepäntyön loistokausi loppui 1930-luvun alussa. Vaikka taontaa sisältäviä tilauksia vielä tietysti oli jonkin verran, suunnittelijat mukautuivat ajan vaatimuksiin ja muotoilivat uuteen tyyliin sopivia tuotteita alumiinista, kromatusta tai nikkeliöidystä levystä, Duralumiinista, Rivalumista, Monel-metallista ja useista muista teollisuuden tuolloin kehittämistä materiaaleista. Brandt osoitti myös liikemieskykynsä siirtämällä osan tuotannosta aseteollisuuden käyttöön. Tätä metodologiaa hän oli kokeillut menestyksekkäästi jo ensimmäisen maailmansodan aikaan. 1955 Brandt kokosi vielä vanhoja mestariseppiään kunnostamaan Versaillesin linnan kuusi valtavaa takorautaporttia. Tilaus työllisti 12 seppää kahden vuoden ajan, jotka käyttivät entisöintiin yli 1200 metriä takorautaa ja 7000 levyä lehtikultaa.⁷⁰ Ferronnier d'Art Edgar Brandt kuoli pitkän sairauden uuvuttamana toukokuussa 1960.

Joan Kahr kiteyttää Brandtin elämäntyön sitaattiin kuvanveistäjä August Rodinilta; "Elävä taide ei toista aikaisemmin luotua, vaan jatkaa sitä."⁷¹ Brandt nykyaikaisti ja elvytti perinteisen sepäntyön laajentamalla näkemystä alan mahdollisuuksista ja kehittämällä ammattia enemmän teollisen muotoilun ja sarjavalmistuksen suuntaan. Samalla hän kuitenkin osasi hyödyntää parhaat puolet käsityötekniikoista ja ammattitaitoisesta henkilökunnastaan, joita ilman tuotteiden korkeaa laatua ei olisi ollut mahdollista saavuttaa.

Kuten Yellinkin, Brandt ymmärsi myös käyttää oikein yksilömuotoilijan myyttiä markkinoinnissa.⁷² Hän kierrätti mielellään usein tärkeitä yritysvieraita tehtaan puolella. Näytösluonteisesti Brandt saattoi takoa kylmän teräksen punahehkuun vasarallaan ja sytyttää kappaleella vaikuttuneitten vieraiden sikarit.⁷³ Hän tiesi tällaisten temppujen rakentavan tarkoituksenmukaista myyttiä Edgar Brandtista, 'mestarisepästä'. Valokuvat, joissa hän seisoo vasara kädessä alasimen ääressä tahrattoman valkoisessa smokkipaidassaan, voivat vaikuttaa meistä hieman lavastetuilta. Ne ovat kuitenkin vain yksi osa jatkumoa, joka Suomessa ilmenee kertomuksina Tapio Wirkkalan shamanistisesta olemuksesta tai Stefan Lindforsin 36-tuntisista työputkista. Brandtin menestyksen salaisuus oli osaltaan kyky tehdä yhteistyötä oikeitten ihmisten kanssa, jotka ymmärsivät mihin hän kokonaisvisiollaan pyrki. Ilman tätä ryhmätyötä ja organisaatio- ja yhteistyökykyään hän ei olisi onnistunut samalla tavalla tavoitteissaan.

Yrityksen ydinosaaminen rakentui koko ajan Brandtin kykyyn yhdistää tekniikan hyödyntäminen omaan taiteelliseen työhönsä. Hän ei sallinut koneiden rajoittaa mahdollisuuksiaan, vaan ne päinvastoin lisäsivät niitä. Edgar Brandtin elämäntarina, missä tavallisen keskiluokkaisen perheen kasvatti onnistuu todellakin olemaan oman onnensa seppä [sic] ja luo teollisuusimperiumin yhdistämällä sepäntyön teollisuuden valmistusmenetelmiin, on yksi taideteollisuuden historian omalaatuisimpia lukuja. Samalla se antaa ajattelemisen aihetta myös tämän hetken muotoilijoille siitä, mitä tuloksia epäsovinnaisella ja rohkealla ajattelulla voidaan saavuttaa.

4.4 Sepäntyö totalitaarisen yhteiskunnan palveluksessa

Edgar Brandtin tuotanto on äärimmäinen esimerkki siitä, mihin mittakaavaan tekniikan hyväksikäyttämällä metallitaide voidaan ulottaa. Teollistumisen edetessä 1930-luvulla suuret Art Deco käyttämien metalliosien valmistamiseen erikoistuneet taidetakomot katosivat Euroopasta, ja sepäntyö muuttui taas kultakautensa jälkeen enemmän artesaanityyppiseksi liiketoiminnaksi. Kehittynyt teollisuus pystyi valmistamaan nyt myös halvalla niitä työkaluja ja muita tuotteita, joita kyläsepät olivat aikaisemmin tehneet. Modernien, selkeälinjaisten muotoilutyökalujen

kehitys marginalisoi useissa maissa arkkitehtuurin yhteydessä käytettävän taidetaannon vanhojen, ajastaan jäljessä olevien työmenetelmien joukkoon.

Saksassa ja Keski-Euroopassa sepän ammatin oli paljon helpompaa selvitä nopeasti kasvavassa massatuotantoyhteiskunnassa pitkien ammattikulttuuriperinteiden ansiosta. Useissa Euroopan maissa eri käsityöaloille kouluttauduttiin ammattikilतालaitoksen valvonnassa. Tämä esti ammattitaidottomien henkilöiden pääsyä alalle ja piti osaamisen tason korkealla. Samalla ostava yleisö saattoi olla varma, että tiettyä ammattinimikettä käyttävä henkilö todella osasi työnsä. Esimerkiksi Saksassa ei edelleenkään saa perustaa omaa taonta-alan yritystä ilman kiltalaitoksen antamaa mestarinkirjaa. Vanhoissa kulttuurihistoriallisesti arvokkaissa rakennusympäristöissä on aina myös löytynyt koko ajan restauroitavaa metallityötä, mikä on lisännyt huomattavasti työmahdollisuuksia. Ammattikunnan sisällä sukupolvelta toiselle siirtynyt osaaminen tietysti myös tekee samalla mahdolliseksi näitten korjaustöiden toteuttamisen asianmukaisella tavalla. Jotkut takomot Keski-Euroopassa ovatkin olleet satoja vuosia samassa paikassa ja usein myös saman perheen omistuksessa.

Julius Schramm (1870-?) oli Samuel Yellinin ja Edgar Brandtin aikalainen, jota pidetään saksalaisen taidetaannon elvyttäjänä 1900-luvun alussa. Kollegoihinsa verrattuna Schrammin yritys toimi koko uransa ajan huomattavasti pienemmässä mittakaavassa, mutta onnistui töittensä laadulla vaikuttamaan merkittävästi vuosisadan alun saksalaiseen taidekäsityöhön. Kun Yellin toteutti visionsa valtavalla määrällä miestyötunteja ja Brandt hyödynsi uusinta tarjolla ollutta tekniikkaa, Schramm pysyi fundamentalistisesti sepäntyön perusteissa kiinni välttämällä kaikkia modernin tekniikan





21

23

22

(21.) Julius Schramm: Tannenberg-monumentin yksityiskohdaksi taottu kotka, 1930-luku (22.) Fritz Kuhn: 'Adler als Hoheitszeichen' (Valtakunnankotka) Korkeus 1,40 m. 1930-luku (23.) Fritz Kuhn: 'Räumliche Gitterwand'. 10m x 2.60m, paino 3 tn. Kuvassa työ on esillä Brysselin maailmannäyttelyssä 1958.

vaikutteita. Pajassa työskenteli kolme seppää ja neljä kisälliä Schrammin hoitaessa vanhemmiten enää vain suunnittelua ja asiakassuhteita.⁷⁴

Schrammin kaksi teosta; *Über das Kunstschmiedehandwerk* (1935) ja *Mein Leben als Kunstschmiede* (1941) antavat hyvän kuvan sekä vuosisadan vaihteen keskieurooppalaisen ammattikuntalaitoksen toiminnasta, taideseppän työstä ja myös siitä, miten arkkitehtuuriin liittyvän metallityön ongelmat ovat kautta aikojen olleet samanlaisia. Schramm kirjoittaa niistä ongelmista, joita taontaa ymmärtämättömät arkkitehdit ja kustannuksista tinkivät rakennuttajat ovat aiheuttaneet taidetaonnalle.⁷⁵ 1940-luvulla mekaanisena sarjatyönä valmistettujen teräsrakenteiden ja todellisen aidon taideseppäntyön välinen raja oli jo hämärtynyt tilaajien keskuudessa. Jotkut yritykset jopa tuottivat raaka-aineeksi terästankoa, mihin oli valmiiksi valssattu vasaranjäljet aitoa taontaa jäljitellen. Schrammin mielestä kaikki työhön liittyvä muokkaaminen tuli luonnollisesti suorittaa kuumamuokkausmenetelmin ja ajohitsaamalla. Hänen työnsä ovat loistavia esimerkkejä pitkälle viedystä teknisen osaamisen hallinnasta, vaikka osasta puuttuu Yellinin töille ominainen luova irtiotto perinteisistä taontamotiiveista.

Omituinen ja kuvaava osoitus siitä, miten sepäntyö on joutunut mukautumaan muiden taiteenlajien tavoin yhteiskunnan muutoksiin on se, miten valtiollinen Saksa on eri aikoina käyttänyt ammattia propagandatarkoituksissaan. Kun modernien minimalististen muotoilutyöliien käyttö lisääntyi Yhdysvalloissa ja muualla Euroopassa, kansallissosialistisessa Saksassa käsityöläisyydestä ja siihen pohjautuvista suunnittelutyyleistä tehtiin osa valtiollista doktriinia. Käsityöläisammattien ja niihin liittyvien arvojen korostamisella pyrittiin osaltaan taistelemaan modernia,

'epäsaksalaista' taidetta vastaan. Prosessin johdannaisena esimerkiksi Bauhaus oli lakkautettu huhtikuussa 1933. Kansan keskuudesta lähtöisin olevien ammattien korostamisella pyrittiin myös vahvistamaan 'Volksgemeinschaftia', myyttistä puhtaasti saksalaista kansanyhteisöä.

Erilaiset valtion kontrolloimat taideorganisaatiot järjestivät käsityökilpailuja ja -näyttelyitä, joissa myös sepät esittelivät töitään. Schrammin kirjassa tämä ajanjakso ja sen vaikutteet eivät näy ainoastaan tekstissä välillä esiin nousevana hehkutuksena Saksan käsityön (ja samalla myös kansan) "uudelleen rakentamisesta."⁷⁶ Schramm oli toiseen maailmansotaan mennessä jo ehtinyt olla monta vuotta Saksan merkittävin seppämestari, ja valtionhallinto oli ehtinyt jo tilata häneltä vuosien kuluessa useita eri töitä. Niinpä perinteisen klassisia motiiveja käyttävän sepäntyön lisäksi "Über das Kunstschmiedehandwerken" kuvituksena on runsaasti taottuja valtakunnankotkia sekä kahdeksan erilaista mallia takoa hakaristi.

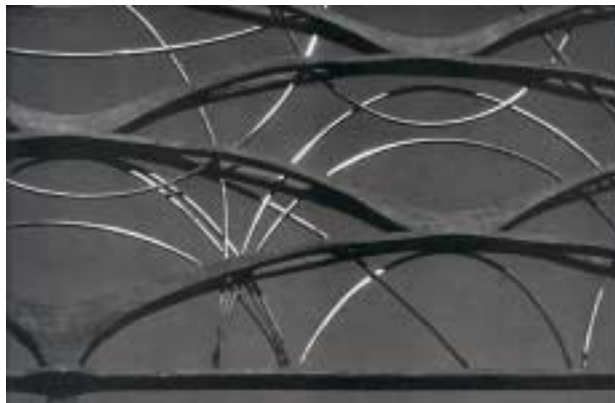
Ehkä vielä Schrammia kuvaavampi esimerkki siitä, miten hallitsijat ja valtaapitävät ovat Jean Tijoun aikojen jälkeenkin käyttäneet seppää apuna oman mahtinsa visualisoimiseen, on Fritz Kühnin elämäntarina. Fritz Kühn (1910-1967) työskenteli nuorena Julius Schrammin pajassa ja sai mestarikirjansa 27-vuotiaana. Hän oli yksi viidestä kansallissosialistisen Saksan nimeämästä ⁷⁷ 'Valtakunnan mestarisepästä' (Reichsschmiedemeister), joiden vastuulla oli 1930-40-luvuilla johtaa tulevien seppien koulutusta.⁷⁸

Toisessa maailmansodassa Kühnin perheen yritys jäi itäisen Berliinin puolelle, mutta DDR:n kulttuurihallinto vastaavalla tavalla hyödynsi studion osaamista tilaamalla arkkitehtuuriin liittyviä rakenteita, restaurointitöitä sekä julkista veistostaideita niin kauan kuin valtio oli olemassa. Kühnin töitä myös vietiin kansainvälisille messuille esimerkkinä sosialistisesta taiteesta, kuten Brysselin maailmannäyttelyyn 1958 ja Pariisiin Taideteollisuusmuseon näyttelyyn 1969.⁷⁹ DDR:n virallisena

24

25

(24.) Fritz Kuhn: Dortmundin oopperan esirippu, 1965. Alumiinipeltiä, pakotettu, syövytetty ja kiilloitettu. 10 m x 16,8 m. (25.) Fritz Kuhn: Taottu tilanjakaja, 1960-luku



rakennustaiteen linjana ollut betonibrutalismi ei juuri antanut tilaa dekoraatioille sanan klassisessa merkityksessä. Rakennukset olivat muiden sosialistimaiden tapaan ainoastaan asymmetrisesti suunniteltuja kokonaisuuksia, jotka virallisen näkemyksen mukaan olivat kauniita juuri häpeilemättömän paljautensa ja funktionaalisuutensa takia.⁸⁰ Teollisen tuotannon lieveilmiönä oli ympäristön monotonisuus, paikallisten erojen puute ja ihmisen kädenjäljen näkymättömyys.

Ongelmaa pyrittiin ratkaisemaan käyttämällä taidetta osana rakennusta itseään. Arkkitehtuurin ja taiteen synteessin tarkoituksena oli sekä elävöittää kaupunkimaisemaa että tietysti välittää kansalaisille edistysellinen ja kasvattava esimerkki arkkitehtien ja taiteilijoiden kollektiivisesta yhteistyöstä. Valitettavasti taiteen ja arkkitehtuurin rajapinnat kohtasivat vain harvoin. Taideteos oli usein vain koriste-elementti rakennusten valtavilla tyhjillä julkisivuilla.

Fritz ja Achim Kühnin saavutus sepäntyön ja modernin arkkitehtuurin yhdistämisessä on, että he onnistuivat erittäin usein liittämään betoniarkkitehtuurin ja metallityön sulavasti toisiinsa. Koska he katsoivat asiaa enemmänkin arkkitehdin ja suunnittelijan näkökulmasta, heidän suunnittelemansa funktionaalisen rakenteen ja taideteoksen rajapinnassa olevat työnsä sopivat ympäristöönsä paremmin kuin pelkkä abstrakti 'taide'. Oheiset teosten valmistumisen aikaan otetut mustavalkoiset kuvat eivät valitettavasti tee oikeutta töille. Yksi osa Kühnien töiden estetiikkaa on niiden pinta, johon on usein sulattamalla tai muilla keinoin liitetty kuparia, messinkiä tai lehtikultaa. Tällä tavoin teokset hakevat rajapintaa jopa ehkä modernin maalaustaiteen ja grafiikan töiden kanssa.

Mielenkiintoinen suomalaisen tietyn aikakauden taidepolitiikan kuva on, että 1964 professorin arvonimen saaneen Fritz Kühnin ja hänen poikansa Achim Kühnin (1942-) tuotantoa esittelevä näyttely Helsingin Taidehallissa huhtikuussa 1970 on edelleenkin ylivoimaisesti laajin ja laadullisesti tasokkain kansainvälistä taontaa esitelty näyttely Suomessa.⁸¹ Tarvitaan siis nähtävästi niinkin jyrkevä instanssi kuin totalitaristisen valtion kulttuuriministeriö takaamaan näyttelyä, että sepäntyöllä on mahdollisuus esiintyä virallisen taiteen areenalla. Aikalaiskommenteista voi onneksi myös havaita, että joidenkin mielestä näyttelylle oli todellinen tarve, kuten Sven Grönvall kirjoittaa näyttelykatalogissa; (...)Saattaisi luulla, että niillä arkkitehteillä ja rakennuttajillamme, jotka ovat vieneet makuasketismsinsa kuivuuteen saakka, olisi aika lailla opittavaa Fritz Kühnin taiteesta. Jalon taidetaonnan jälleenylyttäminen yhtyneenä rakentamiseen ja asumiseen olisi meilläkin erityisen toivottavaa eikä se mielestäni tulisi päivääkään liian aikaisin.(...)⁸²

Fritz ja Achim Kühn ovat olleet ensimmäisiä taottua terästä materiaalinaan käyttäviä taiteilijoita, jotka ovat yhdistäneet perinteisessä sepäntyössä käytettäviä tekniikoita abstraktiin kuvanveistoon. Veistokselliset muodot ja niissä käytetyt tekniikat toistuvat myös heidän suunnittelemissaan arkkitehtuuriin liittyvissä rakenteissa. Tästä syystä he toimivatkin tässä tutkimuksessa eräänlaisena linkkinä perinteisen arkkitehtuuriin liittyvän sepäntyön ja taonnan 'uuden rautakauden' välillä. Taonnan yhdistämistä arkkitehtuuriin on auttanut myös se, että Achim Kühn on yksi monista sepistä taidehistoriassa, jolla on myös arkkitehdin tutkinto.

Fritz Kühn myös pyrki aktiivisesti välittämään oppimiaan asioita eteenpäin. Tästä osoituksena ovat useat hänen kirjoittamansa taidetaontaa käsittelevät kirjat, joista osa julkaistiin jo ennen toista maailmansotaa. Valitettavasti Saksojen yhdistymisen seurauksena osa hänen töistään Itä-Berliinissä on tuhottu tai pahasti rapistumassa. Tämä on tietysti jälleen vain yksi kuvaava esimerkki yhteiskuntajärjestyksen muuttumisen vaikutuksesta sepäntyön ja taideteollisuuden arvostukseen. Koska Kühnin teokset ovat usein osa sosialistisille maille tyypillistä radikaalin modernistista betoniarkkitehtuuria, uudessa markkinatalouden kontrolloimassa Saksassa ei aika nähtävästi ole vielä kypsä tällaisen kulttuuriperinnön säilyttämiselle.⁸³

Isänsä kuoleman jälkeen ateljeen johdossa jatkanut Achim Kühn laajensi yrityksen työsektoria enemmän kuvanveiston ja arkkitehtuuriin liittyvien elementtien suuntaan. Vaikka joidenkin töiden laajuus ei perustukaan tilaajien varakkuuteen vaan lähinnä valtion sponsorointiin, se ei vähennä niiden taiteellista arvoa. Achim Kühn on pitänyt useita yksityisnäyttelyitä ympäri maailmaa ja jatkaa tällä hetkellä kuvanveiston muotokielen yhdistämistä rakennustaiteen käyttämiin funktionaalisiin elementteihin. Hänen työnsä päämääränä on edelleenkin *"taistella tehdäkseen esineitä, joista pidämme koko ajan enemmän ja enemmän, mitä kauemmin ne ovat keskuudessamme"*.⁸⁴

4.5 Sepäntyön degeneraatio

1960-1970-luvuilla DDR oli yksi harvoja maita, jossa toteutettiin suuria selkeästi moderniin taantaan liittyviä projekteja ja jossa taidetaonta oli yleisesti tunnustettu taidemuoto. Tietysti muualla maailmassakin tehtiin jonkin verran uutta muotokieltä käyttävää sepäntyötä, mutta ilmiö keskittyi lähinnä pitkän sepäntyön perinteen omaaviin maihin kuten Länsi-Saksaan. Esimerkiksi Manfred Bergmeister (1927-) teki 1960-luvun lopussa paljon töitä, joiden abstraktit muodot käyvät dialogia ajan arkkitehtuurin kanssa.⁸⁵ Suomalaisesta näkökulmasta ei voi tietenkään unohtaa sepäntyömme 'grand old man' Kauko Moisiota (1928-), joka piti yksinään hengissä suomalaista taidetaonta 1960-1970-luvuilla, kun sepän ammatti kaikissa muodoissaan oli Suomesta lähes kokonaan kadonnut. Nyt jo aktiiviuransa lopettaneen Moision taokset edustavat samaa jäljittelemätöntä taideteollista osaamista kuin tunnetumpien aikalaisten, Wirkkalan ja Sarpanevan teokset. Moisille myönnettiin tunnustuksena työstään Valtion taideteollisuuspalkinto 1969.⁸⁶ Tämä kunnianosoitus on yksi harvoja kulttuuri-instituutioitten sepäntyölle myöntämiä meriittejä Suomessa.

Muutamaa jääräpäistä seppää lukuun ottamatta arkkitehtuuriin liittyvä moderni sepäntyö oli siis edellä mainittuna ajanjaksona kansainvälisestikin marginaalista. Taonta säilyi hengissä restaurointitöiden ja historiallisille tyyleille perustuvien töiden voimin. Koska oikeaa taontaa ja hyviä teoksia ei ollut esillä juuri missään, yleisön käsitys taonnasta taantui sille tasolle, mitä teollisesti massatuotantona takoraudan muotokieltä kopioivat yritykset tarjosivat. Edgar Brandt oli vuosisadan alussa kuvannut 1800-luvun vanhojen takoteosten kopiointia ja valmistamista historiallisesti väärillä menetelmillä "ammattialan äpäröiksi."⁸⁷ Nimitys on osuva, koska epäaidoin keinoin tehdyt ja valheellisesti taottuina markkinoidut metallityöt eivät todellakaan enää olleet suorassa yhteydessä sepäntyon loistokkaaseen menneisyyteen. Itse asiassa ne eivät olleet tyyllisesti yhteydessä mihinkään muuhunkaan.

Massatuotannon myötä 1960- ja 70-luvuilla levinnyt konsumerismi ja kulutushysteria rappeuttikin nopeasti yhden sukupolven käsityksen laadun todellisesta merkityksestä. Esineet muuttuivat kulutushyödykkeiksi ja kertakäyttötavaraksi, joita ei kannattanut tai edes voinut korjata. Taonnan puolella ilmiö näkyi ja vaikuttaa edelleenkin pellistä sähköhitsaamalla kasatuissa mustaksi maalatuissa koriste-esineissä, joita väitetään 'taidetaonnaksi'. Tällaiset esineet ovat kuitenkin helpommin sivuutettavissa kuin se, miten massatuotanto vaikutti rakennustaiteeseen.

Vanhan purkaminen oli kyseisenä ajanjaksona kansainvälinen trendi, mutta tämän tutkimuksen aiheen kannalta on edelleenkin osuvaa käyttää esimerkkinä Helsingin vanhoja arvorakennuksia kohdannutta purkuvimmaa 1960-luvun lopulla. Vanhojen rakennusten purkaminen oli osoitus tuon ajan sankariarkkitehtien uskosta oman modernistisen muotokielen ylivoimaisuteen. 'Kaupunkikuvan kerroksellisuus' tarkoitti tuolloin radikaalin modernia peltilaatikkoa Mannerheimintien uusklassisten vanhojen asuintalojen välissä.⁸⁸ Vanhaa purettiin surutta, koska kansallisen arkkitehtuurin perusdoktriini oli radikaali modernismi, missä käsityöläisyyden arvoilla ei ollut paikkaa. Jokainen voi Helsingissä kävellessään pohtia, miten näiden arvojen hylkääminen on vaikuttanut kaupunkiympäristöön.

Teollistuneen yhteiskunnan ajaman arvomaailman vaikutuksesta sepän työstä muodostui varsinkin Suomessa romanttinen reliikki. Sama tapahtui kaikelle käsityölle. Oikeita taontamenetelmiä, joissa rautaa työstetään valkohehkuisena ja plastisessa muodossa, oli mahdollista nähdä enää maaseutukaupunkien toreilla käsityönäytöksissä. Taonnasta tuli vanhojen miesten harrastetoimintaa.

Vaikka sepäntyön lama-aikana tehtiin myös paljon hyvää, traditionaalista taontaa, näitä töitä ei voi pitää modernina taidetaontana. Käsitteen 'moderni' eräs määritelmä on 'nykyhetkelle tai lähimenneisyydelle tunnusomainen, uusinta teknologiaa ja metodeja käyttävä'.⁸⁹ Tästä näkökulmasta katsottuna se moderni sepäntyö, joka hakee vaikutteensa oman aikamme taiteesta ja toimii nykyaikaisen yhteiskunnan osana, aloitti nousunsa 1970-luvun puolivälin jälkeen. Samalla käynnistyi kansainvälinen taideteollisuuden suuntaus, joka on ehkä vähiten tutkittu taidehistorian ja rakennustaiteen ilmiö koko 1900-luvulla.

5. Kohti uutta rauta-aikaa

On sanottu, että sepäntyön uuden kukoistuksen seurauksena tulevaisuuden taidehistorioitsijat tulevat nimeämään 1900-luvun lopun vuosikymmenet 'Uudeksi Rauta-ajaksi'.⁹⁰ Modernia taidetaontaa voidaan myös pitää yhtenä suurimmista taideteollisuuden historian menestys- ja selviytymistarinoista.⁹¹ Tästä huolimatta ala on vähän tunnettu ja perinteen taakan vuoksi usein väärin ymmärretty. Suurin väärinkäsitys on, että taonta mielletään työn estetiikkaa pakonomaisesti määrääväksi tyyliksi, ei pelkästään työmenetelmäksi. Yhtä hyvin voisi väittää, että öljyväreillä pystyy maalaamaan vain tiettyä koulukuntaa edustavalla tavalla.

Moderni taonta alkoi kehittyä samaan aikaan useissa eri maissa. Yhdysvalloissa syntyi 1960-luvun lopulla käsityötaitojen renessanssi, mikä oli omalla tavallaan vastalause kulutukseen painottuvalle yhteiskunnalle. Ilmiön seurauksena vanhojen käsityötaitojen tekijöitä nostettiin taas esille ja perustettiin alaa opettavia kouluja. Yksi ensimmäisiä yliopistoja, jossa sepäntyö liitettiin osaksi taideteollisuuden opetusohjelmaa oli Illinoisin yliopisto Carbondallessa.⁹² Jatkuva opetustoiminta onkin ansainnut sille alan keskuudessa maineen 'sepäntyön Oxfordina'. Tarjolla olevan akateemisen koulutuksen kautta taonta alkoi kiinnostaa myös kuvanveistäjiä ja muita taiteilijoita, jotka pyrkivät käyttämään metallin kuumatyöstömenetelmiä oman abstraktin ilmaisukielensä välineinä.

Myös Iso-Britanniassa heräsi kiinnostus nykyaikaista taontaa kohtaan. Sepäntyön perinteet ovat Brittein saarilla erittäin pitkät ja ammattikiltojen toiminta on ollut katkeamatonta satoja vuosia. Esimerkiksi The Worshipful Company of Blacksmiths of Londonista, eli ammattilaitoksen Lontoon killasta on ensimmäisiä kirjallisia merkintöjä jo vuodelta 1496.⁹³ 1970-luvulla laadukas metallityö oli Englannissa kuitenkin samalla tavalla kurioositeetti kuin muuallakin Euroopassa.

Koska oli tarkoituksenmukaista järjestää sepät jälleen eräänlaisen nykyaikaisen ammattikiltojen yhteyteen sekä Yhdysvaltoihin että Britanniaan perustettiin modernia taontaa edistämään tarkoitettuja yhdistykset. 1973

perustetussa ABANassa (Artist Blacksmith Association of North America) ja 1978 perustetussa BABassa (British Artist Blacksmith Association) on tällä hetkellä jo yhteensä arviolta lähes kuusi tuhatta jäsentä. Tätä määrää voi pitää hyvänä käytännön osoituksena sepäntyön uudesta heräämisestä. Yhdessä muiden maiden ammatillisten yhdistysten kanssa nämä järjestöt muodostavat laajan kansainvälisen sepänalan yhteenliittymän. Suomalaiset sepät ovat myös aktiivisesti osallistuneet 1979 perustetun Taidesevät ry:n kautta tähän toimintaan.

Tärkeä osa ammattikunnan yhdistymisessä on ollut myös kokoontumisilla, joita eri maiden seppäyhdistykset järjestävät eri puolilla maailmaa. Suomalaisesta näkökulmasta merkittävin on Itämeren kansainvälinen taontaviikko, mikä järjestetään toisen kerran vuonna 2003 Turussa ja Mynämäellä. Alan sisäisen tiedonvälityksen ohella tapahtumien tarkoituksena on myös esitellä taonnan mahdollisuuksia arkkitehdeille ja rakennuttajille. Alan ammattilaisten välistä kommunikaatiota on tietysti osaltaan myös helpottanut Internet, minkä avulla myös monet tässä tutkimuksessa käytetyt kirjalliset lähteet on löydetty.

5.1 Ornamentin jälkeen- modernin sepäntyön ilmaisukeinot

Kun haetaan esteettistä linkkiä tai yhteistä nimittävää tekijää modernin rakennuksen ja siihen suunniteltavan sepäntyön välille, mahdollisia lähestymistapoja on monia. Metallityö voi hakea vaikutteensa suoraan talon arkkitehtuurin linjoista ja toimia tällä tavalla harmonisena, aistillisena yksityiskohtana kokonaissuunnitelmassa. Moderniin, suoraviivaiseen arkkitehtuuriin liitettävän metallitaiteen muotokieli voi olla yhtä pelkistettyä kuin itse talokin. Suoraviivainen kaide voi liittyä rakennuksen runkoon yksinkertaisella, konstruktivisella liitoksella, mikä on funktionaalisen osan lisäksi samalla myös esteettinen veistoksellinen osa talon arkkitehtuurissa. Kun tällaisia elementtejä vertaa teollisesti valmistettuihin vastaaviin tuotteisiin, merkittävä ero on taotun materiaalin haptisuus ja pinnan elävyys. Teräksestä pystytään juuri sepäntyön menetelmin saamaan irti sille ominaisia plastisia muotoja, jotka antavat uuden näkökulman arkkitehtien kylmänä ja pelkästään konstruktivisena pitämään materiaaliin. Teräs voi olla myös lämmin ja plastinen. Useat sepät ovat käyttäneet juuri teräksen orgaanisia ominaisuuksia



26

27

28

29

Yhdysvaltalaisen Tom Joycen työt ovat esimerkkejä siitä, miten käsityön ja taiteen keinoin voidaan rakennustaiteeseen lisätä konkreettisten esteettisten arvojen rinnalle myös henkisempiä, humaaneja tasoja. Joyce on onnistunut tässä tavoitteessa Santa Fe:ssä Uudessa Meksikossa sijaitsevaan katoliseen kirkkoon valmistetussa kastemaljassa (26.). Pronssisen kastemaljan kehys on taottu seurakuntalaisten lahjoittamista, heidän menneisyyteensä liittyvistä metalliesineistä. Jokainen esine edustaa tärkeää muistoa henkilön omasta historiasta. Rauta-aidan osa edesmenneen isoäidin puutarhasta; avain, minkä nunna löysi nuorena Nasaretista miettiessään mennäkö luostariin vai ei tai ainoa työkalu mikä jäi jäljelle tulipalon tuhoamasta perheen kodista ovat eräitä niistä esineistä, joiden materiaali muodostaa kehän kastealtaan ympärillä. Lapset saavat tällä tavoin ensimmäisen symbolisen yhteytensä esi-isänsä historiaan, kun heidät kastetaan kirkon jäseniksi. Vesi virtaa jatkuvasti maljassa liittäen äänen osaksi arkkitehtonisen tilan elementtejä. Rautaosat ovat tarkoituksella jätetty vaille synteettistä pintakäsittelyä. Kastemaljan päivittäinen öljyäminen on seurakuntalaisille samalla tavalla ihmisiä yhdistävä sakraali rituaali, jonka tarkoitus on muistuttaa kastemaljan merkityksestä sekä siihen liittyvistä muistoista. (27.) Yksityistalon portti, New Mexico (28.) Tilanjakaja, New Mexico (29.) Taottu vati



suunnitellessaan modernin arkkitehtuurin yhteyteen teoksia, jotka toimivat vastakohtana rakennuksen pelkistetyille linjoille. Tällaiset projektit sekoittavat onnistuneimmillaan niin sepäntyön, arkkitehtuurin kuin kuvanveistokin rajoja, kun taokset toimivat myös itsenäisinä, rakennusmassasta eroavina veistoksina.

Verrattuna arkkitehtuurin suoriin ja teollisesti suunniteltuihin linjoihin, näissä töissä metalli on usein orgaanisessa muodossa; konevasaralla venytettynä, hydraulisesti puristettuna, levitettynä ja sadoilla muilla eri tavoilla käsiteltynä. Liitostavat saattavat olla tuttuja myös teräsrakentamisen struktuurien puolelta ja joissain tapauksissa samankaltaisuudesta löytyy linkki näiden kahden alan välille. Vaikka mittakaava ja toteutusmenetelmät ovat erilaisia, rakenteelliset yksityiskohdat nousevat koko työn muotoilua hallitsevaksi ydinosaksi. Parhaimmillaan sepäntyö lisää rakennustaiteeseen elementtejä, jotka toimivat ainutlaatuisella tavalla sekä yhteisön muistina että sosiologisena yhdistäjänä. Joskus tällaisten teosten luominen ei onnistuisikaan muutoin kuin käsityön keinoin. Modernissa rakennustaiteessa kovin harvinainen ihmisen kädenjälki onkin yksi merkittävimpiä sepäntyön anteja arkkitehtuurille.

Sen lisäksi, että terästä muokataan kuumana, modernit sepät ovat laajentaneet ilmaisuvalikoimaansa pitkälle ohi perinteisten työmenetelmien ja -materiaalien. Erilaiset putkiprofiilit, taottava ja valettava pronssi, alumiini, ruostumattomat teräkset, titaani, Cor-Ten-teräs ja lukemattomat muut metallien materiaalikehityksen sovellutukset voivat olla muotoilun lähtökohtina. Materiaalivariaatioitten lisäksi sepän työkalupalettiin kuuluvat myös modernit pintakäsittelytekniikat. Hiekkapuhalluksella, emaloinnilla, sinkityksellä,

kromauksella, kiillotuksella ja erilaisilla elektrostaattisilla pintakäsittelymenetelmillä voidaan terästä sekä suojata että sen pinnan rakennetta korostaa halutulla tavalla. Pinnan ei tarvitse aina olla välttämättä perinteisen musta. Erityisesti sisätiloihin sijoitettavissa rakenteissa pinta suojataan joskus ainoastaan vahakerroksella, jotta materiaalin kauneus pääsee mahdollisimman hyvin esille.

Nykyaikaisessa sepäntyössä on viime vuosikymmeninä alettu aikaisempaa rohkeammin hyödyntää uudempia työstötekniikoita, kuten poltto- ja laserleikkausta, CNC- koneita ja erilaisia jyrsimiä. Tällä tavoin ala on lähestynyt pienteollisuutta. Samalla voidaan huomata, että mitä pitemmälle perinteisen taonnan muotokielen rajoitteet jäävät taakse, sitä enemmän lisääntyy modernin arkkitehtuurin ja uuden taonnan keskinäinen rajapinta. Seppien tuotannon volyymi ja käytettävät materiaalit ovat samalla tasolla ja aikakaudella arkkitehtuurin ilmaisuuden kanssa. Edgar Brandtin kaltaista tekniikkaa hyödyntävää innovatiivisuutta löytyy paljon myös uudesta taonnasta.

Tutkimuksessa on tähän mennessä käsitelty sepäntyön ja taideteollisuuden suhdetta arkkitehtuuriin niin sosiologisesta näkökulmasta kuin myös rakennustaitteen historian kannalta. Kuitenkin selkein ja havainnollisin tapa kuvata niitä mahdollisuuksia, joita modernin taonnan yhdistäminen rakennettuun ympäristöön tuo mukanaan, on käyttää apuna käytännön esimerkkejä. Seuraavassa tutkitaan, millä tavoin taottua terästä materiaalinaan käyttävät modernit kuvanveistäjät ja sepät ovat onnistuneet viemään eteenpäin teräksen muotokieltä sekä integroimaan teoksiaan rakennettuun ympäristöön. Osion lopussa käsitellään myös niitä käytännön työkaluja, joiden avulla suomalainen metallimuotoilu ja arkkitehtuuri voitaisiin tuoda yhteen.

Kuumana muokattu teräs poikkeaa muista rakennustaitteesta tällä hetkellä käytössä olevista materiaalista olemalla lämmin mutta samalla kova, konstruktiiivinen ja toisaalta plastinen, hento ja raskas. Yksikään toinen rakennusmateriaali ei pidä sisällään näin paljon vaihtoehtoja. Tämä seikka käy hyvin ilmi seuraavassa esiteltävien taiteilijoiden töistä, jotka poikkeavat radikaalilla tavalla toisistaan. Kumpikin heistä on myös pyrkinyt omalla

tavallaan jäsentämään rakennettua ympäristöä teostensa kautta, joiden ainoa yhdistävä tekijä on materiaali, taottu teräs.

5.2 Kultasepistä sepäksi- Albert Paley

Yhdysvaltalainen Albert Paley (1944-) yhdistää töissään äärimmillen vietyä taotun teräksen materiaaliosaamista kuvanveistoon ja arkkitehtuuriin liittyviin elementteihin. Paley on ollut jo pitkään Pohjois-Amerikan taide- ja taideteollisuuspiirien näkyvimpiä hahmoja. Hän aloitti 1960-luvulla kultaseppänä ja löydettyään raudan ja kullan samankaltaiset plastiset ominaisuudet siirtyi kehittämään kykyjään sepäntyössä. Paleyn taontatyöt ovat onnistuneet esimerkki siitä, mihin ennakkoluuloton traditioiden rikkominen voi johtaa. Usein modernissa taidemaailmassa perinteitä pyritään valitettavasti kyseenalaistamaan ilman, että jaksetaan opetella taiteen tekemisen välinettä kunnolla. Johtuen Paleyn koulutuksesta sekä hänen ennakkoluulottomasta suhtautumisestaan teräkseen materiaalina, hän kykeni 1970-luvulla viemään taonnan muotokieltä ja tekniikoita ratkaisevalla tavalla kohti modernia kuvanveistoa ja arkkitehtuuria. Tässä traditiota uudistavassa prosessissa työkaluna oli erittäin pitkälle hiottu käsityötaito, jota Paley sovelsi innovatiivisella tavalla. Albert Paleytä voidaankin pitää yhtenä keskeisenä hahmona, kun mietitään sepäntyön uuteen renessanssiin merkittävästi vaikuttaneita taiteilijoita.

Viime aikoina Paley työryhmineen on tehnyt lähinnä suuria julkisia teräsveistoksia, mutta varsinkin 1970-80-luvuilla toteutetut arkkitehtuuriin liittyneet taontaprojektit ovat olleet kansainvälisesti tärkeitä esimerkkejä sepäntyön menetelmien innovatiivisesta soveltamisesta rakennustaiteessa. Töissä käytetty muotokieli poikkeaa selkeästi sekä esteettisesti, dimensioiltaan että valmistustekniikaltaan menetelmistä, joita perinteisessä kyläseppän pajassa on totuttu näkemään. Paley käsittelee taotuissa rakenteissaan terästä ja sen plastisuutta lähes orgaanisesti. Kappaleita muokataan erilaisilla painimilla raskaiden konevasaroiden ja hydraulisten prässien avulla halutun pintastruktuurin saavuttamiseksi. Paksuja tankoja kierretään valkohehkuisena oman akselinsa ympäri ja pintaa poltetaan, kunnes teräksen uloin kerros palaa rakoille. Lopullisena tavoitteena on mielenkiintoinen visuaalinen

efekti. Kierteen kuumentamisessa käytetään apuna suuria happi-asetyleenipillejä ja vääntövoima saadaan aikaan hissin koneistolla.

Tunnusomainen piirre Paleyn töille on viimeistelty pintakäsittely, mihin päästään hiekkapuhalluksen ja erilaisten elektrokemiallisten pintakäsittelyjen avulla. Näiden kaikkia 'perinteisen' taonnan sääntöjä rikkovien keinojen tavoitteena on löytää uusia, visuaalisesti kiinnostavia tapoja käyttää materiaalia. Taonnan traditiot toimivat ideapankkina, josta löytyviä tekniikoita sovelletaan töiden toteutuksessa uudella tavalla. Paley onkin itse todennut, että osa töissä käytetyistä taontatekniikoista on täysin 'väärää' perinteisessä mielessä tarkasteltuna. Jos niitä olisi koettanut käyttää 50 vuotta sitten perinteisessä sepänpajassa, olisi mestari varmasti antanut potkut.

Albert Paleyn ensimmäinen merkittävä taontatyö, josta tavallaan on muodostunut hänen tavaramerkkinsä, oli 1974 toteutettu Washington D.C:n Smithsonian-instituutissa sijaitsevan Renwick-gallerian seremoniallinen portti. Taotusta teräksestä, messingistä, pronssista ja kuparista valmistettu kaksiosainen portti on ideologialtaan hyvin lähellä Tijoun, Brandtin tai Yellinin töitä. Työstä maallikollekin välittyvä taontataidon laatu sekä siihen sisältyvän työn monimutkaisuus ja määrä välittää katsojalle samoja asioita kuin vanhemmatkin taonnan mestarityöt. Työ ilmentää tekijän suvereenia materiaalin hallintaa sekä myös sitä, että työn tilaajalla on varaa ja ymmärrystä maksaa tämän kaltaisesta ammattiosaamisesta. Työn toteuttaminen veikin Paleyltä ja hänen apulaiseltaan kokonaisen vuoden.⁹⁴

Seuraavan tilauksen toteuttaminen vei myös vuoden. Paley apulaisineen valmisti tennesseeläisen Hunterin taidemuseon veistospihan ympärille lähes 30 metriä pitkän aidan, joka koostuu hyvin vapaista, orgaanisista muodoista. Se toimii täydellisenä vastakohtana kertaustyylliselle vanhalle museorakennukselle yhdistäen sen samalla vieressä olevaan moderniin uudisrakennukseen. Työ kuvastaa hyvin niitä mahdollisuuksia, joita taonnan käyttöön rakennustaitteessa sisältyy. Paleyn mukaan hänen työnsä pyrkivät joko sulautumaan arkkitehtuuriin tai



30 31
32

(30.) Albert Paley: *Portal Gates*, 1974. Taottua ja koneistettua terästä, kuparia, messinkiä ja pronssia. 229 x 183 x 10 cm. Renwick gallery, Smithsonian-instituutti, Washington D.C (31.) *New York State Senate Portal Gates*, 1980. Taottua ja koneistettua terästä, messinkiä ja pronssia. 412 x 274 x 15 cm. Albany, New York (32.) *Portti yksityiskotiin (yksityiskohta)*, 1983



kommentoimaan sitä. Metallirakenne voi joko olla harmoniassa rakennuksen kanssa tai sitten toimia vastapainona sen muodoille.⁹⁵

Veistospihan aidan valmistuttua tilausten koot kasvoivat, joten Paley joutui palkkaamaan lisää työntekijöitä. Tällä hetkellä New Yorkin lähellä Rochesterissa sijaitseva Paley Studios Ltd. työllistää noin kymmenen henkeä ja tuottaa arkkitehtuuriin ja sisustukseen liittyviä rakenteita sekä veistoksia. Myöhempiä merkittäviä taontatöitä ovat olleet esimerkiksi New Yorkin osavaltion hallintorakennukseen vuonna 1980 toteutettu sisäankäynti tai Lontoon Victoria & Albert- museossa taontatöitä esittelevässä galleriassa oleva valtava veistoksellinen penkki vuodelta 1994. Paleyn töitä on mm. Metropolitan Museum of Artin sekä British Museumin kokoelmissa ja hän on taiteen kunniaohjelmassa useissa Yhdysvaltain yliopistoissa.

Paleyn töissä kiehtovaa on tekninen virtuositeetti ja rohkeus kokeilla uutta, ei niinkään aina itse lopullinen valmis työ. Hänen muotokieltään voisi kuvata eräänlaiseksi moderniksi art nouveau-pastissiksi. Suurina määrinä ja äärimmillään vietynä se on todella kaukana perinteisestä pohjoismaisesta selkeästä design-ajattelusta. Pahimmillaan Paleyn taide onkin kalliiden amerikkalaisten craft-alan gallerioiden täytteenä tarkoitettua kitschiä. Viime aikoina Paley on keskittynyt toteuttamaan suuria, värikkäitä teräsveistoksia, joiden päällekkäyvästä rikas muotokieli on tietyllä tavalla tyypillisen amerikkalaista. Taito eli väline on syrjäyttänyt hyvän maun ja muotoilun, kuten valitettavan usein amerikkalaisten käsityöläisten töistä voidaan nähdä.

Paleyn työskentelymetodeista ja ideologiasta voi kuitenkin oppia paljon, vaikka teosten muotokieli olisi itselle vierasta. Hänen tuotantonsa on selvä jatke Edgar Brandtin työlle, joka uusinta teknologiaa hyödyntämällä loi yhteiskunnan eliitille sen tarpeita ja sosiaalista statusta vastaavat puitteet. Arkkitehtuuriin liittyvien rakenteiden lisäksi Paley on tehnyt paljon uniikkeja kalusteita, jotka ovat tuotekonseptiltaan ehkä vielä enemmän kuin arkkitehtoninen metallitaide lähempänä 1920-luvun art decon eksklusiivista ajattelua; uniikkeja töitä ainutlaatuisen rikkaille ihmisille, joilla on myös varaa maksaa harvinaisen paljon. Ehkä Suomessa sepäntyön kannattaisi pyrkiä

pienesineiden käsiteollisen massavalmistuksen sijasta markkinoimaan ainutlaatuista osaamistaan enemmän sellaisille tahoille, joiden missioon sopii laadun ja ainutlaatuisuuden korostaminen ja näkyvyys myös suuressa mittakaavassa. Valitettavasti maassamme ei ole 270 miljoonaa asukasta kuten Yhdysvalloissa, mutta jo muutama näkyvä teos keskeisillä paikoilla riittäisi herättämään laajempaa kiinnostusta.

5.3 “Hengitän kuin seppä” - Eduardo Chillida

“Since I pinned three photographs of Chillida’s work to the corner of my bookshelf, I wake up better. I am more alive right away...Old philosopher though I am, I breathe like a smith.” (Gaston Bachelard)

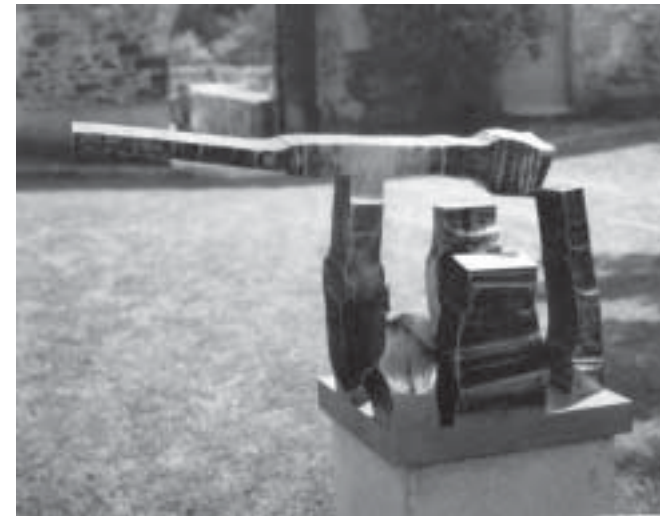
Jos Paleyn taottu tuotanto on äärimmäinen esimerkki Art Nouveaun muotokielen soveltamisesta modernissa taonnassa, Eduardo Chillidan työt ovat minimalistisuudessaan sepäntyön ilmaisun toinen äärilaita. Yhden maailman tunnetuimman kuvanveistäjän, katalonialaisen Eduardo Chillidan (1924-2002) teräsveistosten analysointi sepäntyön piiriin kuuluvina teoksina saattaa olla yllättävää. Hänen työnsä ovat kuitenkin samalla tavalla innovatiivinen keino soveltaa taotun teräksen mahdollisuuksia rakennetun ympäristön jäsentämisessä kuin tutkimuksessa aikaisemminkin esiteltyjen metallimuotoilijoiden teokset. Vaikka Chillidan laaja tuotanto käsittääkin myös muista materiaaleista kuten betonista, kivistä, puusta, keramiikasta ja pronssista valmistettuja veistoksia, teräs on hänelle kuitenkin tunnusomaisin ilmaisun väline.

Kuten useat muutkin tässä tutkimuksessa esitellyt metallimuotoilijat, Chillida opiskeli aluksi arkkitehtuuria. Hänen kiinnostuksensa kuvanveistoa kohtaan kuitenkin kasvoi ja 1940-luvun lopulla hän muutti Pariisiin sitä opiskelemaan. Siellä hän kokeili klassisen kuvanveiston perinteisiä materiaaleja, marmoria ja kipsiä, mutta koki ne liian elottomiksi. Muutettuaan takaisin Baskimaahan Chillida tutustui 1950-luvulla lähellään asuvaan vanhaan kyläseppään, joka opetti hänelle taonnan perustaidot.⁹⁶ Taonta valmistusmenetelmänä antoi Chillidalle mahdollisuuden luoda

veistoksia, joissa teräs hahmottaa ja rajaa avaruutta tilassa. Toisin kuin massiiviset kreikkalaiseen kuvanveiston traditioon nojanneet kiviveistokset, joita hän oli aikaisemmin tehnyt, taottu teräs oli konstruktivistista. Veistos vangitsi tilan, mutta jätti siihen ilmaa.⁹⁷ Avoimen tilan määrittäminen ja sen tutkiminen onkin tyyppillistä näille Chillidan 1950-luvun puolivälissä toteutetuille taottuille veistoksille, jotka toimivat samalla myös taiteilijan käytännön harjoituksina sepäntyön tekniikoihin.

Tutkimuksen aiheen kannalta Chillidan kiinnostavimpia töitä ovat suuret teräsveistokset, joita taiteilija on toteuttanut sekä taonnan tekniikoilla että paksuista teräslevyistä kasaamalla. 1960-luvun puolivälissä aloitetut kokeilut Cor-Ten-teräksellä ovat jatkuneet aina nykypäiviin saakka, ja tuloksena on sarja julkisia veistoksia, joiden kautta Chillida käsittelee samoja rakennettuun tilaan liittyviä asioita kuin Albert Paleykin. Työt joko asettuvat harmonisesti ympäristöönsä tai toimivat sen vastakohtana. Ilman kanssa reagoidessaan Cor-Ten-teräksen pinnalle oksidoituu kullanuskea ruostekerros, mikä suojaa terästä ilman saasteilta. Ilmiön seurauksena syntyvän rikkaan pintastruktuurin takia Chillidan teoksia on usein verrattu Kain Tapperiin, ja Chillida on myös itse sanonut pitävänsä suomalaista henkisenä veljenään.⁹⁸ Linkkiä Suomeen vahvistaa myös Helsingin yliopiston Porthania-rakennuksen edessä vuodelta 1991 oleva 'Helsinki'-veistos, joka lienee pääkaupungin ainoa ulkotiloihin sijoitettu taottu veistos.

Chillidan ehkä tunnetuin teräsveistos on vuosien 1952-1977 välillä luonnosteltu ja toteutettu laaja Tuulen kammot, joka sijaitsee San Sebastiánin lahden suulla. Teos koostuu kolmesta suuresta taotusta pihtimäisestä elementistä, joista yksi seisoo rantakalliolla lähes Atlantissa. Kaksi muuta veistosta ovat kiinni mantereessa,





33

35

34

(33.) Eduardo Chillida: *Gudari (Soturi)*, 1850 x 1460 x 1065 mm. 1974-1975 (34.) *Leku I, (Place I)* 635 x 990 x 480 mm. 1968 (35.) *Stele for Millares*, 1600 x 1730 x 1245 mm. 1962-72

kiveyksen ympäröiminä. Vuoroveden noustessa meri vyöryy kampoja vasten ja vesi syöksyy kiveyksessä olevien seitsemän reiän läpi muodostaen samalla eräänlaiset kallioon rakennetut soivat urut. Aukoista syöksyvät vesipatsaat muodostavat samalla oman lisänsä veistoskokonaisuuden estetiikkaan. Chillidan mukaan teoksen tarkoitus on kuvastaa ihmisen riippuvuutta luonnon ylivoimasta, sitä miten pieniä kaikki ihmiset ovat tuossa tilassa. Taiteilijan mielestä puu ja rauta ovat parhaita materiaaleja tämän asian välittämiseksi.⁹⁹ Töistä välittyy muutenkin vahvasti luonnon omien mekanismien vaikutus teoksen muotoon. Chillida selittää taidettaan siten, että hänen tuotannossaan on sarja olennaisia lakeja, jotka säätävät taiteilijan luovaa vapautta jo ennen muotojen syntymistä. Muotojen yhteensopivuus teoksissa on paljon tärkeämpi päämäärä kuin muodot sinänsä. Ideologia kuvastaa selvästi sitä vaikutusta, joka sepäntyöllä on ollut hänen luomisprosessiinsa. Chillida arvostaa materiaalin kanssa käymäänsä fyysistä dialogia, hän tavallaan antaa raudan vaikuttaa veistoksen tulevaan muotoon. Tarkasteltaessa hänen teoksiaan juuri sepän näkökulmasta, tämä samankaltainen suhtautuminen raaka-aineeseen on suuri yhdistävä tekijä.

Eduardo Chillida on toteuttanut suuret taotut veistoksensa suoraan terästehtaassa, tuotannossa käytettävän valssauslinjan avulla. Valmistuksessa käytettävät koneet ovat talon korkuisia, mutta työtekniikat ovat periaatteessa samoja kuin kyläsepälläkin: halkaisua, taivutusta ja venytystä. Syntyy mielenkiintoinen ajatusketju, kun tajuaa Albert Paleyn käyttäneen näitä samoja työtekniikoita kultasepän työssä, jonka kautta hän lopulta sai inspiraation soveltaa tekniikoita teräkseen. Tämä on yksi keino demonstroida niitä yhtäläisyyksiä, joita metallia plastisesti muokkaavissa työtekniikoissa on keskenään. Chillidan työskentelymetodi

muistuttaa myös siitä, että taonta on valmistusmenetelmänä edelleen käytössä konepaja- ja metalliteollisuudessa. Valmistetaanhan esimerkiksi koneiden kampiakselit tai ruokailuvälineet edelleen takomalla. Chillida käyttää harvoin veistostensa toteuttamisessa tarkkoja luonnoksia, koska ne hänen mukaansa voisivat estää löytämästä prosessin aikana esille tulevia, kiinnostavampia vaihtoehtoja. Chillida pyrkii säilyttämään mahdollisimman suoran yhteyden materiaaliinsa, mikä näkyy valmiissa veistoksissa. Muotokieleltään pelkistetyt, monoliittiset työt ovat täysi vastakohta Albert Paleyn taiteelle. Kumpikin taiteilija on kuitenkin vienyt teräksen materiaalina omalle, henkilökohtaiselle äärirajalleen.

Ranskalainen filosofi Gaston Bachelard on todennut Chillidan töistä: *"Kivi oli massaa ilman lihaksia. Eduardo Chillida halusi tutkia voimakasta tilaa ilman painoa ja raskautta. Raudan maailma on pelkkää lihasta. Rauta on selkeä, varma, olennainen voima"*.¹⁰⁰ Bachelardin kommentti määrittelee osuvasti, miksi Chillidan veistokset kuuluvat arkkitehtuurin ja taonnan välistä suhdetta käsittelevään tutkimukseen. Ne kuvastavat monia asioita, ja ennen kaikkea niistä heijastuu näiden asioiden harmoninen synergia. Chillidan teoksissa yhdistyvät keskenään arkkitehtoninen tilan hahmottaminen sekä taonnan ja käsityöläisyyden modernille kuvanveistolle antamat ilmaisukeinot.

Chillidan taotut veistokset ovat eräänlainen konkreettinen epitomi niistä taiteellisista ja esteettisistä arvoista, joita sepän työ voi antaa arkkitehtuurille. Näitä arvoja edistäviä uusia töitä ei voida kuitenkaan markkinoida arkkitehteille pelkkien taiteellisten argumenttien turvin. Tarvitaan myös selkeitä suunnitelmia ja visualisointeja, joiden perusteella eri alojen ammattilaiset pystyvät toimimaan yhteistyössä keskenään. Seuraavassa osiossa tarkastellaan, miten teollisessa muotoilussa käytettäviä suunnittelumenetelmiä voidaan hyödyntää taontatuotteita valmistettaessa.

5.4 Digitaalinen alasin

Fotorealistinen tietokoneella tehty visualisointi on tullut erittäin tärkeäksi osaksi arkkitehtuurin esittelykeinoja viime vuosina. Toisaalta pelkän informatiivisen esittelyn ja kuvallisen manipuloinnin raja voi joskus olla ohut, kuten esimerkiksi Helsingin Töölönlahden rakennusprojektin uutisoinnissa on huomattu. Sanomalehdessä julkaistujen havainnekuvien kuvakulman ja vuodenajan valinnalla voidaan vaikuttaa paljon suunnitelmasta muodostettavaan yleiseen mielipiteeseen. Kesäinen yleiskuva Töölönlahden länsirannasta mallinnettuine uusine rakennuksineen antaa täysin erilaisen kuvan verrattuna siihen, minkälainen näköala avautuisi marraskuussa maantasosta kohti itärannalle kaavailtuja toimistokortteleita.

Arkkitehtuurin ja sepäntyön yhdistämisessä ovat kuitenkin CAD- ja CAID- ohjelmistot visualisointisovellutuksineen osoittautuneet hyödylliseksi apuvälineeksi. Digitaalisen visualisoinnin tehtävää taideteollisuuden integroinnissa rakennustaiteeseen voi havainnollistaa vertaamalla sitä tietokoneella tehtyjen havainnekuvien merkitykseen kaupunkisuunnittelussa. Arkkitehdit pystyvät analysoimaan rakennusprojektien mahdollisuuksia pelkkien peruskaavakuvien ja rakennemallien perusteella, koska heidät on koulutettu siihen. Esiteltäessä suunnitelmia muiden ammattikuntien tai suuren yleisön edustajille, tietokoneavusteinen visualisointi on hyvä apuväline tietoa välitettäessä. Tekniikka mahdollistaa rakenteiden virtuaalisen istuttamisen tulevaan ympäristöön ja näin ollen väärinkäsitysten kynnyks madaltuu.

Seuraavassa lyhyesti selostettavissa projekteissa on ongelman asettelu käännetty toisinpäin. Arkkitehdit eivät osaa arvioida modernin sepäntyön mahdollisuuksia, joten erilaisista ammatti-ideologioista johtuvia näkemyseroja on pyritty kaventamaan tietokonevisualisointien avulla. Kaikki seuraavassa kuvatut suunnitteluhankkeet olen toteuttanut yhteistyössä edesmenneen kollegani, metallialan suunnittelija Timo Rummukaisen (1970-2001) kanssa. Rummukainen toimi jyvaskyläläisen insinööritoimisto Karibun 3D/CAD-suunnittelun esimiehenä, samalla kun hän

työskenteli omassa metallimuotoilutoimistossamme. Hän oli mukana esimerkiksi Hackmanin Tools-sarjan tuotekehityksessä, Patria Finnavigecin lentokonesuunnittelussa ja useissa muissa hankkeissa, joissa muotoiluprosesseissa hyödynnetään korkeaa tietoteknologiaa. Tästä taustasta johtuen rupesimme heti alussa tutkimaan mahdollisuuksia hyödyntää hightech-osaamista myös omassa liiketoiminnassamme.

Yhtenä suurimpana ongelmana metallialan muotoilun ja arkkitehtuurin yhteistyön välillä oli mielestämme se, ettei sepillä ollut välineitä visualisoida suunnitelmiaan ymmärrettävällä tavalla potentiaalisille tilaajille. Syynä vaikutti olevan se, miten arkkitehtuurin ja muotoilun maailmassa käytetyt suunnittelu- ja visualisointimetodit poikkeavat uniikitöitä tekevien käsityöläisten tavasta hahmottaa ongelmia. Tietyllä tavalla myös termi 'konsepti' on vieras käsityöammattin harjoittajalle. Käsillään työtä tekevä ihminen pyrkii konkreettiseen, käytettävään esineeseen lopputuloksena. Suunnitelmia ei välttämättä visualisoida sellaiseen muotoon, että ne antaisivat muille kuin alaan perehtyneille henkilöille käsitystä valmiista objektista.

Materiaalinen lähestymistapa suunnittelussa ei kuitenkaan sovi yhteen modernin tuotekehitysprojektin kanssa. Nykyisin sekä muotoilutyö että siihen liittyvä viestintä on entistä enemmän digitaaliavusteista toimintaa, jossa henkilökohtainen kanssakäyminen ja suora kosketus muokattavaan materiaaliin ovat harvinaisia tapahtumia. Myös muotoilun opetus on painottunut suurelta osa erilaisten konseptien ja skenaarioiden suunnitteluun ja visualisointiin. Tällaisessa maailmassa ei ole ihme, että perinteiseen käsityöammattiin koulutetun ihmisen on vaikeaa edes halutessaan saada kosketuspintaa muotoilumaailmaan.





36

37

(36-37.) Muotoilutoimisto Leka: Suunnitelma taotusta portista, 1999

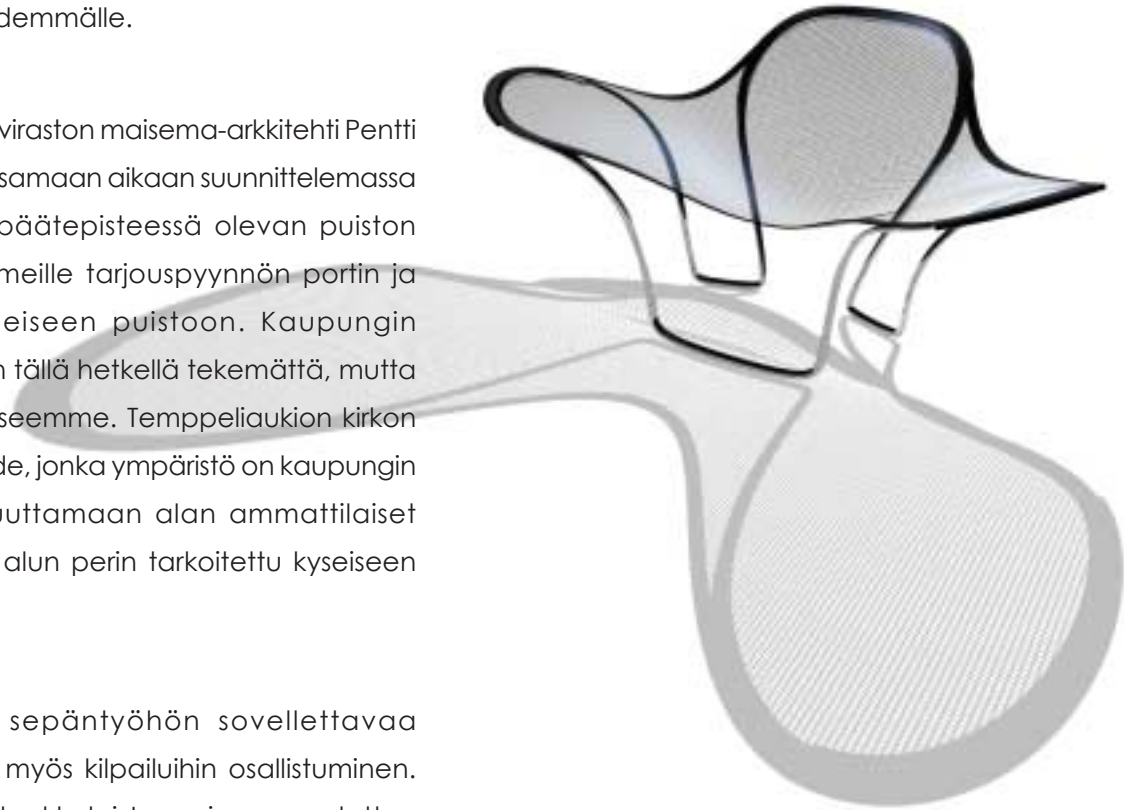
Tavoitteenamme oli löytää välineitä, joilla voisimme kommunikoida onnistuneesti ja nopeasti arkkitehtuurin ja rakennustaiteen ammattilaisten kanssa. Tietokoneavusteinen mallinnus ja kuvankäsittely tarjosivat mahdollisuuden sekä laajojen kolmiulotteisten rakennekokonaisuuksien nopeaan hahmottamiseen ja tarkasteluun että niitten virtuaaliseen sijoittamiseen paikalleen. CAD-tekniikan soveltaminen ei tietenkään saa olla itsetarkoituksellista, kuten se usein vaikuttaa olevan kun suunnittelijat mallintavat kuvaa viikkokausia pyrkiessään mahdollisimman fotorealistiseen visualisointiin. Omalla kohdallamme saavutimme kuitenkin pian tavoitetason, jossa suhteellisen helposti pystyimme luomaan keinotodellisuuden portin tai vastaavan rakenteelliseen kokonaisuuteen liittyvän osan, jonka valmistamiseen todellisuudessa olisi mennyt puoli vuotta. Tämä mahdollisuus vaikutti tarjoavan selkeän kilpailuedun ja uutuusarvon verrattuna muihin alalla toimiviin seppiin. Pystyimme tarjoamaan useita eri variaatioita ja mahdollisuuksia, joista asiakas voisi valita, ilman että kaikkea jouduttaisiin ensin käytännössä kokeilemaan. Suunnitteluprosessin tietokoneistamisesta oli myös muita merkittäviä etuja, kuten lujuus- ja massalaskelmien helpottuminen ja taonnassa mahdollisesti käytettävien työkalujen CNC-valmistuksen pohjautuminen suoraan jo olemassa olevaan digitoituun tietoon.

Ensimmäisen varsinaisen kokeilun arkkitehtuuriin liittyvän rakenteen suunnittelusta tietokoneavusteisesti toteutimme talvella 1999.

Ateneumin Think-näyttelyä ajatellen suunnittelimme ja visualisoimme kolme metriä korkean ja n. 700 kg painoisen teräksisen portin/julkisen veistoksen, minkä toteutuksessa käytettäisiin lähinnä hydraulisia prässejä teräksen kuumamuokkaukseen. Suunnitelmamme, jota ei siis ollut suunniteltu mikään erityinen sijoituspaikka mielessä, ei kuitenkaan edennyt ensimmäistä karsintavaihetta pidemmälle.

Yhteensattumien kautta Helsingin kaupungin rakennusviraston maisema-arkkitehti Pentti Peurasuo näki kuitenkin suunnitelmamme. Peurasuo oli samaan aikaan suunnittelemassa Temppeliaukion kirkon edustalla Frederikinkadun päätepisteessä olevan puiston perusparannustyötä. Aiheeseen liittyen hän esitti meille tarjouspyynnön portin ja takorautaisten rakenteiden valmistuksesta kyseiseen puistoon. Kaupungin budjettiongelmien takia puiston remontti on edelleen täällä hetkellä tekemättä, mutta tapaus antoi meille henkilökohtaista uskoa hankkeeseemme. Temppeliaukion kirkon alue on Helsingin merkittävin arkkitehtuurimatkaileukohde, jonka ympäristö on kaupungin erityisen valvonnan alla. Olimme pystyneet vakuuttamaan alan ammattilaiset visualisoinneillamme, vaikka itse työtä ei ollut edes alun perin tarkoitettu kyseiseen ympäristöön.

Yhtenä tapana kehittää ja tutkia moderniin sepäntyöhön sovellettavaa muotoiluosaamista ja suunnittelutekniikkaa on ollut myös kilpailuihin osallistuminen. Merkittävimmät saavutukset ovat tähän mennessä olleet kaksi Japanissa saavutettua sijoitusta kansainvälisissä muotoilukilpailuissa, molemmat vuonna 2000. Sapporon kaupungin järjestämään kaupunkiarkkitehtuuriin liittyvään kilpailuun suunnittelimme myöskin veistoksen ja funktionaalisen tuotteen välisiä rajoja tutkivan ehdotuksen.





38

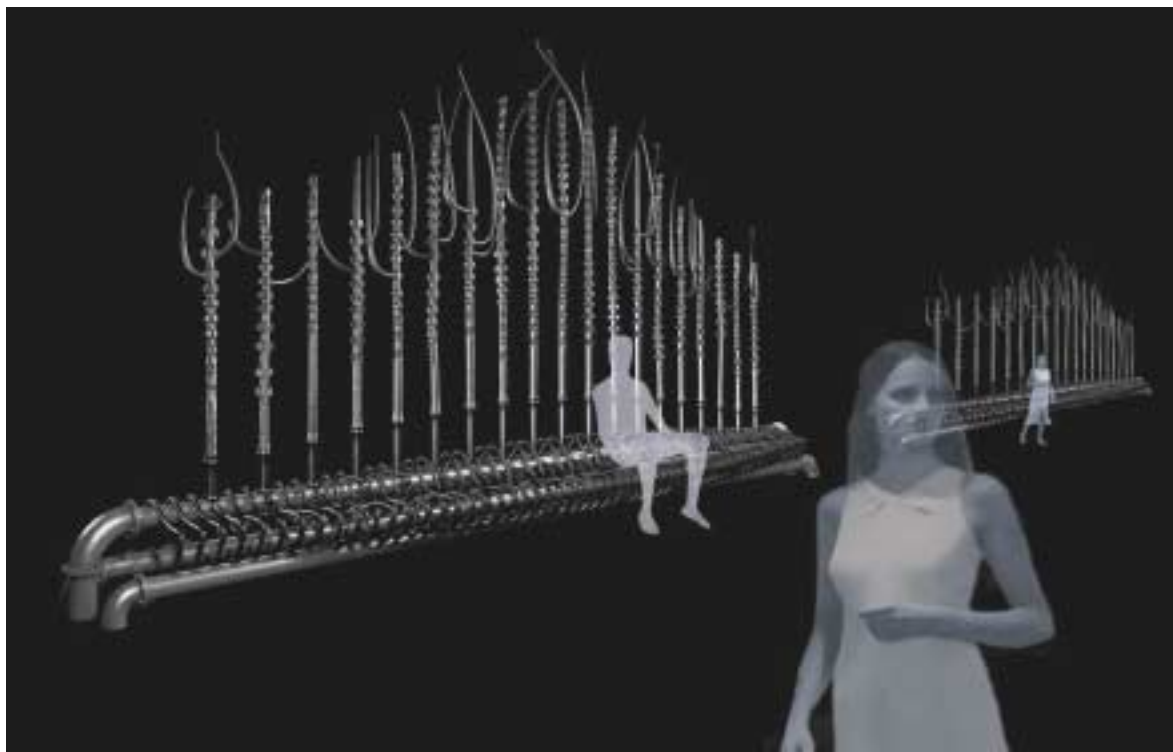
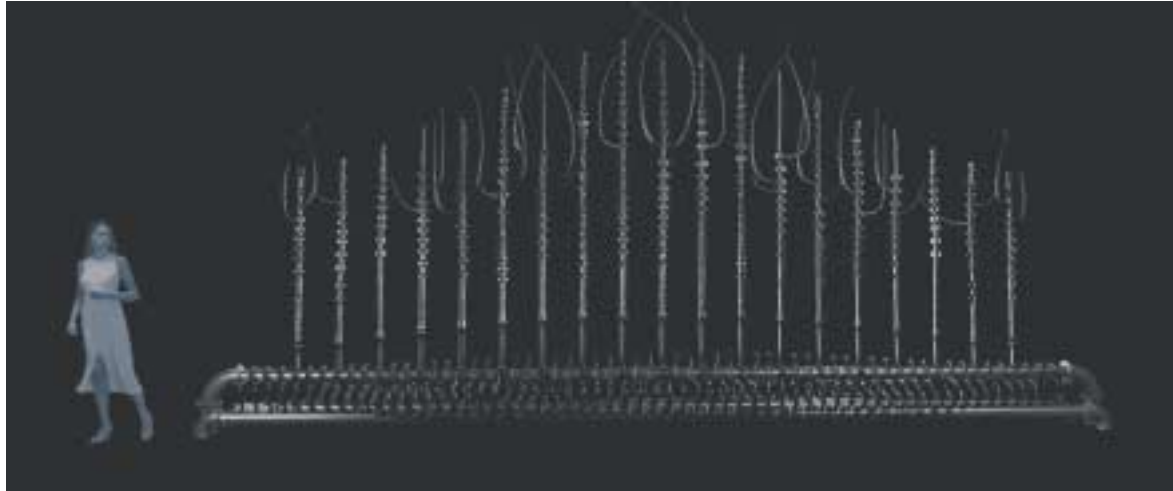
39

*(38.) Muotoilutoimisto Leka:
Tietokonemallinnus
sarjavalmistettavasta taotusta
tuolista. Final Judging award,
IDEÉ Design Competition 2000
(39.) Tietokonemallinnus
taotusta hautarististä*

Teräksisten penkkien valmistuksessa voitiin yhdistää sekä koneellista taontaa että sarjavalmistumenetelmiä.

Kyseisen projektin yhteydessä tuomaristolta saamamme palaute osoitti, että suunnitelma oli kiinnostava, koska siinä käytettiin sellaista muotokieltä mikä ei olisi ollut mahdollista muulla tekniikalla kuin taonnan ja nykyaikaisempien metallitekniikoiden yhdistämisellä. Tällainen taonnan käyttö rakennustaiteeseen liittyvissä metallielementeissä onkin kaikkein realistisinta ja kustannustaloudellisinta toteuttaa. Teräksen kykyä plastiseen kuumamuovaukseen pitäisi pystyä hyödyntämään modernilla tavalla osana kokonaissuunnitelmaa yhdessä muiden työtekniikoiden kanssa. Yksi suuri ongelma modernissa taonnassa on edelleen se, että kaikki työvaiheet pyritään tekemään perinteisillä työtekniikoilla. Taonta on kuitenkin valmistusmenetelmänä hidaskäyttöinen ja kallis, minkä takia uudenaikaisemmat tekniikat sen massavalmistuksessa syrjäyttivätkin. Sapporon kilpailutyössä pyrimme osoittamaan, että yhdistämällä järkevällä tavalla eri menetelmiä pystytään laskemaan kokonaiskustannuksia ja nopeuttamaan valmistusprosessia.

Vastaava, useita eri tekniikoita hyödyntänyt suunnitteluhanke oli japanilaisen IDEÈ-huonekaluyrityksen toimeksiannosta valmistettu metalliverkkoa ja taottua terästä yhdistänyt tuoliprototyyppi. Vaikka kyseinen työ ei ollutkaan korkeimmilla palkintosijoilla kyseisessä kilpailussa, Tokyo Designers Weekin yhteydessä järjestetyn näyttelyn yleisöpalautte tuotteestamme oli hyvää. Verkon ja taotun materiaalin yhdistämisellä olimme pyrkineet antamaan katsojalle käsityksen teräksen eri variaatiomahdollisuuksista ja viesti näytti menneen perille.





40

41

42

43

44

Esimerkkejä tietokoneen käytöstä metallityön suunnittelussa. (40-41.) Muotoilutoimisto Leka: Suunnitelma kadunkalusteeksi Sapporon kaupunkiin. Taottua, muottiinprässättyä ja mustanitrittua terästä sekä ready-made-osia. Selection award Sapporon kansainvälisessä muotoilukilpailussa 2000. (42-44.) Muotoilutoimisto Leka: Taottu kirjaintaulu, 2001. Kuumasinkittyä ja maalattua taottua terästä. Helsingin kaupungin liikennelaitoksen tilauksesta toteutettu projekti, missä 1912 rakennetun Vallilan raitiovaunuvarikon seinään valmistettiin suojellun jugendrakennuksen tyyliin sopiva nimikyltti. Kirjainten muoto ja asemointi seinään suunniteltiin tietokonemallinnusten (kuva 43.) ja digitaalisen kuvankäsittelyn avulla. Kyltti on valaistu runkopalkin takana olevan Tammerneonin valaistusjärjestelmän avulla.

5.5 Muoviahjon tulevaisuus

Voivatko sitten tietokoneella visualisoidut kuvat viedä sepäntyötä kokonaisuudessaan eteenpäin? Eikö vaarana ole, että tietokoneesta tulee muovinen ahjo, joka syrjäyttää todellisen tekemisen ja fyysisestä taonnasta tulee virtuaalista sepäntyötä? Useat muut muotoilun ja taiteen alat ovat viime vuosien aikana teknologisoituneet voimakkaasti ja seuraukset eivät ole olleet pelkästään positiivisia. Teollisen muotoilun nopea siirtyminen mallinnusohjelmien käyttöön on aiheuttanut tilanteen, ettei alan koulutusohjelmien lopputöinä näe enää konkreettisia tuotteita, vaan 'malleja', 'konsepteja' ja 'visioita'.

Ajatuksena ei ole istuttaa seppää pysyvästi tietokoneen ääreen. Ideaalisin tilanne olisi monitieteellinen ja – taiteellinen työryhmä, jossa eri alojen ammattilaiset voisivat hyödyntää toistensa osaamista. Jos huippuluokan taontaa mallinnetaan hyvillä välineillä, ja näin luotu geometria asennetaan virtuaalisesti moderniin arkkitehtuuriin, yksi kuva selittää sepäntyön mahdollisuuksista enemmän kuin viisi tämänkaltaista, nyt lukijan kädessä olevaa lopputyötä. Tietotekniikka voi olla oikein käytettynä samalla tavalla vallankumouksellinen taonnan työkalu kuin kaasuhitsaus tai konevasara. Visuaalisen tiedonsiirron lisäksi tietotekniikan käyttö helpottaa erilaisten taonnassa käytettävien työkalujen valmistusta ja suunnittelua, mikä näkyy tuotannon nopeutumisessa ja kustannustehokkuudessa. Teknologian luovalla soveltamisella on siis selkeitä käytännön etuja.

6. Suomalainen käsityö vuonna nolla

Edellävissä kappaleissa on pyritty antamaan lukijalle laaja kuva sepäntyön mahdollisuuksista tällä hetkellä ja tulevaisuudessa. Esimerkkeinä käytetyt työt ovat olleet pääasiassa ulkomaisia. Suomessa alan markkinat ja asiakaskunnan koko ovat kuitenkin paljon rajoitetumpia kuin Yhdysvalloissa tai Keski-Euroopassa. Onko siis realistista ajatella, että myös kotimaisessa arkkitehtuurissa voitaisiin aktiivisesti hyödyntää metallimuotoilua? Mitkä ovat niitä asioita, joita kehittämällä sepän ammatti voi selvitä liiketoimintana ja soveltavan taiteen osana 2000-luvulla?

Suomessa taonnan peruskoulutustilanne on hyvä ja sen tasokkuus tunnustetaan myös kansainvälisesti. Myös suomalaiset ammattiseppät ovat olleet jo pitkään maailmalla arvostettuja ja menestyneet hyvin kansainvälisten alan tapahtumien yhteydessä järjestetyissä näyttelyissä. Yhtenä syynä tähän on se, ettei suomalaista seppää sido samanlainen tiukka perinne kuin esimerkiksi saksalaista virkaveljeään. Suomalainen taonta on eräällä tavalla vieläkin tabula rasa, tyhjä taulu jolle sepät ovat vapaita luomaan jatkuvasti uutta ilman tradition rajoituksia.¹⁰¹ Verrattuna Keski-Eurooppaan, missä käsityöalan koulutus perustuu edelleen enemmän tiukkoihin ammattikiltalaitoksen perinteisiin kuin vapaampaan taidekoulutukseen, suomalaisen sepän koulutus on muotoilullisesti etulyöntiasemassa. Vaikka Itä-Euroopassa on seppäkouluja, joissa taontaa opetetaan jo kahdeksanvuotiaille pojille, suomalaisen käsityökoulutuksen rakenne antaa opiskelijoille paremmat työkalut laajentaa taonnan käyttöä myös muualle kuin pelkkiin traditionaalisiin kohteisiin. Tästä syystä nimenomaan suomalainen metallimuotoilu on mielenkiintoinen lähestymiskohde, kun mietitään muotoilun ja käsityön hedelmällistä integraatiota. Käsityöalojen nostaminen näkyväksi osaksi yhteiskunnan liike-elämän rakenteita ei ole kuitenkaan helppoa. Tämän hetkinen sepäntyön ja yleensä käsityöammattien koulutusrakenne ei hyödynnä lähellekään niitä kaikkia mahdollisuuksia, joita alaan sisältyy.

Sepän ammatin julkinen kuva on Suomessa kehittynyt viime vuosina positiiviseen suuntaan. Tällainen yhden ammattialan sisäisen muotoiluosaamisen kehittäminen ja yleisen imagon nostaminen ei silti riitä, jos käsityöläisyyden paikka kokonaisuudessaan yhteiskunnassa on epäselvä. Tilanne, jossa käsityöläiset toimivat ikään kuin yhteiskunnan taloudellisista realiteeteista irrallisessa tyhjiössä, toistuu tällä hetkellä taannan lisäksi myös monella muulla taideteollisuuden alueella. Käsityöammattien muuttaminen todelliseksi, nykyistä yhteiskuntaa rikastuttavaksi elinkeinotoiminnaksi vaatii muutoksia sekä alan koulutuksessa että tekijöiden omassa suhtautumisessa ammattiosaamiseensa.

Koko suomalainen muotoilu ja taideteollisuus ja sen mukana alan koulutusjärjestelmät käyvät tällä hetkellä läpi suuria rakenteellisia muutoksia. Nämä linjavedot heijastuvat tulevaisuudessa niin seppiä ammattikoulutukseen kuten myös kaikkiin muihin taideteollisiin ammatteihin. Käsityöammattien arvostus ja niihin sisältyvät liiketoiminnan mahdollisuudet muotoutuvat näin ollen yhtä paljon koulutuksen kuin yksilöllisen yritteliäisyyden kautta. Se, miten käsityön opetusta kehitetään ja miten merkittäväksi käsityön arvomaailma yhteiskunnassa tulevaisuudessa muodostuu heijastuu näin myös nykyaikaisen sepän toimeentuloon.

Tässä tekstissä on pyritty asettamaan sepän ammatti ajanmukaiseen kontekstiin suhteessa sekä alan omaan ja arkkitehtuurin historiaan. Ennen kuin voidaan vetää johtopäätöksiä siitä, miten moderni arkkitehtuuri ja taonta voivat toimia yhdessä, täytyy pohtia myös koulutusjärjestelmää, joka kouluttaa tulevia käsityöläisiä. Seuraavissa kappaleissa määritellään lyhyesti niitä koulutuksen ja muotoilukulttuurin muuttajia, mitkä vaikuttavat metallitaiteen ja taannan tulevaisuuteen. Tarkoitus on määritellä, millä keinoin sepäntöön ja muiden käsityöammattien integraatiota teknologiayhteiskuntaan voitaisiin helpottaa ja ennen kaikkea miksi tätä kehitystä on tärkeää tukea.

6.1 Onko käsityöllä enää sijaa muotoilussa ja arkkitehtuurissa?

Käsityö ja käsityöläisyys voidaan ymmärtää uniikin taidekäsityön lisäksi myös laajemmalla tavalla. Kulutusorientoituneissa, teknologisesti kehittyneissä länsimaissa käsityö voi olla myös yhteiskunnan yläluokan arvostamaa kallisarvoista huippuosaamista, minkä avulla valmistettuja tuotteita markkinoidaan tuotemerkkien ja mielikuvamarkkinoinnin avulla. Useimmilla teollisuuden aloilla syy käsityön käyttöön on siinä, että paras mahdollinen tuote voidaan valmistaa vain pitkälle viedyn henkilökohtaisen ammattitaidon ja inhimillisen osaamisen avulla. Lamborghini Countach- urheiluauto, Sawille Rowlla käsintehdyt mittatilauspuku, Talisker-viski, Berettan haulikko tai Albert Paleyn studion valmistama portti eivät eroa tuoteideologialtaan itse asiassa paljoa toisistaan. Kaikissa näissä tuotteissa käsiteellinen ammattiosaaminen, 'craft', on markkinoinnin ja samalla yrityksen brändin päätekijä. Sen avulla toteutetaan yksilöllisiä tuotteita, joiden ostajat maksavat siitä, että esine on käsin tehty, 'handmade' tai 'custom made'.

Suomessa ajatellaan käsityötä edelleen paljon joko kulttuuriperinteen säilyttämisen tai taiteellisen itseilmaisun kannalta. Suomalainen kuluttaja mieltää käsityön joko perinteisin menetelmin valmistetuksi kopioksi vanhasta käyttöesineestä tai enemmän taideteokseen rinnastettavaksi uniikiksi taidekäsityöksi.¹⁰² Käsityö ei tuo tuotteelle laadullista lisäarvoa juuri muutoin kuin silloin, jos tuotetta markkinoidaan juuri 'perinteisesti valmistettuna'. Johtuuko suomalaisen yhteiskunnan väheksyvä suhtautuminen käsityöhön kenties ristiriidasta nopean teollistumisemme ja agraarin taustamme välillä? Onko 'moderni', tehtaassa tehty edelleen alitajuisesti meille hienompaa kuin 'käsin' valmistettu tuote? Millä keinoin käsityön imago ja siihen sisältyvät taloudelliset mahdollisuudet saataisiin nostettua myös Suomessa kansainvälistä tilannetta vastaavalle tasolle?

Tämän asian pohtiminen on myös sepän ammattikuvan tulevaisuuden kannalta olennaista. Suomalaisen yhteiskunnan nopea teollistuminen toisen maailmansodan jälkeen oli yksi osatekijä sepäntyön katoamisessa. Moderni seppä kohtaa edelleen saman kilpailutilanteen, jossa kuluttaja joutuu valitsemaan kalliimman käsintehdyn tuotteen ja sarjavalmistetun version välillä. Käsityöläisen on lähes mahdotonta kilpailla hinnalla massatuotannon kanssa eli asiakas on saatava valitsemaan käsiteellinen tuote vetoamalla muihin argumentteihin kuten laatuun, kestävyYTEEN tai näiden ominaisuuksien kautta esineeseen sisältyviin arvolatauksiin.

Arkkitehtuuriin liittyvässä sepäntyössä vastakkainasettelu teollisesti valmistettujen rakenteiden ja käsityön välillä on erityisen selkeä. Moderni taonta vaikuttaa olevan arkkitehdeille yhä vaikeasti lähestyttävä tai tuntematon yhteistyökumppani, vaikka esimerkiksi 1990-luvulla Suomessa järjestettiin monta laajaa rakennustaiteen ja sepäntyön välistä suhdetta käsittelevää kansainvälistä symposiumia.¹⁰³ Arkkitehtien epäluuloon syynä on varmasti osaltaan käsityöläisyyteen liitettävä hitauden mielikuva. Nykyaikainen rakennusprosessi kestää ensimmäisestä arkkitehdin suunnitelmasta valmiin projektin luovutukseen keskimäärin 14 kuukautta.¹⁰⁴ Jotta tämänkaltainen hektinen projekti pystytään tekemään aikataulun mukaisesti valmiiksi, on suunnittelijan kannalta helpointa käyttää valmiita rakenneosia. Idean markkinoinnissa tarvitaan siis erittäin laajamittaista promootiota ja laadun sekä käsityöläisyyden arvoihin perehtynyt arkkitehti, jotta tällainen yhteistyö eri ammattialojen välillä olisi mahdollista. Jotta taideteollisesta valmistuksesta tulisi todellinen vaihtoehto monotonisille sarjavalmistetuille, täytyy siis myös käsityön prosesseja ja arvomaailmaa tehdä kokonaisuutena helpommin lähestyttäväksi.

Aikaisemmin tässä tekstissä on historiallisessa katsauksessa kerrottu käsityöläisistä, jotka taiteellisen ja teknisen osaamisensa avulla ovat onnistuneet luomaan laajoja liikeyrityksiä. He ovat kuitenkin eläneet aikana, jolloin teollisen valmistuksen menetelmät eivät vielä pystyneet täysin korvaamaan käsiteollisia metodeja. 2000-luvun Suomessa toimintaympäristö ja kilpailutilanne on toinen. Käsityöläisyys mielletään nyt ennen kaikkea individualistiseksi ja luovaksi ammatinvalinnaksi, minkä päämääränä on tuottaa uniikkeja ja yksilöllisiä esineitä. Jokainen käsityöyrittäjä kulkee sananmukaisesti omaa tietään. Tästä syystä joukkovoima on melko tuntematon

käsite alalla. Tarvitaan kuitenkin laajaa keskustelua ja pohdintaa jos halutaan selvittää, miten käsi- ja taideteollista osaamista voisi järkevästi hyödyntää yhteiskunnassa ja markkinoida potentiaalisille asiakkaille. Näin suurta työtä ei voi asettaa pelkästään yhden ammattikunnan tai käsityöalan kattojärjestön tehtäväksi, vaan myös valtiovallan ja sen koulutusjärjestelmien on otettava kantaa siihen, mitä hyötyä käsityöstä on nyky maailmassa. Yhteiskunnan näkökulmaa käsityöhön voidaan selvittää tutustumalla valtion viralliseen muotoilupolitiikkaan.

6.2 Suomalaisen muotoilupolitiikan uudet linjanvedot

Taideteollisuuden arvomaailmaa ja kehittämisenäkymiä on tällä hetkellä otollista miettiä, koska valtiovallan taholta on tehty muotoilun kehittämisestä julkilausuma. Valtioneuvoston ja opetusministeriön linjausten mukaan muotoilusta ja sen käytöstä on tarkoitus tehdä suomalaisen yhteiskunnan käyttövoima kaikilla osa-alueilla vuoteen 2005 mennessä. Julkilausuman visio suomalaisen muotoilun tilasta kyseisenä vuonna on hyvinkin optimistinen. Opetusministeriön visiossa tavoitteena on, että omaleimaiselle muotoilulle rakentuva laadukas ja esteettisesti korkeatasoinen ympäristö ja esinemaailma luovat Suomelle vahvan identiteetin muotoilun ja korkeatasoisen käsityön edelläkävijämaana. Muotoilulla luodaan perustaa kansalaisten hyvinvoinnille ja viihtyvyydelle.¹⁰⁵

Vaikka julkilausumassa puhutaankin muotoilun käytöstä nimenomaan yhteiskunnan kaikilla osa-alueilla, tavoitteitten toteuttaminen ei ole kuitenkaan kokonaisuudessaan niin yksinkertaista kuin paperille kirjoitettuna vaikuttaa. Jo julkilausumaa valmisteltaessa käytiin keskustelua siitä, mitä muotoilun käsitteen alle täytyy mahduttaa. Lopputuloksena kyseinen esitys käytännössä eriyttää toisistaan käsi- ja taideteollisuuden sekä varsinaisen muotoiluteollisuuden. Esitys tarjoaakin käytännössä toimintamalleja vain teollisen muotoilun osaamisen kautta tapahtuvaan kansallisen kilpailukyvyn nostamiseen. Taideteollisuuteen liittyvät viittaukset Muotoilu 2005!-esityksessä ovat lähinnä marginaalisia ja ne eivät pidä sisällään mitään laajempaa visiota keinoista, miten käsityöalan osaamista voitaisiin tulevaisuudessa hyödyntää maamme kansallisen kilpailukyvyn parantamiseksi.

Skeptikko voisi tulkita nämä viitteet jopa ainoastaan taideteollisuuspiireille kohdistetuksi lepyttelyksi, jolla ei ole todellisuudessa tulevaisuudessa mitään muuta arvoa kuin pöytäkirjamerkintänä toimiminen.

Valtion uuden muotoiluohjelman linjaukseen on kuitenkin selkeät ja loogiset syyt, joita vastaan kotimaisten taideteollisuuspiirien argumentit eivät pysty kilpailemaan. Muotoilu 2005!-ohjelma pyrkii olemaan työkalu, jolla etsitään muotoiluteollisuuden keinoja edistää Suomen kansainvälistä ja teknologista kehitystä. Ohjelman tarkoituksena on etsiä ja rajata juuri ne oikeat koulutus- ja työvoimaresurssit, joita kehittämällä tuetaan kansallista innovaatiojärjestelmää, tuotannon kilpailukykyä, parannetaan tuotteitten ja palvelun laatua sekä ennen kaikkea luodaan uusia työpaikkoja. Kyseessä on siis käytännössä kaiken järkevän liiketoiminnan perusperiaate, missä sijoitetulle pääomalle halutaan saada mahdollisimman suuri tuotto.

Suomalainen käsi- ja taideteollisuus ei ole pystynyt vastaamaan tähän myös sille luonnollisesti asetettavaan tuotannolliseen haasteeseen todellisuudessa pitkään aikaan. Yhteiskunnan kilpailukyvyyn kannalta on huomattavasti järkevämpää panostaa kymmenien miljoonien eurojen arvoisten paperikoneitten markkinoiden parantamiseen teollisen muotoilun avulla kuin etsiä keinoja piensarjojen käsityötuotteitten markkinoinnin edistämiseen. Ulkomaille tapahtuvan viennin, lisääntyvien työpaikkojen ja näistä kasaantuvien verojen kautta valtion panostus tuottaa takaisin raskaan teollisuuden kautta huomattavasti enemmän rahaa kuin marginaaliseen käsi- ja taideteollisuuteen kulutettu summa.

Vasta-argumenttina voidaan tietysti sanoa, että käsityöhön sisältyy paljon muitakin merkittäviä arvoja kuin taloudellinen voitto ja hyöty. Suomen valtio sijoittaa vuosittain kuitenkin huomattavan summan rahaa eri käsityöalojen ammattilaisten koulutukseen ja alan tukemiseen erilaisten valtionavustusten muodossa. Takaisintuleva, yhteiskunnan taloudelliseen kiertoon palaava rahamäärä ei vastaa nykyisellään siihen sijoitettua pääomaa. Koska käsityöryityksillä ei usein tällä hetkellä ole niin taloudellisesti kuin liikeideankaan puolesta realistista

viitekehystä toimia menestyksellisesti, suuri osa koulutetuista hakeutuu täysin muihin töihin ja usean vuoden kallis koulutus menee tältä osin hukkaan.

Ristiriita muotoilun eri tuotantohaarojen tuloksenteon resurssien välillä vielä korostuu, kun vertaa 'oikean' teollisuuden ja taideteollisuuden yrittäjien liikestrategioita. Moni aloitteleva taideteollisuuden yritys toimii usein harrastepohjalta ilman minkäänlaista liiketaloudellista koulutusta. Tyypillistä on toiminnan pieni volyyymi, vähäinen riskinotto, markkinointiketjun puute sekä kontaktiverkoston suppeus. Talouselämän oppien mukaan taas yrityksen elinehto on jatkuva mutta hallittu kasvu, mikä mahdollistaa toiminnan laajentamisen ja kehittämisen. Yrityksen kehittäminen on nimittäin ainoa keino pärjätä kilpailussa markkinoista. Taideteollisuuden tukemisen voi nykyisellään rinnastaa pikemminkin kuva- ja näyttämötaiteille annettaviin valtionavustuksiin kuin sellaiseen toimintaan, jossa edellytettäisiin avustuksen vastaanottajalta jonkinlaista taloudellista tulosvastuuta.

6.3 Käsiyöläinen ja tulosvastuullisuus

Kaupallisen yhteiskunnan järjestelmät ja tavoitteet heijastuvat siis kasvavassa määrin myös taideteollisuuden toimintamalleihin. Joku saattaa kysyä, mitkä ovat syyt ja tarpeet tällaisen kehityksen taustalla. Minkä takia tulosvastuun käsite, joka on osaltaan syytä teknologisen yhteiskuntamme uuvuttavaan tahtiin, pitää yhdistää myös luovuuteen? Useat alalla työskentelevät henkilöt ovat tyytyväisiä nykyiseen tilanteeseensa ja heillä on töitä riittävästi elääkseen. Ehkä pahimmillaan uusien, modernien toimintamenetelmien integroiminen taidekäsiyöhön voi jopa johtaa käsiyöläisten eniten pelkäämään asiaan, kompromisseihin oman taiteellisen työn lopputuloksessa ja itsenäisyyden vähenemiseen. Tämä ainakin vaikuttaa usein olevan peruste haluttomuudessa kyseenalaistaa totuttuja menettelytapoja.

Nykyisessä yhteiskunnallisessa tilanteessa taideteollisuutta on pakko ajatella kokonaisuutena ja kokonaisstrategian kannalta, ei pelkästään yksilöiden omista, elämäntapaan ja taiteelliseen ilmaisuun liittyvistä lähtökohdista. Viime aikaisia suuria muotoilulinjauksia tehtäessä taideteollisuus ja käsityö ovat jääneet paitsioon verrattaessa niitä teollisen muotoilun kehittämissuunnitelmiin. Jos muotoilun ja käsityön välisen joukkuepelin liiketaloudellisiin mahdollisuuksiin ei kiinnitetä nyt huomiota, taideteollisuus hivutetaan hitaasti kokonaan pois kentältä.

Jos jatkamme kömpelöä, mutta karikatyyreille tyypillisesti samalla myös paljastavaa urheiluanalogiaa, voimme verrata suomalaista muotoilua jalkapalloliigaan. Tässä liigassa koko kehityspanos laitetaan valiojoukkueelle eli teknologiapainotteiselle teolliselle muotoilulle. Myös muilla joukkueilla, kuten taideteollisuudessa ja käsityössä on lahjakkuutta sekä yksilö- että yritystasolla, mutta tämän osaamisen kehityspotentiaalia ei tällä hetkellä noteerata. Tämä johtuu kahdesta seikasta.

Suomalaisesta muotoilupolitiikasta ja sen tulevista linjauksista päättävä koneisto on teknisesti ja byrokraattisesti painottunut, eikä taideteollisuuden kehittämismahdollisuuksia ole tässä vaiheessa haluttu käytännön syistä yhdistää muotoilun kehittämissuunnitelmiin. Suurempi syy todellisuudessa on kuitenkin, ettei taideteollisuus ja käsityö ole kovin hedelmällistä maaperää, kun haetaan liiketaloudellista näkökulmaa. Käsityöläisten oma asennoituminen ei erityisesti tue keskustelua siitä, miten myös taideteollisuudelle voitaisiin kehittää kokonaisstrategian kannalta. Markkinoinnin ja teknologian vastaisuus, taiteellisuuden ja uniikkityön korostaminen sekä liiketaloudellisen ajattelun täydellinen puute ovat seikkoja, mitkä alussa tekevät strategioiden luomisen vaikeaksi ja loppujen lopuksi hyödyttömäksi. Miten tällaiselle arvomaailmalle perustuva ammattiala pystyy lisäämään arvostustaan teolliseen ajatteluun perustuvassa muotoilupolitiikassa ja onko se edes mahdollista? Miten alan koulutus voisi vastata tähän tarpeeseen?

7. Käsityön koulutus teknologiayhteiskunnassa

Nykyistä tilannetta ajatellen tuottavuuden ja kaupallisuuden lisääminen käsityöhön kuulostaa yhtä suurelta hankkeelta kuin sepäntyön ja modernin arkkitehtuurin vuorovaikutteinen symbioosi. Käsityön edustama positiivinen arvomaailma eli laatu, yksilöllisyys ja estetiikka on tällä hetkellä kuitenkin kansainvälisesti yhtä merkittävä trendi kuin sen vastapuolikin, konsumeristiset massoille suunnatut pintamuodin tuotteet. Uniikeilla huippulaatuisilla tuotteilla olisi siis varmasti kysyntää teknologisessa yhteiskunnassamme, josta on tullut niche-markkinoiden luvattu maailma.¹⁰⁶ Vaikka oman maan markkinat olisivat pienet, globaalit tietoverkot ovat tehneet koko maailmasta yhden suuren basaarin, mikä mahdollistaa laajemman asiakaskunnan myös kalliille uniikituotteille. 2000-luvun kuluttaja tarvitsee massatuotteista erottuvia yksilöllisiä esineitä identifioidakseen oman persoonansa ja on myös valmis maksamaan siitä. Tilanne pätee kaikkiin liiketoiminnan aloihin, etenkin käsityöhön, minkä alat tarjoavatkin houkuttelevia näkymiä erilaisten kalliiden custom made- tuotteiden valmistamiseen.

Käsityön todellisen kaupallisen soveltamisen ja itse käsityöläisten välillä on kuitenkin kuilu. Henkinen välimatka johtuu monista seikoista, mitkä heijastavat sekä käsityöläisten että osaltaan myös yhteiskuntamme asennoitumista itseensä. Ennen kuin voidaan perehtyä niihin välineisiin, joilla voidaan lisätä suomalaisten käsityöammattien taloudellista menestymistä, täytyy ensin käsitellä tämän hankkeen tiellä olevia haasteita. Yksi niistä on käsityön ammattilaisten ylemmän koulutuksen yksipuolinen painottaminen käsitteelliseen osaamiseen taitoteknisen tekemisen kustannuksella.

7.1 Akateemisen käsityöläisyyden ongelma

Viimeisten vuosikymmenien aikana Suomi on muuttunut suorittavasta raskaan mekaanisen teollisuuden yhteiskunnasta suunnittelupainotteiseksi teknologiavaltioksi. Yhä suurempi osa työtätekevistä kansalaisista työskentelee suurimmaksi osaksi tai pelkästään näyttöpäätteen avulla. Fyysinen työ on käymässä harvinaiseksi. Tämä kehitys heijastuu myös koulutuksen tavoitteissa. Valtiovallan tähtäimenä on antaa korkeakoulutasoinen koulutus peräti 70 prosentille ikäluokista. Tästä ei seuraa pelkästään myönteisiä asioita. Kaikille ei tulevaisuudessa löydy koulutusta vastaavaa työtä. Koulutusjärjestelmä ylikouluttaa akateemisten alojen osaajia kortistoon, samalla kun suorittavien, fyysisten töiden ammattiosaajista on valtava pula.¹⁰⁷ Korkeakoulu- ja ammattikorkeakoululaitoksen toimintamallien lisäksi tämä seikka kiinnittää huomiota myös fyysisten ammattien vähäiseen arvostukseen Suomessa. Käytännön töiden arvostus hupenee sitä mukaa, mitä koulutetummaksi yhteiskunta käy. Valkokaulusammatit ohittavat arvostuksessa haalarityöt, jopa vaikka niissä maksettaisiin huonompaa palkkaa. Ammatin arvostukseen vaikuttaa Suomessa siis pitkälti myös se, annetaanko alalla yliopistotasoisista opetusta.

Myös käsityöläisyyttä tutkitaan ja opetetaan korkeakoulutasolla. Tarkoituksena on syventää opiskelijan omaa ammatillista identiteettiä ja osaamista. Tavallaan nykyinen koulutusjärjestelmä pyrkii täyttämään saman tarpeen kuin vanha ammattikiltajärjestelmä eli ohjaamaan opiskelijan oppipojasta mestariksi. Kiltajärjestelmän tarkoitus oli myös toimia ammattialaa kokoavana ylimpänä päättävänä elimenä, jonka tarkoitus oli ajaa yhteisiä etuja. Käsityön korkeimman opetuksen tarkoituksena olisi siis myös tutkimustoiminnan ja käsitteellisen opetuksen lisäksi markkinoida alaa liike-elämän suuntaan sekä muutenkin kehittää laajempia strategioita ja innovaatioita, joiden avulla käsityön julkisuuskuvaa ja opiskelijoiden työllisyysmahdollisuuksia voitaisiin nostaa. Itse asiassa akateemisella tasolla tapahtuva aktiivinen toiminta olisikin ainoa keino Suomessa saada käsityölle sellaista vakuuttavaa lisäarvoa, jota tarvittaisiin esimerkiksi tässä tutkimuksessa visioitujen laajojen poikkitieteellisten yhteistyökuvioiden rakentamiseen.

Suomalainen korkeakoulutasoinen käsi- ja taideteollinen opetus jättää kuitenkin pitkälti liiketaloudellisen ajattelun opetuksensa ulkopuolelle. Vaikka korkeakoulujen sisäisen vaihtojärjestelmän kautta opiskelijat saavatkin mahdollisuuden monitieteelliseen opiskeluun, opetussuunnitelma ei millään tavalla rohkaise siihen. Koulutus ei käytännössä ota mitään vastuuta siitä, mitä tapahtuu työelämään siirryttäessä. Jos joku menestyy opiskelun jälkeen alan työelämässä yrittäjänä, sitä voi tällä hetkellä pitää täysin yksilön omien ambitioiden ja yrittämisen tuloksena. Opetussuunnitelma ei tällaiseen prosessiin kannusta.

Ristiriita käsityöalojen korkeimman opetuksen sisällön ja alaan kokonaisuudessaan kohdistuvan kehittämistarpeen välillä on selvä. Ongelmat ilmenevät monella tavalla. Yksi ilmeisimmistä on se suuri ideologisten lähestymistapojen eroavaisuus, miten alemman koulutusasteen käsityön opetus eroaa korkeakouluopetuksesta. Kun käsityön perusopetuksessa keskitytään taitojen oppimiseen, korkeakouluopetus on lähes pelkästään taidetta tai käsitteellisiä konsepteja. Käsityön taitotekninen koulutus lakkaa, kun siirrytään korkeakouluun.

Tilanteessa on jotain perin kummallista. Suomen käsityöalojen koulu- ja ammattikorkeakoulutasoinen perusopetus on varsin tasokasta. Opiskelijat valmistuvat ammatteihinsa sekä taiteelliselta osaamiseltaan että taidollisesti pätevinä, mutta näiden taitojen liiketaloudellinen hyödyntäminen on vaikeaa, koska opiskelijoiden täytyy usein luoda työpaikkansa itse. Taitojen jalostamisen ja tämän osaamisen ammatillisen hyödyntämisen sijasta käsi- ja taideteollisen alan huippuopetus painottuu aihealueeseen, mikä on tietysti mielessä etäinen käsityön perimmäiselle filosofialle. Yllättävää, mutta tämä asia on taide.

7.2 Taito vs. taide

Ei ole pitkäkään aika siitä, kun vapaan taiteen ja käsityöläisyyden ajatusmaailmat olivat lähellä toisiaan. Taide perustui taitoon sekä materiaalien ja tekniikoiden täydelliseen hallitsemiseen, joiden avulla taiteilija välitti näkemyksensä katsojalle. Yhtäläisyyttä käsityöläisyyteen korosti varsinkin renessanssiaikana mestarin ja oppipojan välinen suhde, missä maalaus- ja kuvanveistotaidot välittyivät eteenpäin.¹⁰⁸ Vuosia kestävä toistoon ja rutiininomaisiin harjoituksiin perustuva osaaminen ei ole kuitenkaan enää välttämätöntä vapaan taiteen foorumeilla, koska taide ei ole enää nähtyjen asioiden vaan kokemusten välittämistä katsojalle. Koska lähes mikä tahansa voidaan nykyään nimetä taiteeksi, teoksen arvostelamisessa ei ole enää pitkään aikaan voinut käyttää yleisesti taidemaailman ulkopuolella käytettäviä määreitä kuten 'laatu' tai 'taito'. Usein vasta teoksen viereen sijoitetusta tekstistä käy ilmi, mihin taiteilija on työllään pyrkinyt. Joskus jopa teoksen viereen kiinnitetty kilpi on ainoa keino huomata, että kyseessä on taideteos.

Käsityöammattien tuotteet ovat perinteisesti olleet kaikkien ymmärrettävissä olevia tuotteita, joiden pääasiallinen viesti on juuri ollut laadukkuus ja työn suorituksen taitavuus. Käsi- ja taideteollisuuden opettaminen vapaan taiteen näkökulmasta onkin hankalaa. Sen sijaan, että koulutus pyrki kehittämään yksilön henkilökohtaista ammattiosaamista ja sen hyödyntämistä tulevaisuudessa, opetuksen tavoitteena on luoda uniikkeja taideteoksia, joita arvioidaan epämääräisten ja yksilölliseen kokemukseen perustuvien vapaan taiteen käsitteiden pohjalta. Taiteelliset ja puhtaasti visuaaliseen havaintoon pohjautuvat arvomääreet ovat syrjäyttäneet käsityön perusidentiteetin, taitoteknisen osaamisen. Toisaalta vain hyvin laajat, ainoastaan estetiikkaa ja henkilökohtaista kokemista tutkivat käsitteet ovat ainoa keino tällä hetkellä tarjota edes jonkinlaista opetusta käsityöläisille korkeakoulutasolla. Koska käsi- ja taideteollinen opetus on todellisuudessa ainoastaan eräänlainen 'takaportti', jonka avulla myös eri käsityöalojen ammattilaiset voidaan saada arvostetun, korkeakoulutason koulutetun 70 prosentin piiriin, ovat opetusryhmät ammatillisesti erittäin heterogeenisiä. Täysin eri lähtökohdista ja eri

ammattialoista lähtöisin olevalle ryhmälle onkin mahdotonta opettaa muuta kuin hyvin ylimalkaisia asioita, jos käytännössä tavoitteena on ainoastaan suoda opiskeluoikeus korkeakoulussa.

Käden taitojen opettamista tulisi kuitenkin ajatella aina dualistisesti, sekä käytännön taitojen kehittämisen että esteettisen osaamisen kannalta. Professori Juha Varto käsitteli tätä aihetta Taideteollisen korkeakoulun virkaanastujaisesityksessään 'Ensin taitaminen, sitten tietäminen' tammikuussa 2000. Hänen mukaansa taiteen ja taidon suhde sekä taitaminen erityisesti oppimisen ja opettamisen kannalta on kadonnut mestari-oppipoika-suhteen häviämisen myötä. Taiteen opettamisesta on tullut sumeaa, mystifioitua ja retorista, jossa laiminlyödään taitoon liittyvät hyveet. Varton mukaan on myös mielenkiintoista, miksi niin harvat opettajat haluavat pohtia ääneen, miksi juuri he ovat sopivia opettamaan taidekorkeakouluissa tulevia muotoilijoita, näyttelijöitä, taiteilijoita tai muusikkoja. Ikään kuin taiteen opettaminen olisi edelleen "lausumaton, jumalainen kyky, jota ei voi artikuloida keskusteltavaksi".¹⁰⁹

Opettajien taito ja heidän suhtautumisensa käsityön ja taideteollisuuden kehittämismahdollisuuksiin on ensisijaisen tärkeää, koska se heijastuu myös opiskelijoihin ja heidän tavoitteellisuuteensa. On tietysti vaikeaa tutkia kvantitatiivisesti, miten suuri osuus hajanaisella ja mihinkään tiettyyn tulokseen tähtäämättömällä taideopetuksella on käsityötä opiskelevien ihmisten asennemaailmaan. Sitä ei voida kuitenkaan kiistää, että koulutuksen lähestymistapa, missä oma vahva ammatti-identiteetti väkisinkin ja ainakin osittain korvautuu eliittikoulussa opiskelevan taideopiskelijan minäkuvalla ei voi olla vaikuttamatta asenteisiin.

Miten tämä sitten näkyy koulutuksen jälkeen, kun opiskelijat astuvat työelämään? Kun käsityöammattiin yhdistetään taiteen arvomaailma, pahimmillaan seurauksena voi olla riskinotto- ja muutoshaluton, ympäristöstään ja asiakkaan tarpeista välinpitämätön, tavoitteeton pseudoyritys, jota ei tippaakaan kiinnosta markkinointi tai kehittyminen. Tyypillistä näille yrityksille on korostettu ja joskus jopa ideologisiin syihin perustuva negatiivinen

suhtautuminen liiketalouden perusteisiin, kuten menestymiseen tai jopa voiton saamiseen.¹¹⁰ Tämän kaltaista toimintaa ei voi edes pitää liikeyrityksenä vaan harrasteena. Käsityöläinen ei tästä näkökulmasta eroa siis juurikaan arvomaailmaltaan taiteilijasta, paitsi että jotkut taiteilijatkin ovat jo nykyään omaksuneet paremmin markkinoinnin ja kaupallisuuden merkityksen. Käsityöläisyys onkin ehkä ainoa ammatti, jossa hinnoittelu saattaa perustua pelkkien kustannusten kattamiseen. Työ ei siis käytännössä tuota mitään. Sitä tehdään ainoastaan työn tekemisen ilosta, ja ollaan vieläpä onnellisia, että saadaan tehdä töitä.

7.3 Kohti liiketaloudellisempaa ajattelua- miksi?

Eikö käsityöläisellä saisi sitten olla oikeus työskennellä niin pienimuotoisesti kuin haluaa? Jos rauhallinen elämäntapa ja kulutuksen oravanpyörästä pois pysyminen on henkilökohtaisesti tärkeää, niin eikö yksilöllä ole tähän oikeus? Edellä esitetyn kaltainen individualistinen elämäntapahan on jopa jossain mielessä suurten, suorittavien massojen kadehtimaa. Kyse on siitä, onko käsityökoulutuksen tarkoitus auttaa yksilöitä toteuttamaan itseään vai tukea käsityöalojen kehitystä kokonaisuudessaan. Onko tarkoitus kannustaa tekemään taidetta vai kartuttaa ammattitaitoa, jonka avulla voidaan tulevaisuudessa luoda innovaatioita ja lisää työpaikkoja?

Jos käsi- ja taideteollisuuden koulutus ei pysty muuttamaan toimintatapojaan enemmän nyky-yhteiskunnan tulosvaatimuksia vastaavaksi, saatetaan opetuksen tarkoituksenmukaisuus nykyisessä muodossaan jossain vaiheessa kyseenalaistaa. Tämä suuntaus on luettavissa viimeaikaisen valtion muotoilupolitiikan linjanvedoista, joiden suunnittelussa on ryhdytty käyttämään kvalitatiivisten määreiden lisäksi myös numeerisia arvoja. Kauppatieteissä tätä menettelyä sanottaisiin tuoton laskemiseksi sijoitetulle pääomalle. Tilastoista on helppo huomata, että keskimäärin ylemmän korkeakoulu- ja yliopistotutkinnon kustannukset ovat Suomessa n. 46.000 euroa, kun taas taideteollisen alan tutkinto maksaa huikeat 128.252 euroa ollen näin kalleimpia koulutusohjelmia maassamme.¹¹¹ Samalla taidekorkeakouluista valmistuneiden alalle sijoittuminen on epävarmaa ja

työttömyysprosentti akateemisten alojen korkeimpia.¹¹² Vasta viime aikoina on herännyt julkista keskustelua siitä, mikä on taidealojen eliittikouluista tulevien opiskelijoitten työllisyystilanne kokonaisuudessaankin valmistumisen jälkeen.¹¹³ Työllistymisen ja kalliin koulutuksen realistisen hyödyntämisen ongelma koskee siis myös muitakin kuin käsityöläisiä.

Taideteollisen alan korkeakoulututkinnot ovat eräitä kalleimmista koulutusohjelmista maassamme. Valtio odottaa myös tällä sektorilla tuottoa sijoittamalleen pääomalle lisääntyvien työpaikkojen, uusien yritysten ja niiden synnyttämien verorahojen muodossa. Alan tuotto ei kuitenkaan tällä hetkellä aivan korreloi suhteutettuna sen saamaan julkisuuteen ja siihen kohdistettuihin tuotanto-odotuksiin. Valtion alaisuuteen kuuluvilla liiketoiminnan tukemiseen erikoistuneilla instansseilla on kuitenkin paljon rahaa, jota voidaan jakaa perusteltujen ja kasvupotentiaalia omaavien liikeideoiden kehittämiseen. Mitä olisivat siis ne argumentit, joilla käsityöläisyyden kehittämiseen ryhdyttäisi todella panostamaan?

8. Trendikkään muotoilun vaarat

Käsityöläisyyteen sisältyy sellaisia arvoja ja muotoilun välineitä, mitä voidaan käyttää perusteina kun pyritään lisäämään yhteiskunnan panostusta käsityön kehittämiseen. Näillä elementeillä voidaan tuoda uusia innovaatioita suomalaiseen muotoiluun, koska se tarvitsee uusia ideoita. Taideteollisuutemme ideologia ja henkinen ilmapiiri perustuu suurelta osin edelleen 1950- ja 1960- lukujen näkemykseen yksilömuotoilijasta ja hänen luomastaan 'scandinavian designista'. Tähän ikonostaasiin on koetettu aina tasaisin väliajoin nostaa myös nuorempia muotoilijoita henkilöpalvonnan kohteiksi. Nuoremman polven tuotannon määrä ja laatu ei kuitenkaan vielä ole ylittänyt sellaista pistettä, että kaikki kriittisyys olisi kadonnut, kuten vanhempien mestarien kohdalla. Muutaman kaupallisesti menestyneen tuotteen ohessa uutta suomalaista muotoilua vaikuttaa vaivaavan sama ilmiö kuin arkkitehtuuriakin, kansainvälisiin trendeihin tukeutuminen ja omaleimaisuuden puute.

Vaikka suomalaisen nuoren muotoilijapolven esiinnoususta kohistiin jossain vaiheessa paljon, kehitys tuntuu pysähtyneen. Milloin viimeksi esiteltiin kansainvälisesti menestynyttä suomalaista uutta esinemuotoilua ilman että sanat valvomo, snowcrash tai block olisivat pompanneet esille? Muutama hyvä tuote tai suunnittelija ei tarkoita koko muotoilukentän renessanssia, vaikka meille halutaankin antaa toisenlainen kuva.

Jos taideteollisuuden ja yksilömuotoilijoiden toimintamallit ovat perinteeseen tukeutuvia, anonyymimpi teollinen muotoilu on muuttanut toimintastrategioitaan modernimpaan suuntaan. Tämä luonnollisesti heijastaa nykyistä yhteiskuntaamme, missä muotivirtaukset leviävät salamannopeasti kaikkialle. Tulevien trendien analysoiminen ja tuotteitten pinnallinen 'styling' eli graafisen ulkoasun muuttaminen muodin mukaiseksi on tällä hetkellä yhtä validi muotoilijan toimenkuva kuin perinteinen 'raskas' teollinen muotoilukin.

Muotitietoisuuden käänköpuoli on kuitenkin se, että samanlaisia tuotteita tehdään kaikkialla. Suunnittelu- ja toteutuskeinojen ollessa yhteneväisiä ympäri maailman, tuotteitten ulkonäkö ja muodot toistavat samaa Wallpaper-estetiikkaa kaikkialla.¹¹⁴ Muotoilu ei ole enää asumisen ja elämisen laadun lisäämistä, se on myös populaarikulttuuria sekä erilaisten tyylien kierrättämistä ja sekoittamista. Muotoilu on muotia. Pahimmillaan tämä trendimuotoilu on kuin nyt muodissa olevat naisten matalalannefarkut; tekijöiden ja käyttäjien mielestä seksikästä, joittenkin mielestä naurettavan näköistä, käytännössä epämukavaa ja nopeasti unohtuvaa. Tekijöillä on pyrkimys päästä edellä mainittuun ikonostaasiin suurten muotoilijoittemme kanssa, mutta asenne on väärä. 1950- ja 60-lukujen klassikot suunniteltiin tavalliseen käyttöön ja tavallisille ihmisille arkikalusteiksi. Vasta oma aikamme on tehnyt niistä kulttiesineitä. Esineiden muotoilussa saatetaankin mennä komeasti harhaan, jos tarkoituksena on tehdä jotain muuta kuin suunnitella toimivia tuotteita. Trendimuotoilun kaikkivoipa homogeenisuus kuvastaa samankaltaisten tuotantotekniikoiden ja 3D-suunnittelun vaikutusta. Myös teollisen muotoilun koulutuksen painotus strategioihin ja konsepteihin vähentää todellisten, kolmiulotteisten esineiden syntymistä.¹¹⁵

Käsiteollisen osaamisen kehittämisen voi perustella myös kansantalouden kilpailukyvyn ylläpidolla. Meille annetaan mediassa edelleen kuva siitä, että maamme on muotoilun suurvalta. Muotoilu 2005- ohjelman sekä TEKESin luotsaaman massiivisen 25 miljoonan euron muotoilun teknologiaohjelman avulla Suomi myös aiotaan pitää tässä eliittisarjassa tukemalla teollista muotoilua ja designstrategioita menestyksekkäästi käyttäviä yrityksiä. Toisaalta muotoilun kentällä kuuluu myös hajaääniä siitä, että muut Pohjoismaat ovat jo kauan sitten ajaneet Suomesta muotoilun alalla ohi.¹¹⁶

Voidaanko avainta muiden maiden menestykseen hakea innovatiivisuudesta ja rohkeasta riskinotosta muotoilussa ja muotoilun strategioissa? Eikö osa tätä innovatiivisuutta ole myös omakohtaisen kokemuksen kautta hankittu materiaalin ja muodon suvereeni hallinta, jonka avulla keksinnöt syntyvät? Ja eikö osa tällaista prosessia ole eri ammatti- ja taiteenalojen välinen vahva synergia ja yhteistyö? Suomalainen muotoilu pyrkii yhteistyöhön

kaupan ja tekniikan alojen kanssa, mutta samanaikaisesti vaikuttaa, ettei alalla ole mitään käsitystä sisäisten rajapintojen luomisen myötä avautuvista taloudellisista mahdollisuuksista.

Monellakaan muotoilijalla ei ole enää kapasiteettia haastaa materiaaleja, koska omakohtainen kosketus on kadonnut. Tarvittava tietotaito voidaan hankkia kuitenkin käsityön, taideteollisuuden uniikkiosaamisen ja siihen liittyvien kokeiluiden kautta. Käsityön innovatiivinen käyttö lisää tuottoa. Tämä osaaminen on myös se argumentti, jolla taideteollisuus pystyy nostamaan arvostustaan kaupallisesti orientoituneessa muotoilumaailmassa.

8.1 Pois kaupallisuuden kauhusta

Käsityön kehittämiselle on siis selkeät muotoilupoliittiset perusteet. Käytännön toteuttaminen ei ole kuitenkaan kovin nopeasti toteutettavissa. Tällä hetkellä Suomen valtiolla on runsaasti rahaa tukea taideteolliseen osaamiseen perustuvien yritysten käynnistämistä. Kyse on siitä, etteivät tällaisten aloittavien yritysten toimintamallit ja asenteet ole useinkaan menestystä tukevia.¹¹⁷ Näin ollen alaan sijoittaminen on liian suuri riski. Kun talouselämässä pääomarahoitajat harkitsevat lupaavia sijoituskohteita, tärkein analyysin kohde liiketoimintasuunnitelmassa on tulevan yrityksen johtoryhmä: Onko sen osaaminen validia ja monipuolista yrityksen vision ja mission kannalta nähtynä sekä onko se sitoutunut yritykseen riittävästi? Valitettavasti 'liiketoimintasuunnitelma', 'visio' ja 'missio' ovat käsitteitä, joita suomalainen taideteollisuuden ja muotoilunkin ammattilainen edelleenkin pelkää liikaa. Joskus niille jopa naurahdellaan ylimielisesti, koska pyritään uskottelemaan itselle, ettei oma taiteellinen luovuus voi olla alisteinen markkinavoimille. Nämä asiat ovat kuitenkin välttämättömiä instrumentteja, joiden avulla rahoitus kasvuun voidaan hankkia.

Suomessa on noin 15.000 taideteollisen alan yritystä, joista suurin osa työllistää alle kymmenen ihmistä. Vaikka muotoilupolitiikan linjavedoissa koetetaan antaa kuva suuresta, nopeassa nousussa olevasta teollisuudenalasta, kyse on käytännössä pienistä yrityksistä, joilla ei ole yleensä varaa palkata lisää työntekijöitä.¹¹⁸ Kasvun esteenä on puute kaupallisesta osaamisesta, markkinoinnin resurssien vähyyss sekä haluttomuus riskinottoon. Kiteytetysti sanottuna luovan ammatin lähestyminen liiketalouden arviointikriteerien avulla on edelleen todellisuudessa tabu suomalaisessa taideteollisuudessa, vaikka muotoilun poliitikot koettavat innokkaasti antaa toisenlaisen kuvan asiasta teollisuuden suuntaan.

Teollisen muotoilun vaikutuspiirissä ja arkkitehtuurissa pyritään siirtymään jatkuvasti enemmän verkostorakenteiseen liiketoimintamalliin. Mallissa useiden eri erikoisalojen yritykset ja ammattilaiset toimivat yhteistyössä keskenään. Lopputulos rikastuttaa kummankin ammattialan osaamista. Voisiko käsityö kokonaisuudessaan antaa jotain uutta visuaalisesti tai ajattelutavan ja materiaalien käytön kannalta koko muotoilun alalle? Ennen kaikkea kysymys kuuluu, miksi tällä hetkellä henkilöbrändien ja kolmiulotteisten käyttöliittymien kehittämisestä innostunut designmaailma kiinnostuisi sille jo niin etäisestä käsitteestä kuin fyysinen käsityö?

8.2 Miksi muotoilu tarvitsee käsityötä?

Kauppatieteitten määritelmä yrityksen ydinosaamisesta, core competencesta, määrittelee nämä taidot yritykselle välttämättömiksi ja kilpailijoille näkymättömiksi. Niiden tulee olla vaikeasti kopioitava, ainutlaatuinen yhdistelmä kehittyvää osaamista, resursseja ja prosesseja. Parhaimmillaan ydinosaaminen on vielä pelkistettyä ja harvalukuista.¹¹⁹

Käsityön ja materiaalien omakohtaisen työstön avulla tapahtuva innovointi on muotoilun ydinosaa. Se on ainutlaatuinen kombinaatio henkilökohtaista kehittyvää taiteellista osaamista ja haptisia resursseja, joiden avulla lopulliset muotoilulliset ratkaisut tehdään. Se on myös tällä hetkellä lähes ainoa asia muotoilukoulutuksessa, mikä erottaa sen muista tekniikkapainotteisemmista oppiaineista, joita myös sovelletaan muotoilussa. Se on siis kilpailijoille näkymätön eli kilpailuetu. Tältä pohjalta ajateltuna onkin mielenkiintoista, miten huolettomasti suomalainen muotoilupolitiikka suhtautuu taideteollisuuden ja käsityön kehittämiseen sekä sen järkevään yhdistämiseen muuhun koulutukseen.

Yksipuolinen panostaminen vain tiettyyn muotoilun osa-alueeseen muun osaamisen kustannuksella voi aiheuttaa ongelmia. Tietotekniikan käytön lisääntyminen kaikessa suunnittelussa on asettanut muotoilun mielenkiintoisen tilanteen eteen. Koulutuksen ja osaamisen ainutlaatuisuus on sen myötä vähentynyt. Juha Nummela käsittelee tätä asiaa Taideteollisen korkeakoulun lopputyössään, jossa vertaillaan muotoilutoimistojen ja mainostoimistojen toimintastrategioiden ja tuloksenteon eroja. Erityisesti muotoilun ja mainonnan kentät ovat viime aikoina sekoittuneet ja yhdistyneet. Käytännössä tämä tarkoittaa, että mainostoimistot ovat alkaneet hoitamaan myös muotoilijoille aikaisemmin annettuja töitä, kuten yritysimgon tai tuotteitten suunnittelua.¹²⁰

Myös muotoilutoimistojen oma halu tehdä yhteistyötä mahdollisimman helppoa tekemällä toiminnoistaan asiakkaan suuntaan läpinäkyvää on mahdollistanut sen, että työmenetelmiä on itse asiassa helppoa kopioida ja soveltaa. Elämme aikaa, jona mainos- tai imagokonsultointitoimiston perustamiseen ei periaatteessa tarvita muuta kuin luovuutta sekä tietotekniikan hallintaa. Mitä lähemmäs muotoilun perusarvot ja siinä korostuva osaaminen tulee kaupallisuuden, muodin ja markkinoinnin arvoja, sitä helpompaa on myös itse muotoilu muille kuin pelkästään muotoilijoille.

Pelkän kaupallisen trendimuotoilun, tietotekniikan ja ulkoisen stylismin opetus saattaa jossain vaiheessa johtaa siihen, että muotoilijoiden osaamisessa ei ole enää mitään todellista omaa sisältöä. Kaikki on muiden vapaasti otettavissa ja kopioitavissa. Jos tämän hetkisen muotoilupolitiikan ydin on pohjimmitaan kouluttaa tulevaisuudessa pelkkiä kaupallisesti suuntautuvia päätetyöskentelijöitä, tämä rakenneuudistus kaventaa samalla muotoilun laaja-alaisuutta ja monipuolisuutta. Herää kysymys, eikö muotoilun alalla kannattaisi panostaa enemmänkin ainutlaatuiseen ydinsaamiseen ja sen luovaan ja tuottavaan soveltamiseen kuin siihen mitä kaikkialla muuallakin opetetaan.

Aikamme liiketalouden palveluissa mallioppilaissa, informaatioteknologiaan ja biotieteisiin erikoistuneissa yrityksissä, on ollut kuvaavaa se, että niihin sijoitetun pääoman arvioidaan tuottavan voittoa vasta vuosien kuluttua. Kehitys- ja tutkimustyö nielee valtavia määriä rahaa, mutta tämän työn tavoitteena ovatkin valtavat voitot, mitkä perustuvat tuotteiden innovatiivisuuteen. Käsityö ja taideteollisuus on historiansa suurinta yritysaneerausta läpikäyvän Oyj Suomen Muotoilu Ltd:n tutkimuslaboratorio. Se on käytännössä muotoilun ainoa keino ja työkalu suunnitella todella innovatiivisia ja tätä kautta taloudellisesti kannattavia tuotteita, joissa esteettiset ja materiaalia uudella tavalla käyttävät ratkaisut yhdistyvät. Tämän 'tulosityksikön' kehittämiseen ei kiinnitetä kuitenkaan riittävästi huomiota. Yhtiö vailla todellista, ainutlaatuista ydinsaamista on valmis selvitystilaan. Se osoittaa muotoilun kehittämisen yksipuolisuutta ja sitä, että asiasta päättävät tahot ovat omaksuneet kauppatieteitten opit varsin teoreettisesti, eivät praktisesti.

Ajankohtainen ja kuvaava esimerkki tällaisesta käsityön innovoivien mahdollisuuksien aliarvioinnista löytyy Taideteollisesta korkeakoulusta. Rehtori Yrjö Sotamaa on ehdottanut koulun satavuotiaan lasi- ja keramiikkataiteen osaston lakkauttamista ja koulutusohjelman sulauttamista tulevan opetuksen rakenneuudistuksen myötä osaksi muuta muotoilun opetusta. Perusteluina Sotamaa mainitsee;

"Nykyisellään keramiikka- ja lasitaiteen koulutus ei anna riittävää osaamista. Myös opiskelijoiden työllistyminen on ollut vaikeaa, ja se on ollut monille opiskelijoille traumaattista"¹²¹

Sotamaan kommentti herätti keskustelua, jossa voimakkaasti puolustettiin taideteollisen innovaatiotoiminnan merkitystä. Esimerkiksi Liekki Oy:n toimitusjohtaja Markku Rajala käsitteli Helsingin Sanomissa maaliskuussa 2002 julkaistussa vastineessaan Taideteollisessa korkeakoulussa 1990-luvun alussa toteutettua keramiikka- ja lasitaiteen tutkimusohjelmaa, missä taideteollisen käsityön ja tieteellisen tutkimuksen yhteistyönä kehitettiin useita teknisiä innovaatioita.¹²² Tästä tutkimustoiminnasta on kehittynyt useita yrityksiä, mitkä nyt työllistävät toistasataa henkilöä. Keksinnöt eivät olisi olleet mahdollisia ilman materiaalin ja sen käytännön soveltamisen perusteellista hallintaa, minkä käsiteolliseen osaamiseen panostaminen juuri tekee. Rajalan mukaan Sotamaan kaavailema laaja-alainen koulutusohjelma mahdollistaa keskimääräisen opiskelijan työllistymisen olemassa olevan teollisuuden palvelukseen, mutta mitään merkittävästi uutta siitä ei kuitenkaan synny.

8.3 Miten käsityöläisyyttä voidaan kehittää?

Käsityön arvostus tulee kasvamaan tulevaisuudessa. On myös selvää, että informaatioyhteiskunnassa käsityöläisyyden luonne muuttuu. Vahvoja kulttuurisia ja informatiivisia sisältöjä omaavien korkean käsityötaidon tuotteiden valmistus tulee lisääntymään.¹²³ Panostamalla käsityöalojen koulutuksen kehittämiseen liiketoimintaa tukevaan suuntaan sekä poikkitieteelliseen- ja taiteelliseen yhteistyöhön eri alojen ammattilaisten kesken pystyttäisiin käsityöammateista tekemään kansallinen muotoilun innovaatiolaboratorio. Kuitenkin tällä hetkellä sitä osaa käsityön opetuksesta, missä tällainen kehitys voitaisiin laukaista, pidetään hengissä opettamalla liian usein pelkkää käsitteellistä taidetta. Tätä kautta hankittu osaaminen ei korreloi työllistymisen kanssa millään tavalla ja lopputulokset on usein juuri keskimääräisiä, eivät uutta toimintaa luovia. Käsityön koulutuksen painottaminen taitotekniseen osaamiseen ja sen hedelmällinen yhdistäminen muotoilijoiden, kauppatieteilijöiden

ja insinöörien tietoihin voisi johtaa kuitenkin todelliseen synergiaan, minkä tuloksena voi olla käsityön uusi renessanssi niin taloudellisesti kuin taiteellisesti.

Käsityöläisyydellä on edessään siis monia haasteita joista sen täytyy selvittää, jotta se pystyy kehittymään osana nyky-yhteiskuntaa. Kun käsi- ja taideteollisuuden kehittämistä varten ryhdytään luomaan vastaavia muotoilupoliittisia julkilausumia kuin teolliselle muotoilulle ja arkkitehtuurille, tulevan kehittämisselityksen painopistealueita kannattaa miettiä tarkkaan. Käsityön menetelmin tapahtuvan pienteollisen valmistuksen kilpailuvalttien täsmäntäminen ja käsityöläisyyden ajanmukaisen julkisen imagon kehittäminen ovat järkeviä kohteita. Näihin asioihin panostaminen edistää taloudellista liiketoimintaa ja helpottaa tuotteiden markkinointia huippuluokan erityisosaamisena, ei harrasteen sivutuotteina tai puhtaana taiteena. Ennen kaikkea määrätietoinen kehitysprosessi vaatii käsityölle ominaisten todellisten arvojen, kuten taitoteknisen osaamisen ja jatkuvan harjoittelun rehabilitointia opetuksessa. Toimiva koulutusstrategia voisi kehittää juuri sitä tarvittavaa synergiaa tieteen, markkinoinnin ja käsi- ja taideteollisuuden välille, minkä avulla innovaatioista pystyttäisiin jalostamaan toimivia liikekonsepteja ja työpaikkoja luovia yrityksiä.

Miten edellä käsitellyt, käsityöläisyyden taloudellisen kannattavuuden nostamiseen tähtäävät toimintamallit sitten korreloivat tutkittavan aiheen, modernin sepäntöön kanssa? Käsityöalojen mestareiden ammatillisen osaamisen arvostus ja työn julkinen näkyvyys tulee nousemaan samalle tasolle muiden muotoiluammattien kanssa, jos yhteiskunta panostaa oikealla tavalla alan kehitystyöhön. Julkisuuden ja kehittyneiden liiketoiminnallisten resurssien myötä myös sepäntöön asiakaskunta ja markkinat laajenevat. Suuremman markkinasegmentin myötä metallimuotoilua voidaan hyödyntää taonnan perinteisten sovellutuskohteiden lisäksi arkkitehtuurissa ja muotoilussa vaihtoehtona teollisille rakenne- ja materiaaliratkaisuille. Tämä kehitys turvaa sepäntöön tulevaisuuden kehittyvänä liiketoimintana, jota aihetta käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa.

9. Sepäntyön tulevaisuus liiketoimintana

Käsi- ja taideteollisuuden toimintakenttä on täynnä liiketaloudellisia ja kulttuurisia arvoja ja muuttujia, mitkä vaikuttavat osaltaan myös sepäntyön kehitykseen. Sekä koko käsityöläisyyden että taannon tendenssi on sama: käsityö kokonaisuutena voi tuoda uutta näkökulmaa teknistyneeseen muotoiluun samalla tavoin kuin sepäntyö pystyy rikastuttamaan monotonista arkkitehtuuria. Mitkä ovat sitten niitä juuri sepäntyölle olennaisia toimintatapoja tai arvoja, joita tulisi kehittää eteenpäin?

Yksikään taidetakomo maassamme ei ole riittävän suuri palkkaamaan pysyviä työntekijöitä kokopäiväisesti. Ainoa keino Suomessa elättää itsensä seppänä on perustaa oma yritys. Koulutuksessa ei panosteta kuitenkaan tarpeeksi liiketoiminnan peruseriaatteiden pohtimiseen eli kysynnän ja tarjonnan lakeihin sekä tuotteen ominaisuuksiin. Suomalaisissa taantaan erikoistuneissa yrityksissä korostuu tuote ja valmistusmetodi enemmän kuin liiketoiminta. Seppää ajatellaan usein pelkästään käsityöläisenä eikä myös liiketaloudelliselta perustalta ajattelevana yrittäjänä. Tuotannon volyymi perustuu muutaman ihmisen tuotantokapasiteettiin ja näin ollen suurien projektien toteutukseen saattaa mennä vuosikin. Tällä metodilla yritykset eivät koskaan kasva, mikä useimmiten ei ole tarkoituksenakaan. Näkökulma yrittäjyyteen on enemmänkin filosofinen, seppä on ammattina enemmän elämäntapa kuin keino tehdä suurta tulosta.

Alalle tulevien seppiä on pakko lähestyä taontaa perinteisestä näkökulmasta. Tilaukset tulevat pääasiassa yksityishenkilöiltä ja toistavat asiakkaiden vaatimuksesta yleensä perinteisiä taantomotiiveja. Arkkitehtuuriin liittyvä taonta on Suomessa edelleen näkyvästi korjausrakentamiseen ja restaurointiin liittyvää ja näin ollen vanhoja tyyliä toistavaa. Koska modernia metallimuotoilua ei näy katukuvassa, arkkitehdit eivät osaa ajatella sitä yhtenä alihankintavaihtoehtona. Perinteiset tilaukset myös työllistävät yhden miehen pajat niin tiiviisti, ettei markkinointia tai laajempaa innovaatiotoimintaa ehditä tehdä. Sepän ammatin kehittämistä kannattaa kuitenkin miettiä

myös muutoin kuin perinteisen käsityöammatin asettamien rajoitusten puitteissa. Mitä pitemmälle yhteiskunnan teknologisoituminen etenee, sitä merkittävämpään asemaan harvinaiseksi käyvä laadukas osaaminen nousee. Kyse on loppujen lopuksi vain siitä, millaisilla argumenteilla ja millä imagolla tätä osaamista markkinoidaan.

Uuden sepäntyön markkinoinnille on selkeä kohderyhmä. Arkkitehtuurissa ja rakennetun ympäristön suunnittelussa on tarve vaihtoehtoisille ja uusille toimintatavoille sekä tuotteille. Jatkuva pyrkimys ennen näkemättömään heijastaa kaiken tuotesuunnittelun ja muotoilun nykyistä kehitystä. Samalla kun elämme massatuotannon aikaa, elämme myös individualismin ja merkkituotteitten aikakautta. Koska sarjatuotantona tehdyt esineet eivät itse asiassa poikkea laadultaan paljoakaan toisistaan, brändit, markkinointi ja imagomainonta ovat niitä asioita, jotka ohjaavat ostopäätöstämme.¹²⁴ Kuluttajan oma maku on joskus jopa niin etäänäntynyt, ettei hän osaa itse arvioida, onko tuote laadukas. Tasokas tuotemerkki toimii laadun takeena ja samalla myös määrittää käyttäjän sosioekonomisen statuksen muille.

Osa suomalaisista arkkitehdeistä lähestyy rakennustaidetta tällä hetkellä tämän kaltaisesta konsumeristisesta ja trendikkästä näkökulmasta. Tällainen lähestymistapa on ilmiöille herkkää. Joskus jopa kaikenkattavat trendit syrjäyttävät rakennustaiteeseen olennaisesti liittyvät nyanssit ja variaatiot. Näiden samojen arkkitehtien työt ovat myös usein kaikkein näkyvimmillä paikoilla kaupungeissamme ja työt saavat myös paljon tilaa mediassa. Osittain tämä johtuu siitä, että sekä meidät että julkinen sana on manipuloitu uskomaan siihen, että kaksoislasijulkisivut ja jälkimodernistiset teräsrakenteet kuvastavat aikaamme ja sitä kautta unelmiamme ja tavoitteitamme. Tämä ilmiö taas johtuu siitä paradoksisista, että yhteiskuntaamme ja sen talouteen vaikuttavat media- ja tietotekniikkayritykset suurelta osin omistavat ne välineet, joissa näitä rakennuskomplekseja esitellään.

Sekä rakennuksia suunnittelevat arkkitehdit että niitten tilaajat vaikuttavat niilleen kyseenalaistamatta trendin, jonka mukaan teknologista yhteiskuntaa kuvaavan arkkitehtuurin on pakko olla myös itsessään mekaanista ja

kylmää. Tämä johtuu suurelta osalta siitä, ettei arkkitehdeillä ole riittävästi uskallusta ja tietopohjaa esittää tilaajille vaihtoehtoisia ratkaisuita, kuten vaikka uniikkityönä tehtyä konsernin pääkonttorin sisäänkäyntiä tai pääaulan porraskaidetta, mitkä toimivat itsessään jo veistoksina. Tässä palataan taas siihen, miten suuri vastuu arkkitehdillä on rakennetun ympäristön manipuloinnissa. Vetoaminen tilaajan määräysvaltaan tai tiukkoihin kustannuksiin voi olla myös tekosyy haluttomuudelle etsiä muita, uusia vaihtoehtoja.

Uusien ratkaisuiden kautta saattaisi kuitenkin löytyä myös tilaajaa kiinnostavia ratkaisumalleja. Ei tarvitse ymmärtää paljoakaan markkinoinnista huomatakseen ne laajat yritysten imagon kehittämiseen liittyvät mahdollisuudet, jotka tällaisiin radikaalilla tavalla uusiin taitoa ja taiteellista osaamista yhdistäviin projekteihin voidaan liittää. Jos julkinen sana voidaan valjastaa palvomaan kritiikittä kaupungin lasikuiluiksi muuttavaa Pilkington-arkkitehtuuria, niin mitä media-ilmiön mahdollisuuksia sepäntyön ja arkkitehtuurin yhteistyön uutisoinnista löytyykään.

Konsumerismille ja kertakäyttöisyydelle perustuvan yhteiskunnan käänköpuoli on ollut pysyviä arvoja edustavien, laadukkaitten tuotteitten esiinnousu, joilla ostaja pyrkii erottumaan kasvavasta massasta. Tilanteessa on suora analogia rakennustaiteen tarpeisiin. Ammattitaitoinen moderni taonta, jossa sekä muotoilulliset, liiketaloudelliset että rakennustaiteen vaatimukset on otettu huomioon, voisi osaltaan toimia rakennuksen statusta korostavana brändinä siinä missä Giugiaron tai Pinin Farinan koristudioitten muotoilu nostaa Fiatin tai Lancian uuden mallin arvostusta. Vaikka nykyinen arkkitehtuuri vaikuttaa pelkistetyltä, arkkitehdeillä on tarve 'virittää' näitä rakennuksia hiottujen yksityiskohtien avulla.¹²⁵ Joissain tapauksissa näistä yksityiskohdista jopa muodostuu koko rakennuksen mieleenpainuvuin osa, minkä suunnitteluun panostetaan kokonaisuuteen nähden huomattavasti aikaa.¹²⁶ Olisiko siis loppujen lopuksi lainkaan utopistista olettaa, että metallimuotoilustakin voisi oikein markkinoituna tulla 'trendikäs' brändituote rakennustaiteessa? Käsitteeseen 'trendi' liitetään usein negatiivisia määreitä kuten ohimenevyys ja turhuus. Markkinoinnin keinoin ajateltuna arkkitehtuurin taontatrendin substanssia voitaisiin kuitenkin assosoida asiakkaille pysyvyyden, valinnanvapauden, yksilöllisyyden, hedonismin, rohkeuden, kulttuurin

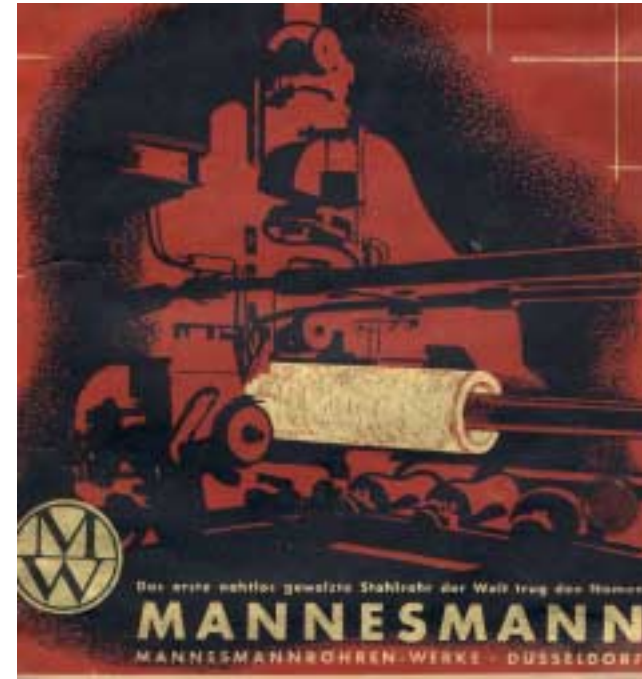
ja avantgardistisuuden näkökulmasta. Nämä eivät ole huonoja määreitä mietittäessä 2000-luvun ihmisen tavoittelemaa arvomaailmaa.

Jos suomalainen sepäntyö pyrkii eteenpäin, sen täytyy päästä irti vanhoista esikuvistaan ja päivittää julkisuuskuvansa. Seppä Ilmarisen on korkea aika mennä takaisin Gallén-Kallelan maalaukseen. Kolmen sepän patsas voi myös palata takaisin kuvanveiston piiriin sen sijaan, että se olisi paljastava [sic] ja autenttinen tuokiokuva sepän työstä. Metallimuotoilun täytyy enemmän tuoda esille niitä todellisia esikuvia, joiden työlle nykyiset ammattiseppät perustavat osaamisensa. Taiteilijoiden lisäksi Tijou, Yellin, Brandt, Paley ja Chillida ovat myös omalla tavallaan brändeja, takeita osaamisesta, jonka avulla valmistettujen esineiden arvo säilyy ja kasvaa. Vertailukohtia löytyy myös lähempää. Suomalainen muotoilu ja sen markkinointi on aina ollut perinteisesti yksilömuotoilijan tai yrityksen imagoon tukeutuvaa. Tämä manipulointi ilmenee hyvin siinä, että kaikki designorientoituneet ihmiset omistavat tuotteita, joihin kuitenkin aina viitataan niistä puhuttaessa 'Kukkapuron tuolina', 'Aallon pöytänä' tai 'Sarpanevan maljakkona'. Esineet ovat siis tavallaan edelleenkin yhteydessä suunnittelijaansa samalla, kun esineen edustama arvomaailma antaa haluamamme viestin omista arvoistamme.

Miksi ei siis suomalaista sepäntyötäkin voisi ajatella tällä samalla metodilla, oli se sitten yrityksen tai yksilön imagoon perustuvaa markkinointia. Modernin taonnan heijastama arvomaailma on juuri sitä, mitä arkkitehtuuriin kaivataan lisää. Rakennustaide täytyy vain saada huomaamaan, miten osuvasti sepän ja arkkitehdin arvomaailmat kohtaavat. Ongelma ei ole siis välttämättä metallimuotoilun sisällössä vaan tavassa toimia. Alalla valitetaan usein, ettei korkean verotuksen ja teollisiin elementteihin perustuvan rakentamisen Suomessa arvosteta tarpeeksi sepäntyön tarjoamaa käsiteollista valmistusvaihtoehtoa. Totuus kuitenkin on, että tästä 'vaihtoehdosta' puhuttaessa arkkitehdeille tulevat mieleen ornamenttiikkaan ja sepäntyön historiaan liittyvät kliseet sekä täydellinen epä tietoisuus siitä, miten moderni taonta voisi toimia osana modernia arkkitehtuuria.¹²⁷

Modernistinen ja funktionaalinen arkkitehtuurisuuntaus on ollut Suomessa niin alan koulutuksessa kuin rakentamisessakin vahva vaikuttaja. Nykyaikaisella sepäntyöllä ei ole selvästi mahdollisuutta sijoittua puhdaslinjaisessa, rakennusmassasta erottuvia detaljeja välttävässä rakennustaiteessa niin kauan kuin arkkitehtien yleinen käsitys sepäntyön muotokielestä perustuu edelleen 1900-luvun alun ornamentaalitaonnalle. Tästä syystä on paradoksaalista, että taontaa markkinoidaan vieläkin romantiikkaan perustuvilla kuvilla nokisesta pajasta. Sepän työ on tietysti edelleenkin yksi fyysisimmistä ja raskaimmista ammateista ja tuli ja kuuma teräs ovat kiehtovia visuaalisia elementtejä. Tilanne on kuitenkin sama, jos urheiluautoa markkinoitaisiin pelkästään kuvilla kokoonpanolinjasta ja tehtaan työntekijöistä.

Nykyaikaisten markkinointiteorioitten mukaan on kannattavampaa markkinoida mielikuvaa tuotteesta ja sen asiakkaalle tuomaa hyötyä kuin itse tuotetta. Käsityö on kuitenkin edelleenkin täysin tuote- ja prosessikeskeistä markkinoinnissaan, jos markkinointia edes on. Itse asiassa käsityöläiset mieltävät työnsä lopputuloksen usein enemmänkin uniikiksi teokseksi kuin tuotteeksi eli markkinoinnin pelisäännöt tuntuvat tämän vuoksi etäisiltä. Tästäkin syystä tämän tutkimuksen tematiikka voi tuntua käsityöläisyyden näkökulmasta vieraalta. Ajatus siitä, että nokisen naaman ja myyttisen voiman sijasta painotettaisiin enemmän tietokonevisualisointeja ja kaupallisuutta, tuntuu varmasti monesta vannoutuneesta käsityöläisepästä vastenmieliseltä ja itselle etäiseltä. Modernin teknologian käyttö on kuitenkin helppo tapa avata keskusteluyhteys muiden alojen ammattilaisten kanssa. Sen avulla pystytään esimerkiksi esittämään nopealla tavalla visuaalisesti ne edut, joita taonnan yhdistämisessä rakennustaiteeseen piilee. Samalla tavoin kuin Edgar Brandt osasi hyödyntää juuri



45

46

47

SCHWERE MASCHINEN

Horizontale Schneide- u. Stochmaschine

Gegenschlaghammer- u. Reineisen-Ährat

Heiß- Gegenmaschine u. Rollzylinderpresse „MÄLMA“

EUMUCO

aus dem Fabrikationsprogramm
der EUMUCO-AKTIENGESELLSCHAFT FÜR
MASCHINENBAU · LEVERKUSEN-SCHLEBUSCH

Gegenschlaghammer

mit einer
Schlagleistung
von
30 000 kgm.
für
Dampf-
oder
Preßluftbetrieb

EUMUCO
AKTIENGESELLSCHAFT
FÜR MASCHINENBAU
LEVERKUSEN-SCHLEBUSCH

SEIT 1867

Suunniteltaessa arkkitehtuuriin liittyvän sepäntyön brändiä voitaisiin markkinoinnissa hyvin hyödyntää taonnan vahvaa teollista taustaa. Käsityöläisyyden painottaminen antaa mielikuvan, että takomalla voidaan valmistaa vain yksittäiskappaleita. Taonta on kuitenkin myös sarjavalmistusmenetelmä, jolla voidaan tuottaa nopeasti suuria kappalemääriä. Kapasitetti jonkinasteiseen massavalmistukseen on välttämätöntä, jos sepäntyö pyrkii toimimaan mukana nopeasti etevissä rakennusprojekteissa. (45-47.) Saksalaisten taontakoneiden mainoksia 1940-luvulta.

keksittyä kaasuhitsausta, tämän hetken sepäntyö voi käyttää työkalunaan markkinointia, tietotekniikkaa tai kuten tässä, akateemista tutkimusta.

Onko modernille taonnalle sitten riittävästi markkinoita? Viimeisten kolmen vuoden aikana uudisrakentamisen vuosittainen liikevaihto on Suomessa ollut 6-7 miljardia euroa, samalla kun rakentamisen volyymi-indeksi on ollut 6-7% jatkuvassa vuosittaisessa nousussa.¹²⁸ Vaikka suurin osa tästä toiminnasta on teollisesti tuotettua massarakentamista, sepäntyölle löytyy runsaasti potentiaalisia markkinoita laadukkaan julkisen ja yksityisen rakentamisen kohteissa. Tästä näkökulmasta ajateltuna on kysymys myös merkittävästä liiketoimintamahdollisuudesta.

9.1 Miten sepäntöön näkyvyyttä voidaan edistää?

Kuten edellä esitellyistä ajatusketjuista voi huomata, ja kun käsityötä tarkastellaan laajemmin kuin perinteisen taidekäsityön näkökulmasta ajateltuna, huomataan sen arvomaailman puhuttelevan nykypäivän ihmistä monella tavalla. Usein kuultu väite, ettei käsityöläisyydellä ole paljon annettavaa tämän päivän yhteiskunnassa on siis kyseenalainen. Kyse on vain uuteen tehtävään ja merkitykseen sopivan muotoilun ja sisällön löytämisestä. Käsityön, teollisen muotoilun käyttämän teknologian ja markkinoinnin yhdistäminen ei tarkoita sepäntöön periaatteiden myymistä, vaan taonnan laadun ja näkyvyyden nostamista uudelle tasolle. Laatu lisää kysyntää, kysynnän lisääntyminen heijastuu tuotantovolyymin kasvuun, työpaikkojen määrän lisääntymiseen ja tätä kautta sepäntöön arvostukseen ja sen näkyvyyden lisääntymiseen.

Sepäntöön tunnetuksi tekeminen arkkitehdeille vaatii muutamien pääsuuntaviivojen linjausta. Ensimmäinen on potentiaalisten yhteistyökohteitten valinta. Modernin taonnan pääasiallisena kohdesegmenttinä voidaan ajatella

laatuarkkitehtuuria ja arvorakennuksia, koska tavallisessa massarakentamisessa ei voi olla tänä päivänä mitään ylimääräistä.¹²⁹ Valmiin rakennuksen täytyy tuottaa kahdeksan prosenttia voittoa siihen sijoitetulle pääomalle mahdollisimman nopeasti. Tästä syystä rakentamiseen kulutettu aika ja kustannukset pyritään minimoimaan. Tiukan aikataulun vuoksi arkkitehteillä on selvä kynnyksy ryhtyä toimimaan sellaisen tahon kanssa, joka tulee arkkitehtuurin ilmeisimmän, perinteisen toimintakentän ulkopuolelta.¹³⁰

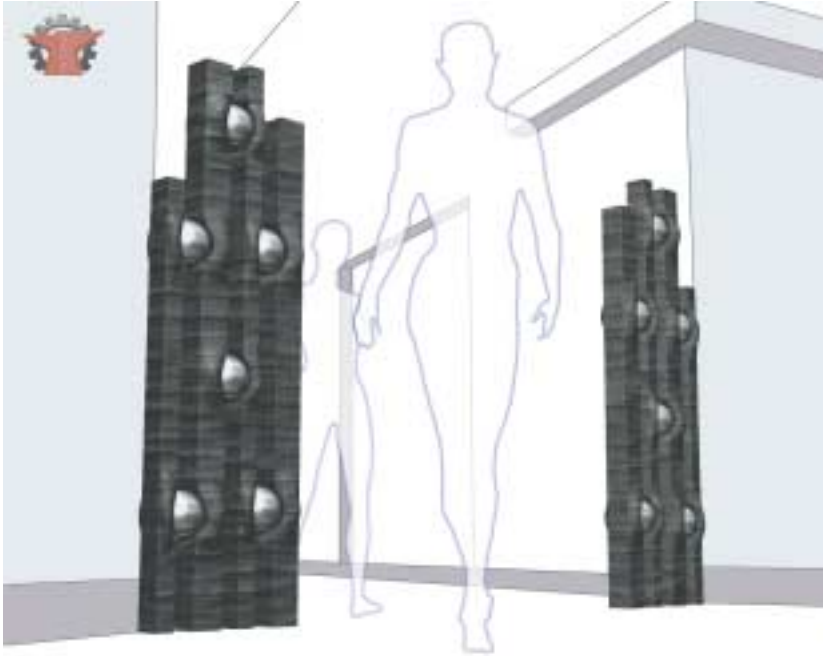
Taloudellisesti laadukkaan käsityön liittäminen teollisesti valmistettuun arkkitehtuuriin on kuitenkin kokonaisuuteen nähden edullista. Rakennusprojekteihin budjetoitavat summat ovat tarkasta kustannuslaskennasta huolimatta valtavia. Osaava arkkitehti pystyy suunnitteluvaiheessa säästämään esimerkiksi ammattitaitoisella tilasuunnittelulla rahasummia, joilla pystyy ostamaan keskikokoisen suomalaisen taidetakomon tilauskannan vuodeksi eteenpäin. Toisaalta taosten kaltaiset haptiset elementit ovat erittäin merkittäviä yksityiskohtia, joiden kautta rakennus avautuu katsojalle ja käyttäjälle. Näin ajateltuna on vain arkkitehtien viitseliäisyydestä kiinni, halutaanko tämänkaltaisiin rakennuskulttuurin kannalta tärkeisiin asioihin kiinnittää huomiota. Itse asiassa kynnyksy käsin tehtyjen osien käyttöön voi olla arkkitehtipiireissä matalallakin. Suomalainen modernismi pohjautuu vahvasti funktionalismin ja Bauhausin oppeihin, ja tähän perinteeseen on kuulunut myös vahvana osana käsityö, vaikka pyrkimys oli standardoituun ja teolliselta näyttävään lopputulokseen.¹³¹

Tuotannon osittainen standardisointi ja muotokielen vaikutteiden hakeminen nykypäivän teollisesti valmistetuista rakenteista voi olla juuri se keino, jolla sepäntyö voidaan jälleen esitellä suuressa mittakaavassa arkkitehtuurille. Koska rakentamisen tuotantoprosessi on nopea, seppien täytyy olla valmiita toimimaan mukana järjestelmässä. Käytännössä se tarkoittaa kykyä välittää tietoa ja suunnitelmia nopeasti ja visuaalisesti selkeällä tavalla sekä kapasiteettia jonkinasteiseen sarjatyöhön. Näitä resursseja vielä merkittävämpi asia on seppän kyky suunnitella modernistiseen arkkitehtiin sopivia tuotteita, jotka saavat arkkitehtien kiinnostuksen heräämään. Tämä tavoite korostaa selvästi sitä, miten tärkeää on painottaa seppäntöön koulutusta enemmän muotoiluun sekä eri

materiaalien ja metallien ennakkoluulottomaan yhdistämiseen. Sepäntyön rajojen venyttäminen on edelleen yhtä tärkeää kuin Edgar Brandtin aikana. Yksi suuri este uuden taonnan tulemisen tiellä on yhä sepän ammatin oma perinne, mikä traditioiden ylläpitämisen nimissä usein tukahduttaa kokeilemisen kautta syntyvät innovaatiot. Näitä keksintöjä kuitenkin tarvitaan juuri nyt. Arkkitehtien kannalta ei ole tärkeää se, onko työ tehty kokonaan tietyn sepäntyön koulukunnan oppien mukaan.¹³² Merkittävämpää on työn esteettinen ja funktionaalinen laatu sekä sen orgaaninen liittyminen osaksi arkkitehtuuria.

Sepäntyön liittäminen arkkitehtuuriin tulee varmasti olemaan pitkä prosessi. Ehkä helpoin keino vauhdittaa tätä kehitystä on pyrkiä valistamaan niitä arkkitehtejä, joilla on eniten vaikutusvaltaa alalla. Suomalainen arkkitehtuuri on monotonista osittain siitä syystä, että arkkitehtien koulutus on yksipuolista ja materiaalikäytön kannalta köyhempää kuin esimerkiksi saksalainen tai sveitsiläinen rakennustaide. Yksipuolisuus johtuu siitä, että muutamat menestyneet arkkitehdit määrittävät Suomessa sen ammattikuntakäytännön, jonka mukaan tulevat arkkitehdit koulutetaan.¹³³ Näin ollen olisi loogista olettaa, että uuden sepäntyön mahdollisuuksia kannattaa esitellä juuri näille arkkitehtuurin suuriin linjoihin vaikuttaville tekijöille. Näin olisi mahdollista luoda metallimuotoilun käytöstä rakennuskulttuurin meemi, siinä missä teräsrakentamisestakin.





48

50

51

49

Monipuolinen ja innovatiivinen rakentaminen sekä siihen liittyvä metallityö lisää merkittävästi kaupunkiympäristön historiallista kerroksellisuutta. Rakennusten ja pihojen sisäänkäynnit ovat aina olleet kohteita, joiden yksityiskohtiin on kiinnitetty paljon huomiota. Myös uudessa arkkitehtuurissa voitaisiin teollisesti valmistettujen ratkaisujen sijaan liittää näihin rakennuksen osiin yksilöllisiä, talon muotokieltä toistavia osia kuten läpi vuosisatojen on tehty. Unikit detaljit voivat toimia eri tavalla yhteistyössä funktionaalisen arkkitehtuurin kanssa toisin kuin mekaaniset yksityiskohdat, joiden voima perustuu pelkkään toistoon (49. Helsingin Sanomatalon rakenneosia).

(48.) Seppämestari Jouko Niemisen takoma jugendhenkinen portti Helsingin Vuorimiehenkadulla (50.) Muotoilutoimisto Leka: Suunnitelma Arabianrannan asuinalueen sisäänkäynniksi, 2000 (51.) Helsingin Saksalaisen kirkon portti Bernhardinkadulla, 1860-luku

10. Kovan linjan muotoilua

Taonta ja sepän ammatti ovat olleet ratkaisevassa asemassa ihmiskunnan kehityksessä jo tuhansia vuosia. Vastoin yleistä käsitystä, sepäntyö on myös muokannut paljon visuaalisesti koettavaa ympäristöämme yhteistyöllään rakennustaiteen kanssa. Kuten tässä tutkimuksessa aikaisemmin olleista henkilökuvista voi huomata, joskus tämä vaikutus on ulottunut kokonaisten kansainvälisten tyyliuuntien kehittämiseen. Nykypäivänä taonta ja metallimuotoilu ovat jälleen innovatiivisia ja nopeasti kehittyviä ammattialoja. Valitettavasti rakennuksiin liittyvä taideteollisuuden menetelmin toteutettu metallityö on ollut varsinkin Suomessa melko tuntematon aihe arkkitehtien keskuudessa.¹³⁴ Tästä syystä tämän lopputyön sivumäärästä on jouduttu käyttämään merkittävä osa alan historian esittelyyn ja nykytilanteen analysointiin. Tämä on kuitenkin ollut välttämätöntä tarkasteltaessa tutkimuksen ydinkysymyksiä; mitkä ovat hyvän nykyaikaisen sepäntyön tunnusmerkkejä ja mistä löytyy se rajapinta, missä moderni taonta ja rakennustaide voivat yhdistyä? Yksi vastaus jälkimmäiseen kysymykseen löytyy analysoimalla sitä tyhjiötä, jonka yhteiskunnan teollistuminen on jättänyt arkkitehtuurin vaikutusmahdollisuuksiin.

10.1 “Hätäratkaisujen aikakausi”

Tätä kirjoitettaessa, vuonna 2002, on suomalaisessa mediassa käyty keskustelua siitä pitkälle aikavälille venyvistä vastuista, joka arkkitehtuurilla on kansalaisia kohtaan kaupunkiympäristön suunnittelussa ja rakentamisessa. Televisio-ohjelmissa ja sanomalehdissä on varoittavana esimerkkinä noussut esille erityisesti se, miten 1960- ja 70-lukujen taitteessa useissa suomalaisissa kaupungeissa vanhat arvokkaat rakennukset korvattiin paljailla ja moderneilla uusilla taloilla.¹³⁵

Purettujen rakennusten joukossa oli luonnollisesti oman aikansa tehorakentamista, mutta myöskin historiallisesti ja rakennustaiteen kannalta korvaamattomia taloja. Aihetta käsittelevät yleisönosastokirjoitusten argumentit ovat käsitelleet purkamisen myötä menetettyjä esteettisiä arvoja sekä myös sitä tosiseikkaa, ettei uusissa moderneissa taloissa ole mitään elementtejä, jotka toimisivat ihmisen mittakaavassa. Vaikka useat tuona aikana rakennetut Helsingin modernit talot ovat olleet pystyssä jo 40 vuotta, ne eivät selvästikään ole voittaneet kaupunkilaisten luottamusta taakseen. Edes suomalaisen modernismin merkkiteokset, kuten Aallon Enson pääkonttori Katajanokalla, eivät ole vielä suojassa arvostelulta tai joskus jopa suoralta vihalta.¹³⁶ Samalla kun muistellaan paikalla sijainnutta Norrmenin tiilipalatsia, kyseenalaistetaan koko 'Alvarin sokeripalan' rakennuspaikan mielekkyys. Samoin on esitetty kysymys, onko sen viereen suunnitellun ARMI-talonkaan sijoituspaikka oikea.¹³⁷

Objektiivisesti ajateltuna osa lehdistössä käydystä keskustelusta voitaisiin tietysti sivuuttaa menneisyyteen haikailevien tavallisten kaupunkilaisten voivotteluna, minkä takana ei ole riittävästi faktapohjaista tietoa antamaan repliikeille riittävää painoarvoa. Suomen nopea teollinen ja teknologinen kehitys tarvitsee lisää toimistoja ja asuinalueita ja ainoa tapa niiden toteuttamiseksi on teollinen elementtirakentaminen. Haaveet paluusta vanhoihin rakennusmetodeihin ja ennen kaikkea erilaiseen arkkitehtuurin filosofiaan ovat pelkästään retorisia ajatusleikkejä. Vaikka nykyhetkenä suhtaudutaankin jo kriittisesti Merihaan tai Pasilan kaltaisiin kaupunkisuunnittelun ja betonirakentamisen kokeiluihin, nyt uudisrakennuksia suunnittelevat arkkitehdit varmasti osaavat välttää samanlaiset, tuon ajan idealismille tyypilliset virheet. Vai osaavatko?

Alkuperäisten ja luonnonmukaisten materiaalien käyttö, kurinalainen suhdemaailma, henkisten, ekologisten ja kulttuuriperintöä vaalivien arvojen esilletuonti sekä paikan hengen kunnioittaminen ovat määreitä, joita etenkin viime vuosina on liitetty suomalaiseen arkkitehtuuriin.¹³⁸ Näiden arvojen on sanottu välittävän omalla tavallaan suomalaisten vahvaa suhdetta luontoon. Ehkä osaltaan myös kansainvälisten arkkitehtikilpailujen arvosteluraadit

ovat suomalaisen rakennustaiteen välityksellä kokeneet luonnon läheisyyden palkitessaan näitä töitä. Nämä meriitit tukevat sitä väitettä, että Suomea pidetään edelleenkin yhtenä maailman johtavista arkkitehtuurimaista.

Toisaalta arkkitehtipiireissä on alettu kiinnittää huomiota siihen, että useat uudisrakennukset Suomessa edustavat lähes toista ääripäätä rakennustaiteessa. Roger Connah kiinnittää tämän tutkimuksen alussa siteeratussa esseessään huomiota suomalaisen uuden teräsarkkitehtuurin persoonattomuuteen. Samaa asiaa käsittelee TKK:n arkkitehtiosaston kaupunkisuunnittelun professori Trevor Harris¹³⁹. Hänen mukaansa pääkaupunkiseudun uudisrakentaminen muistuttaa meitä juuri 1960-luvun 'miesiaanisista' lasijulkisivuista ja niiden mukanaan tuomista ilmiöistä. Tuttu piirre menneiltä vuosikymmeniltä on rakennusten keskinäisten vuoropuhelun heikkous ja muun ympäristön huomioonottamisen puute. Toimistotalojen anonyymit lasiset blokit eivät liity millään elementillään kaupunkiin ja ympäröivään elämään. Ne voisivat todellakin seistä moottoritien varrella Frankfurtissa, Lontoossa tai Kuala Lumpurissa kuin Espoon Keilaniemessä.

Rakentamisen laatu on myös noussut tässä yhteydessä yhdeksi keskustelun aiheeksi. Samassa Arkkitehti-lehden artikkelissa Harris analysoi 1990-luvun alun lamakauden edelleen heijastuvan suomalaiseen arkkitehtuuriin. Taantuman aikana suunnittelutyöstä maksettavat palkkiot painuivat niin alhaalle, ettei niitä ole vieläkään saatu nostettua asianmukaiselle tasolle. Seurauksena on *"viimeisteleättömiä, huonosti sijoitettuja rakennuksia, jotka on suunniteltu karkeaan ja luonnosmaiseen tyyliin"*.¹⁴⁰ Pakonomaisen tiukka rakennusaikataulu ja kustannussäästöt synnyttävät lopputuloksena kömpelöitä ja kaavamaisia rakennuksia, joiden monotonisilta julkisivuilta puuttuvat kaikki yksityiskohdat ja nyanssit. Harrisin mielestä me elämme rakennustaiteen hätäratkaisuiden aikaa, jonka asenne on suunnitella rakennukset korjattaviksi parin vuoden kuluessa valmistumisesta, kun ne alkavat vuotaa ja hajota käsiin. Korjauksia ei kuitenkaan kannata tehdä, ennen kuin arkkitehtitoimiston suosikkivalokuvaaja on käynyt ottamassa talosta mediaseksikkäitä kuvia trendikkäästi taitettuihin arkkitehtuuri- ja muotoilulehtiin.¹⁴¹

Suomalaista tämän hetken modernia julkista arkkitehtuuria voidaan tarkastella monelta kannalta. Kaikkien näkökulma ei tietysti ole yhtä ankara kuin Trevor Harrisin. Rakennustaidetta voi lähestyä yhtä hyvin niin kaupunkisuunnittelun, arkkitehtonisen kokonaisuuden kuin yksityiskohtienkin kautta. Mielenkiintoinen ja arkkitehtuurin vastuuseen kaupunkiympäristöstä olennaisesti liittyvä lähestymistapa rakentamiseen on materiaalien suhde aikaan. Tampereen Teknillisen korkeakoulun arkkitehtuurin historian professori Tore Tallqvist käyttää opetuksessaan tähän aiheeseen liittyvää arkkitehtuuriteoreettista mallia. Teorian ydinajatuksena on, että mikäli peruskorjaamisen yhteydessä rakennuksen historia 'valkaistaan' pois liian täydellisellä rekonstruktioilla alkuperäisestä, mennyt aika katoaa miljööstä ja jäljelle jää vain nykyisyys ja tulevaisuus. Kaupunkikuvan ja rakennusten historiallinen kerroksellisuus tuhoutuu.¹⁴²

Uudisrakentamisessa ei nykyään kiinnitetä paljonkaan huomiota siihen, että arkkitehtuurin pitäisi pystyä myös vanhenemaan kauniisti ja arvokkaasti. Jos edellä kuvattu Tallqvistin malli ymmärrettäisiin käytännössä jo rakennuksen suunnitteluvaiheessa, kestävillä yksityiskohdilla ja materiaaleilla pystyttäisiin luomaan myös tulevia sukupolvia rikastuttavaa rakennustaidetta. Vasta pitkän ajan kuluessa pystytään todella erottamaan ja analysoimaan myös meidän aikakaudestamme ne suuntaukset, jotka jäivät rakennustaiteen historiaan. 1960-luvulla alkanut rakennustaiteen teollistuminen on aiheuttanut lieveilmiönään sen, että eräät 1900-luvun alun merkittävät rakennukset eivät ole enää jälkipolvien arvioitavissa. Niiden paikalla on yleensä karuja betonikolosseja, jotka välittävät oman karun viestinsä kaupunkisuunnittelua opetelleesta Suomesta. Nopea ja huonolaatuinen oman aikamme suunnittelu on kiihdyttänyt rakentamisen sykliä jo niin paljon, että kaikki meidän aikamme rakennukset eivät enää kestä niin kauan, että seuraavat sukupolvet voisivat kiistellä niiden purkamisesta.

10.2 Rakentamisen uusi tapakulttuuri

Esa Laaksonen määrittelee Arkkitehti-lehden pääkirjoituksessa keväällä 1997 osuvasti Suomessa vallitsevaa suhtautumista rakentamiseen; *"(...)Muutoksen ja uutuuden ylikorostaminen ovat kulttuurisesti epävarman ja itseluottamuspulaa kokevan kansakunnan merkkejä. Kun suomalainen itsetunto on kuulemma paranemaan päin, toivoisi kehityksen heijastuvan myös rakentamisen tapakulttuuriin(...)"*.¹⁴³ Mitä tällainen uusi tapakulttuuri ja arkkitehtuurin tämänhetkisestä valtatrendistä poikkeava suhtautuminen rakentamisen prosesseihin sitten voisi sisältää? Tämän tutkimuksen lähteinä käytetyissä arkkitehtuuria käsittelevissä kirjoituksissa ja artikkeleissa on peräänkuulutettu innovatiivisuutta ja monipuolisuuutta monotoniseen teräsrakentamiseen, korostettu kauniisti vanhenevien ja kestävien materiaalien tärkeyttä suunnittelussa sekä etsitty keinoja palauttaa taide ja korkeatasoiset detaljit takaisin rakentamiseen. Näistä kommentteista näkyy, että suomalainen arkkitehtuuri etsii tällä hetkellä selvästikin uusia metodeja ja yhteistyökumppaneita.

Teollisen asuintuotannon ja pysyväksi rakennustaiteen monumentiksi tarkoitetun huippuarkkitehtuurin ilmaisun välineet ovat tänä päivänä hyvin lähellä toisiaan. Elementit tulevat samoista tehtaista, ainoastaan suunnittelulla voidaan vaikuttaa siihen, tuleeko lopputuloksesta pelkästään rakennuksia vai rakennustaidetta, arkkitehtuuria. Tämän hetken lasi- ja elementtiarkkitehtuurin silmiinpistävä ominaispiirre onkin käsityön täydellinen puuttuminen. Harri Hautajärvi on osuvasti todennut, että joissain rakennuksissa ainoa käsintehty detajli on huonosti pursotettu silikonisauma.¹⁴⁴ Tämä seikka tulee varmasti vaikuttamaan siihen, miten näihin rakennuksiin suhtaudutaan tulevaisuudessa.

1900-luvun loppupuolen suomalaisen rakennustaiteen historia on osoittanut, että yhden muoti-ilmiön kritiikitön seuraaminen saattaa aiheuttaa pitkäkestoista vahinkoa sekä kaupunkikuvalle että arkkitehtien ammattikunnan maineelle. Suomalaista arkkitehtuuria syytetäänkin kansainvälisten suuntausten imitoinnista sekä

persoonallisuuden ja omaperäisyyden puutteesta. *"Yhden hollantilaisen arkkitehtitoimiston paletti on laajempi kuin koko tämänhetkisen suomalaisen arkkitehtuurin kärki"*, kiteytti Olli-Pekka Jokela viime Arkkitehtipäivien kuulijoille näkemyksensä. Kommentti kertoo osaltaan siitä, että ehkä muualla maailmassa arkkitehtuurilla on käytössään laajemmat välineet ilmaisuun tai alan opetuksessa painotetaan asioita useammalta kannalta kuin meillä. Ehkä suomalaisilla arkkitehteillä ei myöskään ole rohkeutta tai mielikuvitusta esittää tilaajille totutuista ratkaisuista poikkeavia toteutustapoja, koska hallitsevien trendien mukana on helppoa ja turvallista mennä. Tästä näkökulmasta ajateltuna tilanne ei ole muuttunut paljo Samuel Yellinin päivien jälkeen. Hän peräänkuulutti jo 70 vuotta sitten arkkitehteiltä enemmän rohkeutta tarjota tilaajille myös sellaisia vaihtoehtoja, joissa pääpaino on estetiikassa ja laadussa, eikä pelkästään kustannuspolitiikassa.

Vastareaktionä tälle tilanteelle arkkitehtuurin piirissä on esitetty kysymys, miten kädentaitoihin liittyvän osaamisen voisi valjastaa rakentamisen käyttöön.¹⁴⁵ Arkkitehti-lehden pääkirjoituspalstalla julkaistu avoin haaste käsityöosaamisen lisäämiseksi rakennustaiteessa antaa hyviä esimerkkejä siitä, miten kansainvälisessä nykyarkkitehtuurissa käsityö korostuu erityisesti plastisten materiaalien työstössä, kivi- ja rappauspinnoissa, puussa ja tiilissä. Kaikki nämä ovat sellaisia materiaaleja, joissa inhimillinen kädenjälki säilyy ja jotka reagoivat aikaan arvokkaalla ja kestäväällä tavalla.

Samalla kun Hautajärven kirjoitus on positiivinen merkki siitä, että suomalaisessa rakennustaiteessa on myös muita ajattelutapoja kuin vallitseva jälkimodernistinen suuntaus, se on myös samalla keskustelunavaus käsityöalan ammattilaisten suuntaan. Tämä avaus voi olla jopa tiedostamatonkin. Arkkitehtuuri ja taideteollisuus ovat Suomessa 1900-luvun aikana ehtineet jo etääntyä toisistaan niin kauas, että rakentavia yhteistyöehdotuksia ei arkkitehtuurin puolella osata välttämättä edes odottaa muulta taholta kuin arkkitehteiltä itseltään. Rakennustaiteessa on selvästi jälleen kuitenkin heräämässä suuntaus, jossa taideteollisuuden osaamista voitaisiin

hyödyntää. Käsityöalan ammattilaisten aktiivisuus tässä prosessissa on erityisen tärkeää, koska todellisten luovien innovaatioiden ja materiaalisovellutusten löytyminen on mahdollista vain eri alojen välisen yhteistyön kautta.

Arkkitehtikoulutuksessa eri materiaaleja lähestytään enemmän valmistusprosessin näkökulmasta kuin omakohtaisen kokeilun kautta. Teknispainotteisen koulutuksen puitteissa on mahdotonta perehdyttää opiskelijoita kovin syvälle tietyn materiaalin ominaisuuksiin kuten taideteollisessa lähestymistavassa. Gaudín, Brandtin ja Kühnin tapauksessa on kuitenkin ollut selvää, että monipuolinen ja samalla eri ammattialojen rajoja rikkonut osaaminen oli se luova voimavara, mistä nämä taiteilijat ammensivat ideansa. Mitä pitemmälle yhteiskuntamme teknologisoituu ja teollistuu, sitä selvempää on, että kaikkivoimpien sankariarkkitehtien aika on ohi. Rakennusprosessin mittakaava on niin suuri, ettei yhden henkilön asiantuntemuksella voida keksiä innovatiivisia ratkaisuja kaikkiin ongelmakohtiin. Tämän kaltainen resurssipula voikin olla yksi syy rakentamisen monotonisuuteen; tiukka aikataulu estää luovan ongelmanratkaisun.

Arkkitehtuurilla on tarve enenevässä määrin toimia jälleen yhteistyössä muiden soveltavan taiteen ammattialojen kanssa.¹⁴⁶ Kuva- ja rakennustaiteen kenttien laajeneminen ja sekoittuminen keskenään on pitemmän aikaa ollut normaalia. Aikaisemmin taideteos oli huonoimmassa tapauksessa eräänlainen jälkikäteen lisättävä rakennuselementti, jolla ehkä joissain tapauksissa koetettiin tuoda arkkitehtuuriin takaisin massatuotannon siltä riistämistä arvoja; rakennustaiteen sijasta olivat erilliset 'rakennus' ja 'taide'. Tällä hetkellä taideteos voi olla rakennukseen jo suunnittelun alkuvaiheessa orgaanisesti liittyvä osa, kuten esimerkiksi Silja Rantasen betoniin valettu tekstiteos Arlandan lentokentän lennonjohtotornissa. Tämän tutkimuksen näkökulmasta onkin mielenkiintoista, että vastaavanlaista rajoja häivyttävää ja synergiaa edistävää yhteistyötä kuin modernilla kuvataiteella ja arkkitehtuurilla on, ei ole aktiivisesti pyritty ulottamaan myös muille soveltavan taiteen aloille.

Metallityö on luonnollisesti yksi tällainen taideteollisuuden alue, jolla on edelleenkin paljon annettavaa rakennustaiteelle. Taonta on lähes aina ollut yksi olennainen tapa valmistaa osia rakennuksiin, ja perinteisesti nämä rakenteet ovat olleet samalla tavalla taiteeseen rinnastettavia mestariteoksia kuin varsinainen 'taide'. Näin ajateltuna on mielenkiintoista ajatella, miksi rakennukseen ja ympäristöön joskus huonosti liittyvän kuvataiteen tekeminen saatetaan arvottaa tärkeämmäksi tehtäväksi kuin arkkitehtuuriin olennaisesti integroituvien rakenneosien laatu ja muotoilu. Yksilöllisesti muotoiltujen ja uniikkien elementtien yhdistämisellä kokonaisarkkitehtuuriin saavutetaan monia etuja. Inhimillinen kädenjälki ja korkea laatu ovat varmasti etusijalla kun mietitään niitä seikkoja, joihin tämän hetken arkkitehtuurissa pitäisi paneutua. Rakennus- ja metallitaiteen yhdistäminen saattaisi myös osaltaan jälleen palauttaa arkkitehtuuria kohti jugendin ja funktionaalisen arkkitehtuurin ihanteita, joissa eri ammattialojen paras osaaminen yhdistyy yhdessä kokonaistaideteoksessa.

Rakennetulle ympäristöllemme olisi positiivista, jos jo suunnitteluvaiheessa rakennuksiin pyrittäisiin liittämään taiteellisten arvojen lisäksi myös taidollisia arvoja. Tämän hetkinen suuntaus on pyrkiä koristelemaan ja lisäämään virikkeitä monotoniseen asuinympäristöön kuvataiteen avulla. Nämä työt jäävät kuitenkin valitettavan usein pelkiksi irrallisiksi elementeiksi alueen asukkaille, koska taiteilijoiden lähestymistapa on liian abstrakti eikä töiden kautta välity todellisuudessa mitään yhteyttä alueen asukkaisiin tai ympäröivään rakennuskantaan. Tältä kannalta ajateltuna yksi mahdollinen keino palauttaa rakennettuun ympäristöön takaisin siihen kuuluvia taiteellisia ja laadullisia arvoja on panostaa arkkitehtuuriin liittyvien funktionaalisten osien muotoiluun ja laatuun.

Vaikuttaa siltä, että meillä on taipumus kiintyä sellaiseen rakennettuun ympäristöön, jonka eri elementit välittävät meille viestin taidosta. Parhaimmillaan tällainen kokemus koostuu useiden eri alojen ammattilaisten osaamisesta. Vanhan rakennuksen kokonaisilmeen takana on niin arkkitehdin, muurarin, puusepän kuin metallimiehenkin työpanos. On ehkä liikaa vaadittu, että pelkän kaupunkisuunnittelun ja ympäristötaiteen keinoin pystyttäisiin

luomaan sellaisia uusia elinympäristöjä, joihin me kiinnymme ja jotka ajan kuluessa kasvavat omaksi historialliseksi osakseen kaupunkia.

Tämän hetkinen rakentamisen tapakulttuuri ei ainakaan tue edellä mainittua kestäväää kehitystä. Talojen elinkaari suunnitellaan tietyn mittaiseksi ja rakentamisessa käytetyt materiaalit voivat reagoida aikaan hajoamalla, eivät patinalla. Kaupunkikuvaa olennaisesti rikastuttavat vanhat detaljit saatetaan repiä korjausrakentamisen uudistushuomassa pois ja korvata kömpelöillä, arkkitehtuuriin sopimattomilla moderneilla ratkaisuilla, jotka muutamassa vuodessa hajoavat käytössä. Hyvä esimerkki tällaisesta toiminnasta sepäntyön alalla ovat monet Helsingin jugendtaloihin asennetut uudet portit. Hitsaamalla valmistetut uudet sisäänkäynnit saattavat parhaimmillaankin ainoastaan kopioida kömpelösti taonnan tekniikoita. Uusilla tekniikoilla valmistetut rakenteet tuhoavat usein muodoillaan samalla koko vanhan julkisivun arkkitehtonisen ilmeen.

Paras suomalainen arkkitehtuuri on kautta aikain kyennyt välittämään meille viestin laadusta. Kokonaisarkkitehtuurin lisäksi tämä määre välittyy ehkä selvemmin rakennuksen ihmistä lähelle tulevista yksityiskohdista; Kansallismuseon ovi, Kiasman porraskaide tai Aallon pronssinen ovenkahva ovat hyviä esimerkkejä. Vaikuttaa vain siltä, että sitä mukaa kun rakennusten suunnitteluprosessi on muuttunut entistä tietokoneavusteisemmaksi ja RT-kortistoon tukeutuvaksi, tämänkaltaiset detaljit ovat kadonneet. Jälkimodernistisen arkkitehtuurin vaikutuskeinot ovat nykyään entistä enemmän pelkästään tilasarjoissa ja massoittelussa. Nykyarkkitehdin näkökulma rakentamiseen on korostetusti suunnittelijan näkökulma, joka näkyy pyrkimyksenä vaikuttaa katsojaan nimenomaan rakennusmassan ja mittasuhteiden välityksellä. Ennen teollistumisen aikaa rakennetussa arkkitehtuurissa katsojille välittyy kuitenkin myös tekijöiden luova panos yksityiskohtien ja pintojen struktuurin kautta.

Modernin arkkitehtuurin historiassa on suhtauduttu kuluneen sadan vuoden aikana monella tavalla ornamentiiikkaan, koristeellisuuteen ja detaljeihin. "Ornamentti on rikos", "Less is more" ja "Less is bore" ovat joitain niistä mantroista, joilla on koetettu kiteyttää rakennustaiteen suhtautumista omiin ilmaisukeinoihinsa.¹⁴⁷ Vaikka ornamentin paluuta tiukkaan modernistiseen arkkitehtuuriin onkin aina joskus väläytelty, tämän hetken huippuarkkitehtuurissa "less is bore"- näkemys välittyy hienovaraisemmalla tavalla.¹⁴⁸ Varsinkin suomalaisessa laatuarkkitehtuurissa on jo betonimodernismin ajoista lähtien pyritty käsittelemään rakennusten pintaa muunakin kuin vain neutraalina tilaa rajaavana elementtinä. Plastisissa materiaaleissa, kuten kivessä, puussa ja valetussa betonipinnassa on syvyyttä, värejä ja tekstuuria, joiden kautta rakennustaide lähestyy kuvanveiston ilmaisukeinoja. Viime aikoina tämä lähestymistapa on tullut myös teräsarkkitehtuuriin, jossa oksidoituvan Cor-Ten-teräksen käyttö rakennusten ulkopinnoilla on antanut ajalle mahdollisuutensa jättää merkkinsä materiaaliin.

Suomalaisessa arkkitehtuurissa ei kuitenkaan ole viime aikoina juuri ajateltu sitä vaihtoehtoa, että tällaista 'plastista' ajattelutapaa voitaisiin soveltaa myös rakennuksen muihinkin osiin kuin pintaan. Syvyyttä, värejä ja tekstuuria voisi olla myös rakennuksen ovissa, kaiteissa, porteissa, valaisimissa ja muissa rakenteissa vastakohtana massatuotetuille, anonyymeille rakenneosille. Pelkistettyyn, moderniin arkkitehtuuriin liitettynä tällaiset elementit toisivat uudella ja käsin kosketeltavalla tavalla esille materiaalin ominaisuudet ja sellaisen laadun, mihin päästään ainoastaan yksilöllisellä valmistuksella.

Arkkitehdit eivät osaa hakeutua rakennusta suunniteltaessa yhteistyöhön seppiä kanssa ennen kuin heidän käsitystään teräksen mahdollisuuksista rakentamisessa on laajennettu. Terästä on pidetty arkkitehtuurissa aina 1800-luvun rautarakennuksista lähtien lähinnä konstruktiivisena materiaalina, jota käytetään pelkästään rakenteena tai julkisivuna. Tämä näkemys poikkeaa täysin sepän näkökulmasta, josta katsottuna teräs on rakenteellisten ominaisuuksiensa lisäksi myös plastinen, veistoksellinen materiaali, jota voidaan käsitellä myös muutoin kuin levytavarana tai hitsaamalla palkkeja yhteen. Arkkitehtuuriin liittyvä metallitaide ei ole myöskään

modernin taonnan näkökulmasta enää ornamentille alisteista. Uusi sepäntyö on tehokeinoiltaan usein hyvin minimalistista ja käy rakennuksen kanssa dialogia arkkitehtuurin tyypillisillä tehokeinoilla; pinnan struktuurilla ja rakenteen massoittelulla.

Kuvanveistäjä Henry Moore on sanonut, että kaikki taide on tietyssä määrin abstraktiota: Kivi materiaalina pakottaa jo omilla ominaisuuksillaan teosta pois puhtaasti representatiivisesta muodosta kohti abstraktia.¹⁴⁹ Kuumana taotun teräksen kanssa tämä asia on vielä näkyvämmiin esillä valmistusprosessissa. Verrattuna perinteisiin kuvanveiston menetelmiin, joissa taiteilijalla on aikaa harkita jokaista ratkaisua, taotun teräksen työstäminen tapahtuu paljon enemmän hetkessä, materiaalin ja sen lämpötilan ehdoilla. Tekijän täytyy tietää ennen työsuoritusta, mitä hän aikoo tehdä kuumalla teräksellä. Johtuen työmenetelmien erilaisuudesta verrattuna kivenveistoon tai valutekniikoihin, taonta avaa kuitenkin myös mahdollisuuksia nopeaan sarjavalmistukseen ja erilaisten rakenteellisesti kestävien osien tuotantoon. Takomalla valmistettujen osien ei kuitenkaan tarvitse olla esteettisesti epäkiinnostavia tai vanhoja malleja toistavia, vaan teräksen plastisuutta käyttämällä rakennuksen struktuuriin liittyvät osat voivat itsessään olla kiinnostavia ja kauniita yksityiskohtia.

Modernin taonnan orgaaniset muodot voivatkin olla ehkä yksi looginen tapa yhdistää kuvanveiston estetiikkaa nykyarkkitehtuuriin. Metallij- ja rakennustaiteen yhdistämisessä on kuitenkin se etu, ettei taiteellisia arvoja omaavien elementtien tarvitse olla erillisiä, kokonaisarkkitehtuuriin etäisesti liittyviä taideobjekteja. Funktionaalinen yksityiskohta voi itsessään toimia veistoksena. Huippuarkkitehtuurissahan on viime vuosina etsitty sellaisia tekniikoita ja menetelmiä, joiden avulla rakennuksen muoto voitaisiin toteuttaa mahdollisimman paljon rakenteen ja materiaalin rajoitteista riippumatta, plastisen kuvanveiston ihanteiden mukaisesti. Esimerkiksi Richard Rogersin Lloyds Buildingissä, Frank Gehryn Guggenheim-museossa tai Steven Hollin Kiasmassa on käytetty sekä arkkitehtonisen kokonaisuuden jäsentämisessä sekä yksityiskohtien muotoilussa selkeitä abstraktin kuvanveiston keinoja. Käsin toteutetut yksityiskohdat voisivatkin olla eräänlainen 'vapaa alue', jonka keinoin pystytään teollisia

valmistusmenetelmiä joustavammin toteuttamaan kokonaisarkkitehtuuria rikastuttavia ja parhaimmillaan sitä kommentoivia elementtejä.

10.3 Uuden arkkitehtuurin rajoittuneisuus

Rakentaminen perustuu lukemattomiin keskinäisessä vuorovaikutuksessa oleviin hierarkioihin ja sääntöihin. Radikaaleinkaan moderni arkkitehtuuri ei koskaan voi olla 'vapaata' taidetta samalla tavalla kuin kuvanveisto. Arkkitehtuurin tämänhetkistä tilannetta kuvaa hyvin se, ettei Gehryn kiitettyä museorakennusta Bilbaossa olisi ollut mahdollista edes toteuttaa ilman tavanomaista suunnitteluohjelmaa kehittyneempää huippuluokan CAD-ohjelmistoa.¹⁵⁰ Ainoastaan huippuluokan arkkitehteillä on varaa käyttää sellaisia menetelmiä, joilla voidaan rikkoa tietokoneavusteisen suunnittelun asettamia rakennusmetodien rajoja. Tällaiset kohteet ovat myös kustannussyistä valikoituja. Veistokellinen arkkitehtuuri yhdistetään yleensä julkisiin rakennuksiin, joiden budjetti voi olla suurempi kuin asuntorakentamisessa.

Samalla kun tietotekniikan käyttö rakennusprosessissa mahdollistaa suurten tietomäärien käsittelyn, se myös rajoittaa suunnittelijoita etsimästä uusia innovaatioita. Suomalainen arkkitehtuuri on suoralinjaista ja pelkistettyä modernistisen perintemme vuoksi. Joskus tämä selkeys muuttuu kuitenkin tylsyydeksi ja monotonisuudeksi, koska suunnittelussa käytettävät työkalut ja tuotantomenetelmät sanelevat muotoilun raja-arvot. Suunnittelun lähtökohtana eivät olekaan enää inhimilliset tai esteettiset arvot, vaan se osaako käyttäjä piirtää suunnitteluohjelmalla plastisia muotoja tai pystyykö elementtitehdas toimittamaan tiettyjä osia. Arkkitehdin ja metallimuotoilijan välinen vuorovaikutus voisikin synnyttää uusia toimintamalleja ja -ratkaisuja, joilla voitaisiin laajentaa rakennustaitteen ilmaisukeinoja.

Tietokoneen asettamien rajoitusten lisäksi arkkitehtien näkemystä rajoittaa myös alan koulutuksen painottaminen teoreettiseen ja tekniseen osaamiseen. Tälle suuntaukselle on kuitenkin noussut myös vastaliike. Alvarin päivänä 24. syyskuuta 2001 Otaniemen arkkitehtiosastolla järjestetyssä osaston valtauksessa pyrittiin kiinnittämään huomiota siihen, ettei arkkitehtuuriopetuksen määrärahoja tulisi leikata. Arkkitehtuuria ei voida opettaa pelkästään teknisenä ammattina, vaan suuri osa ammattitaidosta koostuu myös taiteellisesta ja esteettisestä osaamisesta. Taideopetuksesta huolimatta arkkitehteille ei koulutuksen puitteissa pysty kuitenkaan kehittymään samanlaista omaan fyysiseen kokemukseen perustuvaa materiaalin hallintaa, joka syntyy taideteollisen opetuksen puitteissa, kun ollaan suorassa jatkuvassa kontaktissa aineen kanssa. Pelkän yhden ammattikunnan tietopohjaan perustuva teoreettisen osaamisen käyttö ratkaistaessa suunnitteluun liittyviä ongelmia sulkee pois sellaisia ratkaisumalleja, joiden avulla rakennettuun ympäristöön saataisiin lisää variaatioita jatkuvasti käytössä olevien vaihtoehtojen rinnalle. Arkkitehtikoulutuksessa voitaisiin entistä enemmän painottaa sitä, että käsite 'yhteistyö' ei tarkoita pelkästään arkkitehtien keskinäistä yhteistyötä.

Jos arkkitehtuurin ilmaisukeinot ovat rajallisia tai jos koulutuksessa painotetaan vain yhdenlaisia ratkaisumalleja, se heijastuu nopeasti kaikkien elinympäristöön. Köyhtynyt ja monotoninen rakennettu ympäristö onkin herättänyt jo vastarintaliikkeen, jonka ensimmäisenä syntipukkina ovat tietysti arkkitehdit ja muotoilijat; joskus syystä, joskus myös ilman ansiotaan. Tämä vastareaktio näkyy sekä rakennustaiteen ammattilaisten että tavallisten kansalaisten reaktioissa. Joskus se on jopa saanut huvittavia piirteitä edetessään kaupunkisuunnittelun päättäjiin saakka. Jopa Helsingin apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpinen hyökkäsi keväällä 2000 Otaniemessä pitämässään luennossa rajusti modernin arkkitehtuurin kimppuun ja nimesi sen päätavoitteeksi "kaupunkien katutilojen tuhoamisen". Tämän jälkeen esitellessään samassa tilaisuudessa tärkeintä omaa projektiaan eli Kampin alueen uudistusta, Korpinen valitti samalla hengenvedolla alueelle nousevien modernien rakennusten ulkonäköä.¹⁵¹

Jos rakennusten tilaajatkin jo suhtautuvat anteeksi pyydellen vielä suunnitteluasteella oleviin projekteihin, voidaan pitää todistettuna, että uudentalaiselle rakentamisen tapakulttuurille olisi tarvetta. Mikä olisi sitten sopiva keino tuoda modernia arkkitehtuuria lähemmäs ihmistä? Samalla luennolla Korpinen esitti toiveen, että esimerkiksi Tukholmassa useassa kohteessa toteutetut historisoivat rakennussuuntaukset nostaisivat suosiotaan myös Suomessa. Näissä uudisrakennuskohteissa asuintaloja on toteutettu uusvanhalla tyyllillä, jossa sekä pohjakaavaan että rakenteisiin on otettu paljon vaikutteita 1920-luvun klassismin ja funktionalismin taitekohdasta. Tilanne on suunnilleen sama, jos Meri-Rastila olisi rakennettu näyttämään Etu-Töölöltä.

Kansainvälisessä arkkitehtuurissa kertaustyylien käyttö on aina ollut paljon hyväksyttävämpää kuin funktionalismin perintöön vahvasti nojaavassa suomalaisessa arkkitehtuurissa. Uudisrakennukset voidaan rakentaa historiallisilla tyyleillä, jotta rakennusmassa säilyttäisi yhtenäisen kaupunkikuvallisen ilmeensä. Suomessa taas funktionalismia edeltävien historisoivien aiheiden käyttö uudisrakentamisessa tarkoittaa edelleen käytännössä ammatillista riskinottoa, koska suomalainen arkkitehtuuri on aina mielletty arkkitehtikunnan itsensä toimesta uudeksi ja avantgardistiseksi. Tietyllä tavalla olisikin surullista, jos ainoa keino tuoda rakennustaitteeseen substanssia olisi palata kopioimaan vanhaa. Toisaalta Korpisen kaipuu takaisin kohti perinteistä rakentamista yhtenäisine kivijulkisivuineen tuntuu myös populistiselta ja kansaan vetoavaksi tarkoitelta hätäratkaisulta, mikä voi toimia joissain vain yksittäisissä tapauksissa. Yleislääke kaupunkisuunnitteluun ja sen ongelmiin se ei voi olla.

10.4 Arkkitehtuurin ja käsityön uusi synergia

Edellä käsiteltyjen seikkojen perusteella pääteltynä tämän hetken suomalaisessa modernissa arkkitehtuurissa olisi myös tilaa sellaiselle rakentamiskulttuurille, jossa teollisesti valmistettavien rakenteiden ohessa arkkitehtuurissa voitaisiin käyttää muilla keinoin valmistettuja elementtejä. Tätä tilaa ei taideteollisen alan yrittäjien selvästikään tarvitse taistella itselleen, vaan sille on olemassa selvä tarve ja tilaus sekä myös liiketoimintamahdollisuus.

Ideologinen este tällaisen luovien alojen ammattilaisen synergiaan perustuvan rakentamiskulttuurin tiellä on se, että suomalaisessa arkkitehtuurissa ajatellaan edelleenkin tämänkaltaisen yhteistyön johtavan automaattisesti historisten aiheiden väkinäiseen käyttöön uudessa rakennustaiteessa. Toinen, todella luovaa vuorovaikutusta estävä ajattelukaava on se, että arkkitehtejä opetetaan edelleenkin osin samalla tavalla kuin 1950-luvulla. Parhaille opiskelijoille markkinoidaan edelleenkin ihannekuvaa sankariarkkitehdistä, joka osaa tehdä loistavia töitä aivan yksin tai pienen valikoituneen joukkueensa kanssa.¹⁵² Tällainen ajatusmalli ei edistä arkkitehtien hakeutumista keskusteluyhteyteen muiden alojen osajien kanssa.

Tällä hetkellä pinnalla oleva teräsarkkitehtuuri on Roger Connahia mukaillen luonteeltaan memeettistä ja kansallisia rajoja ylittävää. Voisiko seuraava suomalaista rakennustaidetta manipuloiva meemi olla modernin sepäntyön käyttö rakentamisessa ja tietynlainen käsityön rehabilitointi takaisin arkkitehtuuriin? Modernin sepän, arkkitehdin ja kuvanveistäjän ammattialat ovat kansainvälisessä arkkitehtuurissa viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana lähestyneet toisiaan siinä määrin, että jotkut tutkijat uskovat niiden tulevaisuudessa olevan jopa erottamattomia.¹⁵³ Samanlaiselle kehitykselle on Suomessa olemassa kiinnostusta ja valmis struktuuri jo metallialan puolelta, mutta rakennustaiteen ja valtiollisten kulttuuri-instanssien suuntaan täytyy vielä tehdä paljon valistustyötä, jotta prosessi nopeutuisi.

Parhaimmillaan käsityön käyttö arkkitehtuurissa voisi jättää sukupolvestamme hieman erilaisen kuvan jälkipolville kuin se nyt jättää näyttävän. Arkkitehti Antti-Matti Siikala on määritellyt arkkitehtuurin ja pelkän rakennetun ympäristön eroksi sen, että arkkitehtuuri aiheuttaa sen kokijan mielessä positiivisen liikkeen.¹⁵⁴ Tämänhetkinen modernistinen rakennustaiteemme tosiaan aiheuttaa ihmisten mielissä liikehdintää, mitä tietysti sinänsä voi pitää jo saavutuksena. Rakennuksiin ja kaupunkisuunnitteluun liitettävät kommentit eivät pääosin ole kuitenkaan niin aina positiivisia kuin arkkitehdit olisivat toivoneet. 'Uupunut', 'tyhjä', 'kalsea' tai 'umpinainen' ovat eräitä niistä adjektiiveista, joilla uusia rakennuksia on määritelty sekä alan lehdistä että sanomalehtien yleisöpalstoilla. Jos jo

oman aikamme määritelmä tästä rakentamiskulttuurin vaiheesta on tällainen, mikä on suhtautuminen, kun emme ole enää paikan päällä antamassa perspektiiviä niiden suunnitteluun johtaneisiin yhteiskunnallisiin ja taloudellisiin syihin?

Ajan hengen mukainen ja yleisen mielipiteen esittämään haasteeseen vastaava toimintatapa voisikin olla ottaa askel taaksepäin ja soveltaa aikaisemmin sekä muotoilussa että rakennustaiteessa käytettyjä toimintatapoja uudella tavalla. Pelkkää käsityötä itsessään ei voi pitää ratkaisuna, mutta ehkä voimme ottaa ajattelutapojen tasolla oppia Edgar Brandtista tai Samuel Yellinistä. Laajempi, liiketaloudellisin perustein hoidettu yritys, jonka toimintaideologiassa voitaisiin yhdistää sekä uusimpia teknologioita että korkeaa muotoilu- ja käsityöosaamista, voisi vastata jossain mittakaavassa arkkitehtuurin haasteisiin.

Kaikkia tällä hetkellä käytössä olevia rakentamisen prosesseja ei voida ja ei ole tarpeellistakaan muuttaa käsityöorientoituneempaan suuntaan. Massatuotettujen rakenneosien rinnalla uniikin käsityön käyttö nykyarkkitehtuurissa voisi kuitenkin välittää hieman erilaisen viestin kaupunkilaisille kuin mikä tällä hetkellä tuntuu välittyvän. 'Taide' on tällä hetkellä joko suljettu rakennuksen sisään heijastavien lasiseinien ja kulunvalvonta-automaatiikan taakse tai sitten se seisoo unohdettuna elementtinä keskellä lähiön pseudopiazzaa, missä kukaan asukas ei koskaan istu. Liittämällä funktionaalisten elementtien estetiikka jälleen suoraan osaksi rakennuksen corpusta, arkkitehdit voisivat ehkä tällä keinoin kertoa hiljaisena viestinä ihmisille, että myös heitä on ajateltu rakennusta suunniteltaessa.

Arkkitehtuurin ja käsityön synergia on aikaisemmin tuottanut rakennuksia ja ympäristöjä, jotka ilmentävät edelleenkin myös meidän aikamme ihmisille merkittäviä arvoja; laatua, yksilöllisyyttä, säilyvyyttä ja estetiikkaa. Pyrkimys tuoda näitä arvoja uudelleen arkkitehtuuriin käsityön avulla ei ole historismia ja romanttista menneen kopiointia. Oikealla tavalla toteutettuna kyseessä voi olla uudella tavalla modernia ja ajan esittämiin haasteisiin

vastaavaa rakennustaidetta. Samalla kun suomalaisessa rakennustaiteessa pyritään kehittämään huipputeknologian avulla uusia ratkaisuja, jonkinasteinen paluu arkkitehtuurin prosessien juurille voisi olla jopa kansainvälisellä tasolla kiinnostava suuntaus. Itse asiassa, sitä voitaisiin jopa pitää radikaalin modernina linjanvetona.

Tutkimuksen otsikko, 'Kovan linjan muotoilu', pyrkii kuvaamaan usealla tavalla tekstin sisältöä. Se ilmentää hyvin sepän työn perimmäistä olemusta; vaikean materiaalin haltuun ottamista ammattitaidon keinoin. Samalla se myös korostaa sitä tosiasiaa, että sepän ja metallimuotoilijan työnkuva on tänä päivänä lähempänä muotoilijaa kuin käsityöläistä, vaikka asiaa ei ole vielä maassamme laajemmin huomattu. Toivottavasti edellä esitetty suppea läpileikkaus sekä rakennustaiteen ja taonnan että muotoilun ja käsityöläisyyden keskinäisistä mahdollisuuksista lisää osaltaan keskustelua alojen välisen yhteistyön kehittämisestä.

Toisaalta tässä lopputyössä olen pyrkinyt osoittamaan, että sepän ammatti ja käsityöalat yleensäkin voivat olla kehittyvää liiketoimintaa, joilla voi olla myös laajempaakin merkitystä sekä rakennetun ympäristön kehittämisessä että pysyvien kulttuuristen arvojen palauttamisessa yhteiskuntaamme. Käsityöalat yksinään eivät kuitenkaan pysty muuttamaan radikaalisti vallitsevia yhteiskunnallisia ja muotoilussa hallitsevia trendejä. Siksi tutkimuksessa onkin pyritty analysoimaan niitä etuja, joita käsityöläisyyden näkökulma voi antaa niin rakennustaiteelle kuin muotoilulle, koska ilman tämän hyötynäkökulman esilletuomista on epätodennäköistä, että käsityön kehittämisestä kiinnostutaan aktiivisesti.

Suomalainen muotoilu elää suurta murroskautta. Käsi- ja taideteollisuuden sektorin täytyy mukautua tähän muutokseen tarjoamalla määrärahoista päättävillä instansseilla aikaa vastaavia toimintamalleja. Vaihtoehtona on hyväksyä se, että ala tulee pysymään vuosikymmenien takaisin ajattelumalleihin ja menneisiin kunniansa

päiviin takertuvana relikkinä. Tärkein missio tässä tehtävässä on päivittää alan korkein opetus kokonaistavoitteita vastaavaksi.

Tutkimuksessa on jonkin verran analysoitu alalla vallitsevia yleisiä arvoja ja halukkuutta kehitystyöhön. Vaikuttaa siltä, että tarvitaan paljon työtä ja radikaalejakin toimenpiteitä, jotta käsityöläiset saadaan ymmärtämään, miten tärkeää dialogi yhteiskunnan ja koulutusjärjestelmän muiden osa-alueiden kanssa on alan säilyttämiseksi. Tämän kaltainen lähestymistapa tulee varmasti myös saamaan vastustusta käsityöläisyyteen fundamentalistisesti ja taiteen näkökulmasta suhtautuvien ihmisten kannalta. Tässä tutkimuksessa visioituja, kokonaistrategisia ajattelumalleja voi siis hyvin kuvata kovan, mutta kehittymisen kannalta välttämättömän linjan muotoiluksi. Aika tulee näyttämään, toteutuvatko ne.

Olen pyrkinyt määrittelemään modernin taonnan asemaa yhteiskunnassamme monesta näkökulmasta, myös hakemalla vertailukohtia sepäntyön rikkaasta historiasta. Tämä lyhyt läpileikkaus uuden sepäntyön mahdollisuuksista onkin sopivaa päättää yli 70 vuotta sitten lausuttuihin sanoihin, jotka heijastavat hyvin myös käsityön nykyistä tilannetta. Käsityöläisyyden renessanssille on selvästi olemassa taloudellinen menestymisen mahdollisuus. Kansainvälinen 2000-luvun 'zeitgeist' tukee selvästi pysyvien laadullisten arvojen esille nousua kaiken konsumerismin keskeltä. On käsityöläisistä itsestään kiinni, osataanko tämä tilanne hyödyntää oikein. Samuel Yellin kiteytti tämän asian jo maaliskuussa 1926 chicagolaisille arkkitehdeille pitämässään puheessa; *"We should go back to the past masters for our ideas in craftsmanship, to their simplicity and truthfulness. The superficial and the tricky, which are spreading over the world of art like a disease, doom themselves to destruction. **The beautiful can never die**".*¹⁵⁵

Lähdeviitteet

¹ Esimerkkeinä kansainvälisesti tunnetuista suomalaisista sepäntyön kehittäjistä voi mainita Kauko Moision ja Jouko Niemisen. Nyt jo aktiiviuransa lopettanut Moisio piti suomalaista taidetaontaa lähes ainoana tekijänä hengissä 1960- ja 70-luvuilla. Moision taokset edustavat samaa jäljittelemätöntä taideteollista osaamista kuin tunnetumpien aikalaisten, Wirkkalan ja Sarpanevan teokset. Moisiolle myönnettiin valtion taideteollisuuspalkinto 1969. Nuoremman ikäpolven Jouko Nieminen on Taontapaja Rauta-ajan yhtenä osakkaana ollut mukana kehittämässä alaa eteenpäin 1980-luvusta lähtien. Rauta-ajalle myönnettiin 1998 Vuoden taidekäsityöläinen-palkinto.

² Hautamäki 2001. Sepäntyöstä annetaan usein suomalaisessa lehdistössä reliikin käsityötaidon leima, minkä tekniikat ovat edelleen selkeästi työkaluja valmistavan kyläsepän ammattiperinteessä kiinni. Artikkeleiden perusteella taonnan sovellutuskohteet ovat ainoastaan koriste-esineiden ja kynttilänjalkojen valmistuksessa (Hautamäki, Jaakko. 'Sepän ahjossa hehkuvat kynttilänjalat ja rautaiset ruusut' Helsingin Sanomat 4. 12. 2001).

³ Saksalainen metallimuotoilun ja sepäntyön aikakauslehti Hephaistos viittaa kirjoituksissaan *Metallgestalter*-termillä niin kuvanveistäjä Eduardo Chillidaan kuin professori Alfred Habermanniin, joka on yksi merkittävimpiä sodanjälkeisiä eurooppalaisia taideseppiä. Lehden Internet-portaali on myös nimetty "Der Welt der Metallgestaltung".

⁴ Paaso 2001

⁵ Hautajärvi 2001. Arkkitehti-lehden päätoimittaja Harri Hautajärvi käsittelee aihetta lehden pääkirjoituksessa "Taidetta moottoriteiden varsille?" toukokuussa 2001. Esimerkkinä epäonnistuneesta ympäristötäiteestä Hautajärvi mainitsee Helsingin Arabianmäen suuren teräsrakennelman, millä ei ole minkäänlaista yhteyttä ympäristöönsä tai alueen historiaan.

⁶ HS Kuukausiliite / tammikuu 2002

⁷ Salmela 2002

⁸ Yhtenä esimerkkinä voi mainita Kalle Koposen kolumnin "Barrikadeille!" HS:n Näkökulma-palstalla 17. Tammikuuta 2002. Vaikka teksti onkin ehkä kirjoitettu humoristiseen sävyyn, mielestäni se heijastaa myös todellisen ongelman olemassaoloa.

⁹ Leena Maunula käsittelee aihetta Helsingin Sanomissa 15. 2. 2002. Artikkelin käsittelee suomalaisten arkkitehtien suunnittelemien betonirakennusten Saksassa saamaa julkisuutta.

¹⁰ Helsingin Sanomat 3. 2. 2002

¹¹ ibid

¹² Gehl 1987

¹³ <http://www.helsinginsanomat.fi/klik/webortasit/> >Helsingin Utopiat

¹⁴ Connah 2001

¹⁵ Meemit ovat kulttuurillisen tiedon siirron yksiköitä samalla tavalla kuin geenit ovat biologisen tiedon yksiköitä. Meemin voidaan ajatella olevan idean, joka monistuu ja leviää ihmismielestä toiseen, samalla tavalla kuin virus elimistöstä toiseen. Meemien kuljettajina toimivat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa olevat ihmiset, lehdet, televisio, internet jne. Eräs memetiikan keskeisiä ongelmia on ollut meemin määrittelyminen, koska se ei ole mikään konkreettinen todellinen objekti vaan ihmisen luomus. Joissakin julkaisussa kirjoitetaan meemin olevan yksinkertaisesti sama asia kuin idea. Erilaisista meemeistä muodostuvat mm. muoti, uskonto sekä eri tieteenalat esim. lääketiede ja yrityskulttuuri. Eräs vertaus meemeistä on, että niiden voidaan ajatella olevan information siirron valuuttaa. Meemin perusyksikköä ei ole pystytty tarkkaan määrittelemään. (<http://www.proffakeskus.com/artikkelit/meemit.htm>)

¹⁶ Connah käyttää termiä "architectural images".

¹⁷ Connah 2001, s. 25 "A kind of architectural sampling has taken place. Memorable images provide models for other memorable images."

¹⁸ ibid, s. 22

¹⁹ Hautajärvi 2002. Artikkelissa viitataan TkL Mika Vuolteen ja TKK:n professori Olli Seppäsen artikkeliin "Lasinen kaksoisjulkisivu ei ole energiataloudellinen" (Rakennuslehti, 28/2001).

²⁰ Connah, s. 14

²¹ ibid, s. 29. Connah siteeraa Vernooyn Kenneth Framptonin kirjassa *Tectonic Culture* sivuilla 381-382 ollutta lainausta.

²² ibid, s. 28

²³ ibid, s. 11

²⁴ ibid, s. 12

²⁵ Piironen, E.-Saarni, R. 1998 s. 8

²⁶ Chatwin 1995, s. 22

²⁷ "Originality means return to the origin" Nuttgens 1988 s. 33

²⁸ Jonathan Moorhouse, Michael Carapetian, Leena Ahtola-Moorhouse: Helsingin jugendarkkitehtuuri 1895-1915, Otava Helsinki 1987 (Peter Seltzin johdannosta teokseen Art Nouveau, Art and Design at the turn of the century, New York 1959, s.7)

²⁹ Nuttgens 1988, s. 5

³⁰ Meilach 2000, s.13

³¹ Nuttgens 1988, s. 10

³² ibid, s. 10

³³ ibid, s. 34

³⁴ www.antonigaudi.net

³⁵ Chatwin 1995, s. 8

³⁶ Zerbst 1989, s. 76

³⁷ Chatwin 1995, s. 8

³⁸ Meilach 2000, s. 13

³⁹ Mazzucotellin merkitys näkyy myös siinä, että hänen tärkein oppilaansa ja suojattinsa Carlo Rizzarda (1883-1931) kehitti omalta osaltaan suuresti eteenpäin italialaista sepäntyötä. Mazzucotellin Gladiolus-portit ovatkin nähtävissä Rizzardan työtä esittelevässä museossa Feltressä.

⁴⁰ www.anvilmag.com / Interview with Stephen Bondi

⁴¹ www.gallen-kallela.fi

⁴² Nuttgens 1988, s.40

⁴³ *ibid*, s.54. Käännös tekijän.

⁴⁴ *ibid*, s.54. Käännös tekijän.

⁴⁵ Tijoun lisäksi yksi tunnetuimpia aikakauden seppämestareita oli ranskalainen Jean Lamour (1698-1771), jonka tunnetuin työ on Nancyssä sijaitsevan Place Stanislasin portit ja aita. Muutoinkin eurooppalaisen arkkitehtonisen sepäntyön tekijöiden henkilöllisyyksiä on säilynyt hyvin. Esimerkiksi Britannian kansalliskatedraalin Westminster Abbeyn ornamentaalisten takotöiden tehneiden mestarien nimet ovat tiedossa jo 1200-luvun lopulta saakka. Tämä kertoo sekä sepäntyön arvostuksesta tuohon aikaan sekä myös siitä, miten ammattikiltaaitos on rekisteröinyt jäseniään.

⁴⁶ The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition. Columbia University Press, New York 2001

⁴⁷ Lindsay 1964, s.43

⁴⁸ www.temple.edu

⁴⁹ www.artmetal.com

⁵⁰ www.nbm.org

⁵¹ www.bookmasters.com Ote on Jack Andrews'n kirjasta *Samuel Yellin, Metalworker* (Skipjack Press 1993) Käännös tekijän.

⁵² Magaziner 2000, s. 11. Toisaalta Kahr väittää, että Yellinin töitä on jopa 45 eri osavaltiossa (s. 168).

⁵³ www.artmetal.com /ArtMetal Live Chat: Helmikuu, 1998

⁵⁴ Kahr 1999, s.207

⁵⁵ www.artmetal.com /ArtMetal Live Chat: Helmikuu, 1998

⁵⁶ Kahr 1999, s.17

⁵⁷ Kahr 1999, s.18

⁵⁸ Yellin koki olevansa ennen kaikkea seppä ja pyrki töissään edistämään ymmärrystä takoraudan käytön mahdollisuuksista rakentamisessa. Vaikka hänen studiossaan tehtiinkin paljon myös pakotustöitä, Yellinin oma käsitys sepän ammatin hyödyntämisestä oli tietyllä tavalla paljon fundamentalisempi kuin Brandtin.

⁵⁹ Kahr 1999, s. 8

⁶⁰ *ibid*, s.19

⁶¹ *ibid*, s. 20

⁶² *ibid*, s. 37

⁶³ *ibid*, s. 31

⁶⁴ *ibid*, s. 44

⁶⁵ *ibid*, s. 70

⁶⁶ *ibid*, s. 39

⁶⁷ *ibid*, s. 62

⁶⁸ Tour de force = voimannäyte, uroteko (*ransk.*) Suoritus missä vaaditaan suurta virtuositeettia tai voimaa, usein tarkoituksella vaikeutensa takia toteutettavaksi otettu.

⁶⁹ Kahr 1999, s. 107

⁷⁰ *ibid*, s. 221

⁷¹ *ibid*, s. 223

⁷² Nummelan (2001, s. 14) mukaan yksilömuotoilussa muotoilijan henkilöllä ja hänen kyvyllään luoda siihen yhdistettävissä olevia esineitä on keskeinen rooli.

⁷³ Kahr, s. 107

⁷⁴ www.anvilmag.com / Interview with Francis Whitaker

⁷⁵ Schramm 1935, s. 11

⁷⁶ *ibid*, s. 15

⁷⁷ Teoksen alkuperäisessä saksalaisessa, vuodelta 1937 olevassa toisessa painoksessa on vielä erilaisia taontamalleja svastikalle. Kirjan englanninkielisestä, Yhdysvalloissa 1995 painetusta versiosta ne on 'poliittisen korrektiuden' kaavaa noudattaen poistettu.

⁷⁸ Sachse 1993, s. 169

⁷⁹ Meilach 2000, s. 19

⁸⁰ Teräkseen kirjoitettu ympäristö, s. 38. Kirjoitus on tiivistelmä Viron arkkitehtuurimuseon tutkijan Andres Kurgin luennosta Itämeren kansainvälisellä taontaviikolla 1998.

⁸¹ Ideasta teokseen; Fritz Kühnin metallityöpajasta. Keskus kirjapaino Helsinki 1970

⁸² *ibid*

⁸³ Teräkseen kirjoitettu ympäristö, s.42

⁸⁴ Kühn 1986

⁸⁵ Bergmeister 1970, s. 10

⁸⁶ Taskinen, Rita. 'Kauko Moisio, seppä ja taidetakoja' (Muoto 4/1992 s. 42)

⁸⁷ Kahr 1999, s. 37. "Counterfeiters of these great models bastardized the past".

⁸⁸ Yksi syy täydelliseen rakennusten keskinäisen dialogin puuttumiseen on myös siinä, että 1960-luvulla uskottiin vakavissaan lähes koko Etelä-Helsingin rakennuskannan täydelliseen uusimiseen (Vrt. Insinööritoimisto Smith-Polvisen suunnitelma, viite 12). Mannerheimintien alun vanhemmat talot ovatkin tästä näkökulmasta ikään kuin 'vahingossa' paikalleen jääneitä.

⁸⁹ www.m-w.com

⁹⁰ Meilach 2000, s. 9

⁹¹ Parkinson 1995

⁹² Meilach 2000, s. 19

⁹³ Chatwin 1995, VI. Kilta on todennäköisesti perustettu jo paljon aikaisemmin.

⁹⁴ Lucie-Smith 1996, s. 30

⁹⁵ Lucie-Smith 1990

⁹⁶ Selz 1986, s. 11

⁹⁷ Rinnekangas 2001

⁹⁸ ibid

⁹⁹ ibid

¹⁰⁰ Selz 1986, s. 11

¹⁰¹ Häyrinen 1997

¹⁰² Hassi 1993. Lahden Muotoiluinstituutin rehtori Antti Hassi käsitteli aihetta maaliskuussa 1993 pitämässään esitelmässä. Hassin mukaan käsitteellä 'käsityö' on valtava mielikuvafiksaation taakka Suomessa. "Jos taideteollisuus mielletään kummalliseksi lasivaasiksi, niin 'käsityö' mielletään kaappikellokopioksi tai alakoulussa virkatuksi patalapuksi. Mielikuvaan sisältyy hölmö ajatus, joka kieltää koneiden käytön käsien apuna. Näin ajatellen sana 'käsityö' ladataan pelkillä etnisillä arvoilla."

¹⁰³ Useimmissa näistä symposiumeista tarkoituksena oli juuri kertoa arkkitehdeille sepäntyön mahdollisuuksista. Helsingissä 1994 järjestetyssä 'Taontatyö miljööarakentamisessa'- tapahtumassa luennoijina olivat mm. arkkitehti Mikko Heikkinen ja Albert Paley. Lahdessa samana vuonna järjestetyssä metallisymposiumissa demonstroijana oli Achim Kühn ja 1998 Mynämäellä järjestetty Itämeren 1. Taontaviikko on mittakaavassaan jo erittäin merkittävä

eurooppalainen metallimuotoilun symposiumi. Ei voida siis väittää, etteikö arkkitehdeillä olisi ollut mahdollisuuksia tutustua taontaan.

¹⁰⁴ Lehtovuori 2002

¹⁰⁵ Muotoilu 2005! / Periaatepäätöksen tarkoitus

¹⁰⁶ *Niche*-markkinoilla tarkoitetaan erittäin kapeaa markkinasegmenttiä; tuote on suunnattu hyvin pienelle käyttäjäjoukolle. Aiheeseen sopivana esimerkkinä voisi mainita vaikka Nokian Vertu-matkapuhelinkonseptin minkä perimmäinen ajatus on markkinoida pohjimmiltaan massavalmisteista kulutushyödykettä käsityöläisyyteen viittavalla ideologialla ja termeillä. Jalometalleilla ja -kivillä kuorutetut uniikit matkapuhelimet, joiden keskihinta on noin 24.000 euroa ovatkin Nokian päämuotoilija Frank Nuovon mukaan yritys yhdistää alkuperäisiä ikimuistoisia traditioita ja käsityöosaamista koeteltuun matkapuhelinteknologiaan. "(...)to apply authentic time-honoured traditions and craftsmanship to proven mobile technology(...)" Tarkoitus on siis antaa käsityöllä matkapuhelimelle samanlaista statusta kuin esimerkiksi Rolex-kronometri saa vuoden kestäväen valmistusprosessinsa kautta.

¹⁰⁷ www.tekniikkatalous.fi (Tekniikka & Talous 7. 2. 2002)

¹⁰⁸ Nieminen 2002

¹⁰⁹ Varto 2000

¹¹⁰ Määritelmä on koottu Jari Lundgrenin ihailtavan objektiivisen Taideteollisen korkeakoulun lopputyön johtopäätösten perusteella, missä Lundgren analysoi kahden pienen käsityöalan yrityksen markkinointistrategioita. Vaikka tutkimuksen otanta on kapea, myös tekijän omat subjektiiviset kokemukset sekä esim. Valtion muotoilupoliittisen julkilausuman analyysi käsityöalan yrityksistä tukee päätelmää.

¹¹¹ Siukonen 2002

¹¹² Pyykkönen 2002

¹¹³ Täytyy muistaa, että työllistymisessä on eroja taiteen ammattialojen kesken. Taide- ja kulttuurialoilla on kuitenkin pahimmillaan n. 13% työttömyys. Tarkempia tietoja esim. Taideteollisen korkeakoulun opiskelijoiden työllistymisestä koulutusta vastaavaan työhön on vaikea saada, koska koulun alumnitoiminta on vasta alkamassa.

¹¹⁴ Tekstissä viitataan brittiläiseen design- ja muotilehteen *Wallpaper*, mitä muotoilupiireissä pidetään eräänlaisena näyteikkunana siitä, mikä on juuri nyt pinnalla.

¹¹⁵ Kuvaava esimerkki tilanteesta on, että Taideteollisen korkeakoulun kevään lopputyönäyttelyihin jouduttiin toisissaan etsimään kolmiulotteisia esineitä näytettäväksi yleisölle. 3D-mallit ovat sivuuttaneet prototyypit.

¹¹⁶ Toivanen 2002

¹¹⁷ Mutanen 2002

¹¹⁸ ibid

¹¹⁹ Nummela 2002, s. 20

¹²⁰ ibid, s. 14

¹²¹ Honkavaara 2002

¹²² Rajala 2002

¹²³ Hassi 1993

¹²⁴ Ranskalainen postmoderni filosofi Jean Baudrillard käsittelee esseessään *'The System of Objects'* (1968) käsitteiden "malli" (model) ja "sarjatuotettu esine" (series) eroja. Hänen mielestään moderni tuotesuunnittelu on aina ollut sidottu näiden kahden asian vastakkainasetteluun. Kirjoitus tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman esineiden maailman lainalaisuuksiin, minkä vuoksi sitä näin alaviitteenä siteerattakoon.

'Mallin' ja 'sarjatuotannon' käsitteistä ei voi puhua Baudrillardin mukaan ennen teollista aikakautta. Ennen teollistumista esineitä ei voitu tuottaa sarjatuotantona. Kaikki oli käsityötä. Kuninkaan hoviin tehdyllä pöydällä ja maalaistalon vastaavalla huonekalulla ei ollut muuta yhteistä kuin funktio jos sitäkään. Ihmisen säätö ja sosiaalinen status oli määriteltävissä suoraan tuotteista ja ympäristöstä, joiden keskellä hän eli. Tyyli oli yläluokan yksinoikeus. Nykyään asia on toisin. Massatuotannon myötä kaikilla kuluttajilla on varaa hankkia itselleen omaa itseä miellyttävää tyyliä mukaisia tuotteita. Tämä tarjoaa illuusion siitä, että henkilökohtainen tyyli ja maku on yksilön persoonallinen valinta. Baudrillard on toista mieltä.

Modernissa teollisuudessa kaikki tuotteet ovat periaatteessa loppuun saakka sovitettuja tuotantolinjan ja valmistusresurssien mahdollisuuksiin. Tavoitteena on muotoilun maksimointi. Itse asiassa, kun tuote on kunnolla tehty, siinä ei pitäisi olla mitään turhaa. Tulos olisi tavallaan täydellinen esine, kaikilta puolin järkevä esine. Kuitenkin, jos kaikki esineet olisivat tällaisia, markkinat pysähtyisivät. Kukaan ei ostaisi uusia tuotteita kun vanhatkin olisivat hyviä. Baudrillardin mukaan tämän takia on luotu tavallaan keinotekoinen tarve esineiden persoonallistamiselle

ja yksilöllisyydelle, sille, että tavallinen kuluttaja voisi käyttää keinotekoisista vapauttaan valita. Kuluttajien keskuudessa edelleen valitsee sama jako kuin vanhassa sääty-yhteiskunnassa. Ne, joilla on rahaa, voivat ostaa parhaita tuotteita, malleja.

Suuret massat ostavat tuotteita, joihin on tarkoituksella lisätty piirteitä, jotka muistuttavat joitain mallituotteitten piirteitä. Itse asiassa nämä optiot vain heikentävät itse sarjavalmistesta tuotetta ja lisäävät sen valmistuskustannuksia. Sarjavalmistestien tuotteitten elinkaari on myös tarkoituksella rajoitettu joko valmistusteknisesti tai muotoilulla rajalliseksi. Valintamahdollisuus antaa kuitenkin kuluttajalle tunteen, että voi vaikuttaa sosiaaliseen habitukseensa käyttämällä tiettyä tuotetta. Itse asiassa on hyvä, jos varsinainen esimerkkituote, optionaalinen esine on olemassa vain mielikuvana kuluttajan päässä. Koska tekniikka kehittyy jatkuvasti, on vain hyvä jos kuluttaja on kiinni jatkuvassa ostorumbassa tavoitellen parempaa tuotetta, joka ei koskaan valmistu.

¹²⁵ Heikkinen 2002

¹²⁶ Lehtovuori 2002. Lehtovuori käyttää esimerkkinä Jyrki Tasan 1998 suunnittelemaa Villa Intoa, minkä arkkitehtuuri rakentuu talon keskellä sijaitsevan teräksisen portaikon ympärille.

¹²⁷ Sekä Mikko Heikkinen että Panu Lehtovuori korostivat haastatteluissaan sitä, ettei arkkitehtipiireissä juuri tiedetä uudesta sepäntyöstä mitään. Heikkisen mukaan arkkitehdit voivat varmasti kammota liikaa ornamenttiikkaa. Moderni rakennustaide on hänen mukaansa usein "viritetty cooliksi", visuaalisesti monimutkainen käsityö voi joskus olla siinä liikaa.

¹²⁸ www.filastokeskus.fi

¹²⁹ Heikkinen 2002

¹³⁰ Lehtovuori 2002

¹³¹ Hautajärvi / haastattelu 2002

¹³² Heikkinen 2002

¹³³ Lehtovuori 2002

¹³⁴ Arkkitehti-lehdessä ei aihetta ole käsitelty lainkaan sen 99-vuotisen historian aikana.

¹³⁵ Tästä esimerkkinä voi mainita Helsingin Sanomien 'Puretut rakennukset'-kirjoitussarjan keväällä 2002 tai Mirja Pyykön aihetta käsitelleen televisio-ohjelman TV 1:ssä.

¹³⁶ Marja Salmela kirjoittaa Helsingin Sanomissa 22. 2. 1998; "(...)Enson pääkonttori on nyt seissyt Katajanokan porttina 36 vuotta. Helsinkiläiset vihaavat sitä vieläkin. Ja turistit ihmettelevät, miksi marmorikuutio on tipahtanut keskelle punatiilistä kaupunginosaa (...).

¹³⁷ Koponen 2002

¹³⁸ Hautajärvi 2000

¹³⁹ Harris 2001

¹⁴⁰ ibid

¹⁴¹ ibid. Harris: *This is the age of the Quickfix, the "let's make it now this way and change it in a few years time when it leaks or falls apart but not before our pet photographer has taken some sexy shots for the glossy magazines", attitude.*

¹⁴² Laaksonen 1999

¹⁴³ Laaksonen 1997

¹⁴⁴ Hautajärvi 2002

¹⁴⁵ ibid

¹⁴⁶ Väite perustuu TKK:n arkkitehtiosaston johtajan, professori Tom Simonsin haastatteluun Radio Helsingissä Kaupunkikeskustelu-ohjelmassa 28.9. 2001. Haastattelussa käsiteltiin suomalaisen arkkitehtiovetuksen tilaa nykypäivänä ja sitä, mikä on taideaineitten osuus tulevaisuudessa alan opetuksessa. Simons kiinnitti huomiota siihen, että arkkitehtiä rajoittavat tänä päivänä hyvin tarkat reunaehdot niin käytettävän budjetin kuin rakennussääntöjenkin suhteen. Arkkitehti ei enää olekaan *auteur*, yksinvaltiaana kaikesta päättävä taiteellinen johtaja, vaan yksi ammattitaitoinen konsultti laajassa ammattilaisten joukkueessa.

¹⁴⁷ Iskulauseiden takana ovat Adolf Loos, Mies van der Rohe ja Robert Venturi

¹⁴⁸ Antti Alhava käsittelee asiaa Arkkitehti-lehdessä 5/1999, missä hän ottaa esimerkiksi Daniel Libeskindin Victoria & Albert- museon laajennuksen. Rakennus on pinnoitettu koristeellisilla laatoilla, joiden esikuva on vuonna 1856 ilmestyneessä viktoriaanisessa kokoomateoksessa "*Grammar of Ornament*".

¹⁴⁹ Chatwin 1995, s. 74

¹⁵⁰ Lehtinen 2002

¹⁵¹ Puurunen 2001

¹⁵² Heinänen 2001. "Meillä on edelleen samat kuviot kuin 50-luvulla. Edelleenkin parhaille opiskelijoille usutetaan kuva guruarkkitehdistä joka osaa tehdä fantastisia juttuja ihan yksin tai pienen porukan kanssa." (Prof. Tom Simons Arkkitehtiopiskelija- lehdessä 1/2001)

¹⁵³ Chatwin 1995, s. 79

¹⁵⁴ Mäkinen 2001

¹⁵⁵ www.bookmasters.com Ote on Jack Andrews'n kirjasta *Samuel Yellin, Metalworker* (Skipjack Press 1993) Käännös tekijän.

Kuvatekstien lähdeviitteet

^a Pallasmaa 1988, s. 116

^b Kahr 1999, s. 123

Lähteet

Osa lähteinä käytetyistä artikkeleista on peräisin lehtien verkkoarkistoista. Tästä syystä osassa artikkeliviitteitä ei ole sivunumeroa, ainoastaan päivämäärä, jolloin kyseinen artikkeli on julkaistu lehden painetussa numerossa. Henkilöhaastatteluiden litteroidut muistiinpanot ovat tekijän hallussa. Alkulehdellä oleva Ludvig Mies van der Rohen sitaatti on alunperin julkaistu 28.6.1959 New York Herald Tribunessa ilmestyneessä haastattelussa.

Kirjat

Baudrillard, Jean: The System of Objects (Verso Books. New York 1996)

Bergmeister, Manfred: Bronze+Stahl (Hanz Holzmann Verlag. Bad Wörzshofen 1970)

Chatwin, Amina: Into the New Iron Age: Modern British Blacksmiths (Coach House Publishing, Over Wallop, Hampshire 1995)

The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition. Columbia University Press, New York 2001

Connah, Roger: Critical Steel. Essee kirjassa Steel Images (Rakennustieto Oy. Helsinki 2001)

Gehl, Jan: Life between buildings (Van Nostrand Reinhold. New York 1987)

Kahr, Joan: Edgar Brandt: Master of Art Deco Ironwork (Harry N. Abrams, Inc. New York 1999)

Kuhn, Fritz: Geschmiedetes Eisen (Verlag Ernst Wasmuth. Berlin 1939)

Kuhn, Fritz: Stahl- und Metallarbeiten (Henschelverlag. Berlin 1976)

Lindsay, Seymour: Anatomy of English wrought iron (Alec Tiranti Ltd. Lontoo 1964)

Lucie-Smith, Edward: The art of Albert Paley (Harry N. Abrams Inc. New York 1996)

Magaziner, Henry Jonas: The Golden Age of Ironwork (Skipjack Press. Ocean Pines 2000)

Pallasmaa, Juhani (toim.): Hvitträsk-koti taideteoksena (Otava. Keuruu 1988)

Southworth, Susan: Ornamental Ironwork (McGraw-Hill New York 1992)

Zimelli, Umberto / Vergerio, Giovanni: Decorative Ironwork (Paul Hamlyn. Feltham 1969)

Artikkelit

Alhava, Antti 'Kauhun arkkitehturin jälkeen' (Arkkitehti 5/1999)

Harris, Trevor: 'Urbaania dopingia (vai sivistynyttä puuhastelua?) / Urban(e) Do(p)ing' (Arkkitehti 2/2001)

Hassi, Antti: 'LMI ei jää toiseksi' (Muoto 4/1993, s. 36)

Hautajärvi, Harri: 'Arkkitehtuuri luo identiteettiä' (Arkkitehti 4/2000 Pääkirjoitus)

Hautajärvi, Harri: 'Taidetta moottoriteiden varsille?' (Arkkitehti 3/2001 Pääkirjoitus)

Hautajärvi, Harri: 'Arkkitehtuuria lasin takana' (Arkkitehti 2/2002 Pääkirjoitus)

Hautamäki, Jaakko: 'Sepän ahjossa hehkuvat kynttilänjalat ja rautaiset ruusut' (Helsingin Sanomat 4. 12. 2001)

Heinänen, Jouni: 'Kädet ja jalat amputoituna. Maisema-arkkitehtuurin opetuksen tila' (Arkkitehtiopiskelija 1/2001)

Honkavaara, Leena: 'Perinteinen keramiikan ja lasitaiteen koulutus ei enää riitä' (Helsingin Sanomat 1.3.2002)

Häyrinen, Kirsi-Marja: 'Rauta pitää luoda aina uudestaan' (Helsingin Sanomat 26.2.1997)

Laaksonen, Esa: 'Arkkitehtuurin neljäs ulottuvuus' (Arkkitehti 2/1997 Pääkirjoitus)

Laaksonen, Esa: 'Kadonneen ajan tunne' (Arkkitehti 2/1999 Pääkirjoitus)

Lehtinen, Saku: 'CADin valta' (Arkkitehtiopiskelija 1/2002 s. 6)

Lucie-Smith, Edward: 'Sources of inspiration' (Crafts toukokuu/1990)

Maunula, Leena: 'Kaksi suomalaista rakennusta Saksassa saivat betonipalkinnon' (Helsingin Sanomat 15. 2. 2002)

Mutanen, Ulla-Maaria: 'The designer's ally' (Arttu! 3/2002 s. 12)

Mäkinen, Martti K. : 'Kerro kerro kuvastin' (Arkkitehti 2/2001 s. 70)

Nieminen, Jouko: 'Taitavaa taontaa vai taottua taidetta' (Aristos 2/1998 s. 48)

Parkinson, Peter: 'From strength to strength' (Crafts July/August 1995 s. 20)

Puurunen, Eero: 'Mörkö hiipii lahden takaa' (Arkkitehtiopiskelija 1/2001)

Pyykkönen, Anna-Leena: 'Akateemisten työttömyys nosti päätään Helsingissä' (Helsingin Sanomat 13. 5. 2002)

Rinne kangas, Rax: 'Kaksi veistäjää eri hämärissä' (Taide 5/2001 s. 23)

Salmela, Marja: 'Enson vihattu palazzo' (Helsingin Sanomat 22. 2. 1998)

Salmela, Marja: "Satamasta saisi houkuttelevan merilähiön" (Helsingin Sanomat 24. 3. 2002)

Siukonen, Timo: 'Yliopistokoulutus kallistui ja tutkintojen määrä laski' (Helsingin Sanomat 25. 4. 2002 s. A 9)

Taskinen, Rita: 'Kauko Moisio, seppä ja taidetakoja' (Muoto 4/1992 s. 42)

Toivanen, Pekka: 'Maailman parhaat muotoilumaat' (Muoto 1/2002 s. 56)

Internet

www.antonigaudi.net

www.anvilmag.com

www.artmetal.com

www.bookmasters.com

www.gallen-kallela.fi

www.helsinginsanomat.fi

www.minedu.fi

www.m-w.com

www.nbm.com

www.proffakeskus.com

www.tekniikkatalous.fi

www.temple.edu

www.tilastokeskus.fi

Muut kirjalliset lähteet

Achim Kühn / Atelier für Stahl –und Metallgestaltung. Esite (DDR 1986)

Ideasta teokseen: Fritz Kühnin metallityöpajasta. Näyttelykatalogi Saksan Demokraattisen tasavallan

kulttuuriministeriön Helsingin Taidehallissa järjestämästä näyttelystä (Keskuskirjapaino Helsinki 1970)

Koponen, Kalle: "Barrikadeille!" Kolumni Helsingin Sanomien 'Näkökulmia'-palstalla 17. 1. 2002.

Lundgren, Jari: Lopputyö. Taideteollisen korkeakoulun käsi- ja taideteollisen koulutusohjelman lopputyö. 2002

Nummela, Juha: Muotoilua rajapinnassa. Taideteollisen korkeakoulun teollisen muotoilun osaston MA-koulutusohjelman lopputyö. 2002

Paaso, Jukka: Taiteen tilasta ja tilataiteesta. Lukijakirjoitus Arkkitehti-lehden 4/2001 Vastakaiku-palstalla

Rajala, Markku: 'Muotoilijoitako ainoastaan?' Kirjoitus Helsingin Sanomien 'Keskustelua'- palstalla 16. 3. 2002

Rantanen, Miska: 'Milloin betonimakkaraa tulee antiikkia?' Kolumni Helsingin Sanomissa 3. 2. 2002.

Teräkseen kirjoitettu ympäristö 1. Kansainvälisen Itämeren taontaviikon näyttelykatalogi (Mynäprint. Mynämäki 1998)

Varto, Juha: 'Ensin taitaminen, sitten tietäminen' Taideteollisen korkeakoulun taidekasvatuksen professuurin virkaanastujaisesitys 14.1.2000

Haastattelut

Arkkitehti-lehden päätoimittaja, arkkitehti SAFA **Harri Hautajärvi**. 20.8.2002 Helsinki

Arkkitehti SAFA **Mikko Heikkinen**, arkkitehtitoimisto Heikkinen-Komonen Oy. 22.10.2002 Helsinki

Arkkitehti SAFA **Panu Lehtovuori**, Arkkitehtitoimisto Livady Oy. 3.7.2002 Helsinki

Muut lähteet

Kaupunkikeskustelu Radio-ohjelma (Radio Helsinki 95,2 Mhz 28.9.2001)

Kuvalähteet

1. Meilach: The Contemporary blacksmith, s. 58
2. Umberto Zimelli/Giovanni Vergerio: Decorative Ironwork, s. 21
3. ibid, s. 149
- 4, 5. Connah: Critical Steel
6. Meilach: The Contemporary blacksmith, s. 13
7. Umberto Zimelli/Giovanni Vergerio: Decorative Ironwork, s. 137
8. Meilach: The Contemporary blacksmith, s. 67
9. Pallasmaa: Hvitträsk-Koti taideteoksena, s. 112
- 10, 11, 12. Southworth: Ornamental Ironwork, s. 97, 20
13. Magaziner: The golden age of ironwork, s. 33
- 14, 15, 16. Kahr: Edgar Brandt, s. 93, 144, 109
- 17, 18, 19, 20. ibid, s. 32, 123, 63, 45
21. Schramm: Über das Kunstschmiedehandwerk, s. 48
22. Kuhn: Gesschmiedetes Eisen, s. 65
23. Kuhn: Stahl- und Metallarbeiten, s. 64
24. Kuhn: Taidehallin näyttelykatalogi 1970
25. Kuhn: Stahl- und Metallarbeiten, s. 62-63
- 26, 27, 28, 29. Meilach: The Contemporary blacksmith, s. 60, 75, 148
- 30, 31, 32. Lucie-Smith: The Art of Albert Paley, s. 31, 56, 59
- 33, 34, 35. Selz: Chillida, s. 144, 134, 60
- 36-44. Muotoilutoimisto Leka
- 45-47. Tekniikan museon arkisto, Helsinki
48. Tekijä

49. Connah: Critical Steel

50. Muotoilutoimisto Leka

51. Tekijä

Aiheeseen liittyviä Internet-linkkejä

<http://www.metall-aktiv.de/>

Saksalainen metallimuotoilun ja sepäntyön internetportaali

<http://www.abana.org/>

Artist Blacksmith Association of North America

<http://www.baba.org.uk/>

British Artist Blacksmith Association

<http://www.albertpaley.com/>

Paley Studios Ltd.

<http://www.eduardo-chillida.com/>

Eduardo Chillida

<http://alasin.free.fr/>

Taidesepät ry.

<http://www.forgingweek.org/>

Itämeren kansainvälinen taontaviikko

http://hot.ee/jelle/index_2_eng.html

Heigo Jelle, eestiläinen taideseppä

<http://www.schmiede.ch/>

Christoph Friedrich, sveitsiläinen seppämestari

<http://www.safa.fi/ark/index.html>

ARK / Arkkitehti-lehti

<http://www.minedu.fi/julkaisut/vnmuotoilu.html>

Muotoilu 2005!

