

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä – Konsthistoria som vetenskap



2 • 2022

Arkkitehtuuri

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä
Konsthistoria som vetenskap

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 2–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimittajat: Anna Ripatti ja Mia Åkerfelt

Päätoimittajat: Nina Kokkinen ja Riikka Niemelä

Toimituskunta: Susanna Aaltonen, Nina Kokkinen, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström, Anna Ripatti

Ulkoasu ja taitto: Johanna Havimäki

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry

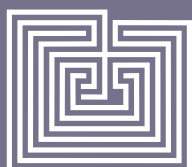
ISSN: 2242-0665

Kustannuspaikka: Helsinki

Yhteystiedot: co Taidehistorian seura, PL 416, 00101 Helsinki

Kannen kuva: Alvar Aalto: *Säynätsalon keskustorin suunnitelma*, 1944. Kuva: Alvar Aalto -säätiö, kaikki oikeudet pidätetään.

tahiti.journal.fi




VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus


Sisällys


Pääkirjoitus


Anna Ripatti & Mia Åkerfelt
Arkkitehtuurista ja sen tutkimisesta _____ **4**


Vertaisarvioidut artikkelit

Jonas Malmberg & Petteri Kummala
 *Alvar Aallon Säynätsalon kunnantalo hybridimaisemassa* ____ **7**

Asko Mäkelä
 *Alvar Aallon koneajan puutarha* _____ **25**

Susanna Aaltonen
 *Kuvataiteilija Birger Carlstedtin ateljeekodit modernin taiteilijuuden esityksinä* _____ **50**

Julia Svarvar
 *Första och andra klassens badare. Urbana badhus i Finland 1893–1928* _____ **72**

Susanna Santala
 *Oikeus tietoon. Helsingin keskustakirjasto Oodi hyvinvointiyhteiskunnan infrastruktuuriliittymänä* _____ **91**

Katsausartikkelit

Hanna Hyvönen
Digitaalisen arkkitehtuurin kuvalähteillä. Katsaus tietokoneavusteisen arkkitehtuurin kuvahistoriallisia taustoja koskevaan tutkimukseen _____ **110**

Elina Standertskjöld
Suomalaisen oopperan talohankkeen varhaisvaiheita ____ **122**

Kirja-arviot

Markus Lähteenmäki
Tyypitalo historian peilinä ja toivona tulevasta _____ **133**

Satu Kähkönen
Uusia näkökulmia modernin sakraaliarkkitehtuurin tutkimukseen _____ **139**

Annika Waenerberg
Antroposofisen arkkitehtuurin avaimet _____ **144**

Arkkitehtuurista ja sen tutkimisesta

Anna Ripatti & Mia Åkerfelt



Keväällä 2022 uutiskuvat ovat täyttyneet pommitusten rauhioittamista rakennuksista ja tuhoutuneista elinympäristöistä Ukrainassa. Arkkitehtuurin

valtava inhimillinen ja yhteiskunnallinen merkitys on tullut jälleen kerran hyvin konkreettiseksi. Jos kodit, työpaikat, koulut, metroasemat, voimalat, tiet ja muu rakennettu ympäristö ja infrastruktuuri tuhoetaan, yhteiskunta – sellaisena kuin me sen tunnemme – tuhoutuu. Samalla ihmisten ja monien muiden elollisten elämä muuttuisi ratkaisevalla tavalla. Arkkitehtuuri kannattelee ja muokkaa yksilöitä ja yhteisöjä. Se luo monin tavoin edellytykset hyvälle elämälle, kuten tämänkin lehden artikkeleista käy ilmi.

Tämä *Tahiti* teemanumero tuo esiin uutta arkkitehtuurin humanistista tutkimusta Suomessa. Pyrimme sen kautta kartoittamaan, miten arkkitehtuuria, sen historiaa, nykyisyyttä, merkityksiä sekä kytköksiä muihin taiteisiin, tieteisiin, yksilöihin ja yhteiskuntaan tutkitaan tällä hetkellä. Tutkijat ovat tutkimuskohteiden valinnal-

la aina määrittäneet arkkitehtuuria, erityisesti hyvänä ja kiinnostavana koettua arkkitehtuuria. Tutkimisen arvoisen arkkitehtuurin piiri on muuttunut huomattavasti vuosikymmenten kuluessa ja muuttuu tietenkin jatkuvasti. Mikä on se arkkitehtuuri, jonka tutkijat kokevat tällä hetkellä kiinnostavaksi ja tutkimisen arvoiseksi? Tätä kysymystä tämä arkkitehtuuriin keskittyvä teemanumero osaltaan valottaa.

Vaikka *Tahitissa* arkkitehtuuri on ollut esillä lehden perustamisesta lähtien, tämä on ensimmäinen varsinaisesti arkkitehtuuriin laajassa mielessä keskittyvä lehden teemanumero. Viime vuonna *Tahitissa* ilmestyi Bauhaus-aiheinen teemanumero (2021:1), jonka artikkelit tutkivat pohjoismaista muotoilua ja arkkitehtuuria kyseisen liikkeen kautta. Sitä ennen julkaistiin kaksi kulttuuriympäristöä käsitellyttä numeroa *Tahiti*-konferenssin pohjalta (2015: 4 & 2016:1). Arkkitehtuuri-teemanumeroa on erityisesti toivottu, koska arkkitehtuurin humanistinen tutkimus Suomessa on edelleen vilkasta ja koska monet arkkitehtuurin historian erityiskysymykset eivät

ole välttämättä kovin luontevasti mahtuneet aiempien *Tahitin* temaattisten numeroiden piiriin.

Saimme tähän teemanumeroon yllättävän paljon erittäin kiinnostavia artikkeliehdotuksia, mikä jo sinänsä kertoo aihepiirin nykyisen tutkimuksen vireydestä Suomessa. Tiukan karsinnan ja vaikeiden valintojen jälkeen pyrimme tuomaan esiin mahdollisimman monipuolisen kokonaisuuden artikkeleita, jotka hyödyntävät erilaisia lähestymistapoja ja valaisevat siten kukin osaltaan nykyistä arkkitehtuurin tutkimusta, sen aiheiden ja metodien kirjoa. Niillä haluamme välittää lukijoille teemanumeron keskeistä ideaa: tuoda esiin, mitä arkkitehtuurin humanistinen tutkimus on Suomessa tällä hetkellä.

Arkkitehtuurin historian asema Suomen yliopistojen taidehistorian oppiaineissa on ollut vahva jo hyvin pitkään. Niissä arkkitehtuurin historian tutkimus ei ole oma erillinen alansa, vaan tiiviisti yhteydessä muun visuaalisen, materiaalisen ja tilallisen taiteen ja ympäristön tutkimiseen. Arkkitehtuurin historiaa tutkitaan tietenkin myös muualla kuin taidehistorian piirissä, erityisesti arkkitehtiosastoilla eri korkeakouluissa ja tällä hetkellä myös monien yliopistojen yhteiskuntatieteellisissä ja historian oppiaineissa. Ainakin aikaisemmin arkkitehtuurin historiaa on tutkittu vireästi myös museoissa, etenkin Arkkitehtuurimuseossa, Museovirastossa ja maakuntamuseoissa. Tutkimuksen kenttä on siis kokonaisuutena hyvin moninainen ja aktiivinen. Tästä kertovat lukuisat meneillään olevat tutkimusprojektit.

Arkkitehtuurin historia on ollut tärkeä osa taidehistoriaa niin kauan kuin taidehistoria akateemisena tieteenalana ollut olemassa. Muiden Pohjoismaiden tavoin Suomessa arkkitehtuurin historian tutkiminen on ollut vilkasta 1800-luvun loppupuolelta lähtien. 1800-luvulla Euroopan taiteen ja arkkitehtuurin tutkijat keskittyivät usein keskiaikaisiin kirkkoihin ja linnoihin. Jo varhain arkkitehdit tutkivat ja dokumentoivat myös tavallisten ihmisten elin-

ympäristöjä, kuten pohjoismaista puurakennusperinnettä, vaikka tutkiminen ei useinkaan tapahtunut yliopistoissa. Nämä aihepiirit muodostivat sen rakennusperinnön, jonka varaan rakennettiin identiteettejä ja jonka pohjalta kehitettiin myös uutta arkkitehtuuria.

Tutkimuskohteiden kirjo laajentui 1900-luvun kuluessa kattamaan yhä moninaisimpia rakennetun ympäristön osa-alueita, aluksi uuden ajan puukirkkoja ja kartanoita, sittemmin myös kaupunkirakentamista ja asuintaloja ja 1990-luvulta eteenpäin myös muun muassa lähiöitä, ostareita, huoltoasemia ja tyyppitaloja puutarhoineen ja sisustuksineen. Viime aikoina myös Suomessa tutkijat ovat huomioineet runsaan ja moninaisen infrastruktuurirakentamisen olennaisena osana arkkitehtuurin historiaa.

Tutkijoiden kiinnostus suunnittelijoihin ja tuntuu nimiin ei ole kuitenkaan kadonnut minnekään – päinvastoin. Alvar Aallon arkkitehtuuri pysyy yhä inspiroivana tutkimuskohteena monille. Tässä teemanumerossa Jonas Malmberg ja Petteri Kummala tulkitsevat hänen suunnitelmaansa Säynätsalon kunnantalon ympäristöksi uudella tavalla hybridimaiseman käsitteen kautta. Heidän tutkimusartikkelissaan pääsemme tutustumaan Alvar Aallon suunnitelmaan Säynätsalon keskusaukioksi, jonka pääosassa oli metsä. Myös Asko Mäkelä tuo tutkimuksessaan uusia näkökulmia Alvar Aallon arkkitehtuuriin. Hänen artikkelinsa johdattaa lukijat kävelyllä Paimion parantolan kadonneeseen puutarhaan, jossa koneajan estetiikka sekä elämän ja kuoleman symboliikka olivat olennaisia. Mäkelä tulkitsee tämän usein unohdetun puutarhan kytköksiä muihin taiteisiin, etenkin kirjallisuuteen ja kuvataiteeseen ja esittää, että puutarhan kävelykäytävät olivat eräänlainen liukuhihna tai talja elämän ja kuoleman välissä.

Arkkitehtuurin kiinteä suhde muihin taiteisiin ilmenee myös Susanna Aaltosen tutkimusartikkelissa kuvataiteilija Birger Carlstedtin ateljееkodeista. Aaltonen osoittaa, että Carlstedt raken-

si kodeistaan esityksiä omasta taiteilijuudestaan, jonka hän kietoi ideaan kansainvälisestä modernismista. Arkkitehtuurin suhdetta muihin taiteisiin käsittelee myös katsausartikkelissaan Hanna Hyvönen, joka pohtii arkkitehtuurin nykyistä tietokoneavusteista esittämistä suhteessa kuvataiteen historiaan. Toisessa teemanumeron katsausartikkelissa Elina Standertskjöld tuo esiin uutta tietoa Helsingin oopperatalon historiasta ja sen liittymisestä kaupungin kehittämissuunnitelmiin eri aikoina. Lähtökohtana artikkeliin toimivat Arkkitehtuurimuseon runsaat ja yhä edelleen suurelta osin tutkimattomat piirustus-koelmat.

Sen lisäksi, että arkkitehtuuri luo ja määrittelee elämän ja erityisesti hyvän elämän edellytyksiä, se myös muokkaa käyttäjiä ja kokijoita. Julia Svarvar käsittelee artikkelissaan erittäin vähän tunnettua 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kaupunkien kylpyläarkkitehtuuria Suomessa. Hän osoittaa, että kylpyläarkkitehtuuri osallistui yhteiskuntaluokkien määrittämiseen ja toimi siten kansalaisten ohjauksen ja hallinnan välineenä. Myös Susanna Santala tulkitsee Helsingin Oodi-kirjastoa hyvinvointivaltion infrastruktuuriverkostojen liittymänä ja kansalaisten hallinnan ja itsesäätelyn instituutiona. Hänen artikkelinsa paljastaa, miten rakennus

osallistuu uudenlaisten kansalaistaitojen määrittämiseen ja levittämiseen. Arkkitehtuuri on siis tämän teemanumeron artikkeleiden valossa paitsi taidetta, estetiikkaa ja hyvinvointia myös valtaa ja politiikkaa. Se vaikuttaa monin keinoin ja säikein yksilöihin ja yhteiskuntaan.

Toivotamme kaikille lukijoille virkistäviä ja toiveikkaita lukuhetkiä teemanumeron parissa!

Anna Ripatti on filosofian tohtori, taidehistorian dosentti ja tutkija Helsingin yliopistossa. Hän tutkii tällä hetkellä muun muassa Ranskan työväestön arkkitehtuuria tutkimushankkeessa "Arkkitehtuurin poliittinen toimijuus vallankumousten Euroopassa 1830–1930".

Mia Åkerfelt on filosofian tohtori ja taidehistorian yliopisto-opettaja Åbo Akademiassa. Hän johtaa Koneen säätiön rahoittamaa tutkimushanketta "Housing, Prefabrication and Export – the Architecture of Reconstruction in Times of Crisis", joka tarkastelee esivalmistetun puutaloarkkitehtuurin roolia kriisien jälkeisessä jälleerakentamisessa, erityisesti Puutalo Oy:n vientiä Puolaan ja Israeliin vuosina 1940–1980.

Alvar Aallon Säynätsalon kunnantalo hybridimaisemassa

Jonas Malmberg & Petteri Kummala

doi.org/10.23995/tht.115720



Säynätsalon kunnantalo (1952) on Alvar Aallon (1898–1976) arkkitehtuurin keskeinen merkkiteos. Vähälle huomiolle on jäänyt jo 1940-luvun alussa alkanut Aallon tiivis yhteistyö kunnan kanssa. Hän laati useita asemakaavoja, joista tärkeimmät koskivat keskustan uudelleenjärjestelyä. Aalto laati keskuksesta useita vaihtoehtoja, mutta perusajatus säilyi: keskeisaihe oli kiilamaisen kolmion muodostama ”*Piazza triangolare*”. Se jalostui avoimesta torista metsäiseksi aukioksi. Tarkastelemme *Piazza triangolare*a hybridimaiseman käsitteen kautta nojaten Bruno Latourin ajatukseen hybridistä ihmisen luoman ja luonnollisen välimuotona. Hybridimaisemana se rinnastuu etenkin kunnantalon maastonmuotojaan myöten keinotekoisesti rakennettuun sisäpihaan. Kaavojen sekä toteuttamatta jääneiden rakennusten valossa tulkinta ”Aallon Säynätsalosta” syventyy. Artikkelisi syventää tulkintoja Aallon maisemäkäsityksestä sekä avaa hybridimaiseman käsitteen uusia avalla näkökulmia Aallon suunnittelun erityispiirteisiin.

Avainsanat: *Alvar Aalto, kaavasunnittelu, Säynätsalon kunnantalo, hybridimaisema, Aallon maisemäkäsitys*



Sellaista kodin ja työpaikan väliä ei pitäisi ollakaan, jossa ei kuljeta läpi metsän.

Alvar Aalto, 1957¹

Keskisuomalaiseen saareen alkoi 1900-luvun alussa rakentua puunjalostuslaitosten ympärille yhdyskunta, josta kehittyi 1924 itsenäistynyt Säynätsalon kunta. Sen väkiluku vakiintui noin 3000 asukkaaseen. Kunta järjesti vuonna 1949 kunnantalon suunnittelusta kutsukilpailun, jonka voitti Alvar Aallon ehdotus ”Curia”. Kolme vuotta myöhemmin valmistunut Säynätsalon kunnantalo on yksi Aallon tuotannon avaintöistä. Se sijoittuu Aallon henkilökohtaisessa elämässä käännekohtaan, ja Aallon uralla se käynnisti yhden hänen luovimmista ja tuotteliaimmista jaksoistaan arkkitehtina. Tästä johtuen Säynätsalon kunnantalosta on kirjoitettu paljon Aallon uraa esittelevässä kirjallisuudessa.

Hieman yllättäen yksinomaan Säynätsalon kunnantalon keskittynyttä tutkimusta on kuitenkin niukasti: Satu Mattilan huolellinen pro gradu -tutkimus valmistui Jyväskylän yliopistossa 1982, ja Jonas Malmberg laati kattavan rakennushistoriallisen selvityksen 2018.² Ainoa rakennusta esittelevä monografia, Richard Westonin *Town Hall, Säynätsalo*, julkaistiin 1993.³ Lisäksi rakennus saa huomiota muutamissa Aallon rakennuksiin keskittyneissä opinnäytteissä, joista ensimmäinen oli jo vuonna 1963 julkaistu Peter Eisenmanin väitöskirja, *The Formal Basis*

1 Alun perin *Berlingske Aftenavis*, 28 August 1957, suomenos: Göran Schildt, *Inhimillinen tekijä* (Helsinki: Otava, 1989), 272.

2 Satu Mattila, *Alvar Aallon suunnittelema Säynätsalon kunnantalo* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1982); Jonas Malmberg, *Säynätsalon kunnantalo. Rakennushistoriaselvitys* (Helsinki: Alvar Aalto -säätiö, 2018).

3 Richard Weston, *Town Hall, Säynätsalo* (London: Phaidon, 1993/1994).

of Modern Architecture.⁴ Laura Iloniemi tutki 1995 valmistuneessa maisterin opinnäytteessään *Nature and Public Space: Säynätsalo Town Hall and Seinäjoki City Centre* Seinäjoen kaupunkikeskusta sekä Säynätsalon kunnantaloa.⁵

Säynätsalon kunnantalon keskittyvässä tai sitä sivuavassa tutkimuksessa varsin vähälle huomiolle on jäänyt se, että Aallon yhteistyö Säynätsalon kunnan kanssa alkoi jo 1940-luvun alussa, jolloin tehtaanjohtaja Hilmer Brommels kutsui Aallon laatimaan kunnalle asemakaavojen.⁶ Göran Schildt mainitsee Aallon Säynätsalon kulttuurikeskuksen ja kaavahankkeet ohimenneen monien toteutumattomien Aalto-kohteiden pohdinnassaan, ja myös Weston mainitsee asemakaavat kunnantalon suunnittelua taustoittaessaan, mutta syventävä analyysi tästä Säynätsalon suunnittelun vaiheesta puuttuu.⁷ Kaavasuunnitelmista tärkeimmät koskivat Säynätsalon keskustan uudelleenjärjestelyä. Aallon varhaisiin suunnitelmiin sisältyi myös kunnan keskeisimmän saaren mantereeseen yhdistävä pengertie siltoineen, joka muista suunnitelmista poiketen toteutettiin.

4 Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (Baden: Lars Müller Publishers, 1963/2006).

5 Laura Iloniemi, *Nature and Public Space: Säynätsalo Town Hall and Seinäjoki City Centre* (Cambridge: Trinity Hall, 1995).

6 Aalto, Alvar. Alvar Aalto Hilmer Brommelsille 15.1.1943, Helsinki. Kirje, Alvar Aalto -säätiö, kirjekokoelma (AAA 25660). Kirjeessä Aalto pahoittelee kaavasuunnitelman viipymistä sodan vuoksi. Maija Kairamo ja Timo Keinänen, ”Hilmer Brommelsin haastattelu”, teoksessa *Rakennustaiteen seuran haastatteluja*, toim. Tapani Virkkala (Helsinki: Rakennustaiteen seura, 1982), 207. Aalto luonnosteli jo 1925 Säynätsaloon vanhainkotirakennusta, mutta rakennus toteutettiin Wivi Lönnin suunnitelmien mukaan. Göran Schildt, *Alvar Aalto: A Life's Work* (Helsinki: Otava, 1994), 67.

7 Schildt, *Inhimillinen tekijä*, 162–164; Weston *Town Hall, Säynätsalo*, 5. Myöhemmissä yhteisteoksessaan *Alvar Aalto* (London/New York: Phaidon, 1995), 132 Weston mainitsee kaavasuunnitelmat kahdella virkkeellä. Asemakaavat huomioidaan vielä varhaisissa ja Aallon elinaikana laadituissa kirjoituksissa sekä aikakauslehdissä, mutta niiden saama huomio vähenee myöhemmin lyhyiksi maininnoiksi.

Kunnantalon ohella Aallon Säynätsaloon tekemistä suunnitelmista on siis toteutunut vain fragmentteja. Tästä johtuen rinnastukset väli-merelliseen, maastosta yksittäisenä kohoavaan kukkulakaupunkiin ovat hallinneet tulkintoja Säynätsalon suunnitelmista. Niitä ovat ruokki- neet etenkin kunnantalon korotettu ja sulkeu- tunut sisäpiha, valtuustosalin tornimainen hah- mo sekä Aallon omat kirjoitukset.⁸ Myös Aallon uran alkuvaiheen pohjoismaisen klassismin ja hänen useiden Italian-matkojensa vaikutusta on korostettu Säynätsalon yhteydessä.⁹ Näistä syistä johtuen Aallon Säynätsalo-suunnitelmien erilaiset ympäristöjen ja maaston käsittelyt ovat saaneet varsin vähän huomiota aiemmissa kirjoituksissa.¹⁰

8 Erityisesti 1924 laadittu, mutta aikanaan julkaisematta jäänyt Aallon kirjoitus, jonka Schildt otsikoi ”Kukku- lakaupunki”. Göran Schildt, *Näin puhui Alvar Aalto* (Helsinki: Otava, 1997), 49. Aallon kohde-esittely ”Kun- nantalo. Säynätsalo” *Arkkitehti*-lehdessä 1953 ei viittaa eteläeurooppalaiseen traditioon kuin kolmioaukion nimeämisessä (ks. viite 11), mutta kunnantalon kilpai- luehdotuksen selostuksessa hän asettaa rakennuk- sensa eurooppalaiseen ”hallinnollisten rakennusten ja raatihuoneiden” pitkään traditioon (päiväämätön kilpailuehdotuksen ”Curia” selostus, Jyväskylän kaul- pungin arkisto).

9 Weston korostaa arkkitehtuurikoulutuksen ja pohjois- maisen klassismin merkitystä. Lisäksi hän painottaa Gustaf Strengellin 1923 ilmestyneen *Kaupunki taide- luomana* -teoksen vaikutusta. Weston, Alvar Aalto, 7. Schildt nostaa esille lapsuudenkodin kiinnostuksen italialaiseen kulttuuriin, joka Aallolla jatkui läpi vuosi- kymmenten. Göran Schildt, *Valkoinen pöytä. Alvar Aal- lon nuoruus ja taiteelliset perusideat* (Helsinki: Otava, 1982), 252; Schildt, *Inhimillinen tekijä*, 214–230. Kun- nantalon Schildt arvioi olevan ”yhtä ’italialainen’ kuin hänen nuoruutensa uusklassisella kaudella syntynyt Muuramen kirkko sen naapurissa” Schildt, *Inhimillinen tekijä*, 157.

10 Satu Mattila tulkitsee kunnantalon sisäpihan puutar- haksi ja toteaa, että kunnantalo ikään kuin kätkeytyy sitä ympäröivien mäntyjen joukkoon, muttei analysoi laajempaa kaavallista kontekstia. Satu Mattila, *Alvar Aallon suunnittelema Säynätsalon kunnantalo* (Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto, 1982), 45–47, 149–150. Edel- linen pätee myös Laura Iloniemen tutkielmaan, joka painottaa keskuspihan merkitystä. Iloniemi, *Nature and Public Space: Säynätsalo Town Hall and Seinäjoki City Centre*, 22–25). Richard Weston mainitsee lyhyesti varhaiset kaavasuunnitelmat ja edustan aukion muu- toksen metsäiseksi avoimen kentän sijaan. Weston, *Town Hall, Säynätsalo*, 5, 15.

Keskityimme tässä artikkelissa erityisesti Aal- lon Säynätsaloo koskeviin kaavasuunnitelmiin viher- ja puistoalueineen sekä kolmen raken- nuksen osalta toteutumattomiin rakennus- suunnitelmiin, joita Aalto hahmotteli kunnan- talon välittömään ympäristöön. Niiden kautta tarkasteltuna tulkinta ”Aallon Säynätsalosta” saakin hyvin erilaisia sävyjä. Aalto kehitti joi- takin asemakaavoissa esiintyviä rakennuksia myös rakennussuunnittelun tasolla, mikä antaa mahdollisuuden ymmärtää hänen tavoitteitaan yleispiirteisiä kaavoja tarkemmin.

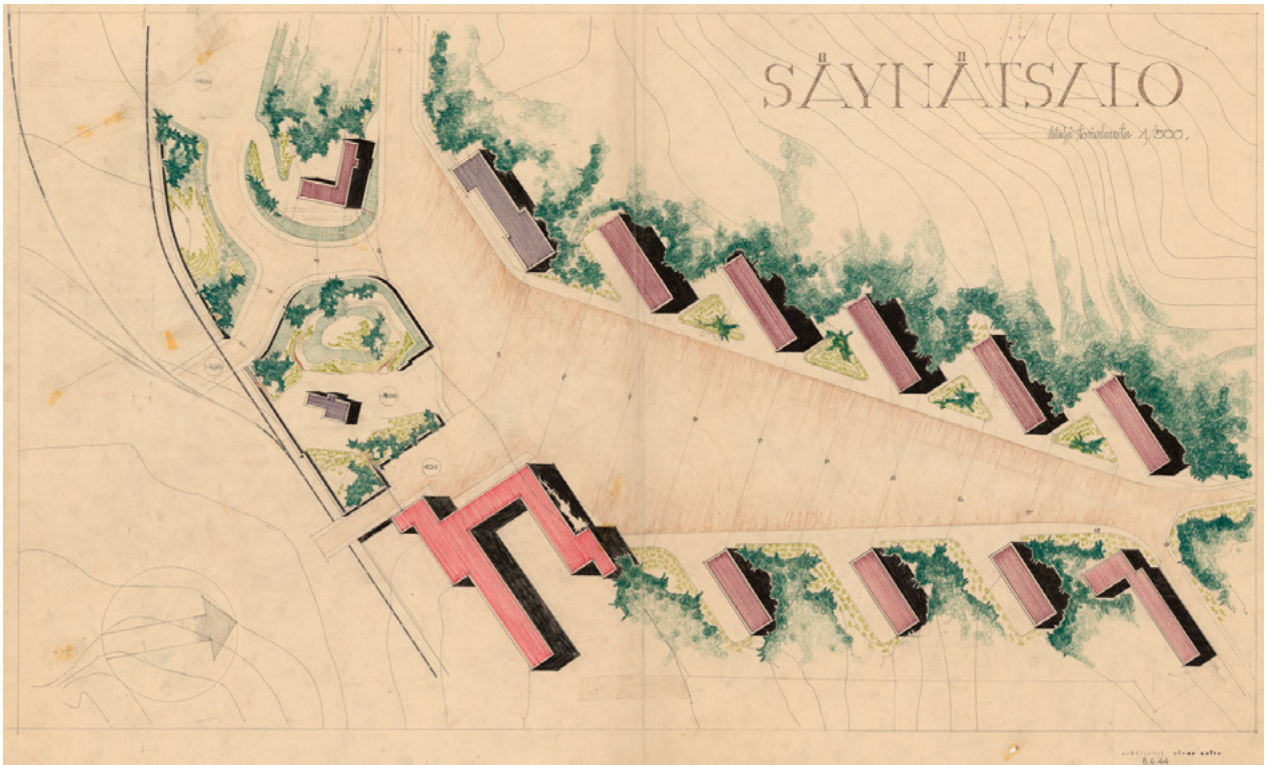
Esittelemme pääpiirteissään tämän Aallon ko- konaisvision Säynätsalon kehittämisestä, sillä siihen sisältyy monia yksityiskohtia, jotka toteu- tuessaan olisivat vaikuttaneet myös kunnanta- lon asemaan osana ympäristöään. Erityistä huo- miota kiinnitämme Aallon kaavasuunnitelmiin sisältyneeseen radikaaliin ajatukseen ”*Piazza triangolaresta*”¹¹, eräänlaisesta metsäpuistikos- ta Säynätsalon kuntakeskusmiljöön ytimessä. Mielestämme tämä toteutumaton idea – joka ei vastaavalla tavalla esiinny Aallon muissa suun- nitelmissa – tuo kiinnostavaa lisävalaistusta Aal- lon maisemäkäsitykseen.¹² Samalla se korostaa, miten ennakkoluulottomasti ja oivaltavasti Aal- to käytti luontoa osana suunnitelmiaan.

Avaamme Aallon Säynätsaloon laatimia suun- nitelmia hybridimaiseman käsitteen kautta. Tar- kastelumme nojaa keskusteluun, jonka taustalla on Bruno Latourin ajatus hybridistä ihmisen luoman ja luonnollisen välimuotona, kulttuurin ja luonnon erilaisina ja -asteisina sekoituksina. Tulkitsemme Aallon kaavasuunnitelmiin sisäl- tyvää *Piazza triangolare* hybridimaisemana.

Sen sijaan, että ajattelisimme hybridimaisema- minä tahansa inhimillisen vaikutuksen ja luon-

11 Aallon nimitys aukiolle *Arkkitehti*, nro. 9–10 (1953): 149.

12 Aihe on ajankohtainen etenkin vuosina 2019–20 kier- täneen *Aallon jalostettu maisema* -näyttelyn sekä sen pohjalta toteutettavan kirjahankkeen tiimoilta. Julkaisu ei tätä kirjoittaessa ole vielä ilmestynyt.



Kuva 1. Keskustorin suunnitelma 8.6.1944, jossa aukio on esitetty avoimena ja rakennukset funktionalisten kaavoitustavoitteiden hengessä viistosti aukion linjauksiin nähden. Kunnantalon paikka on vielä kaavailtu tehtaankonttorin kanssa aukion eteläpäätyyn (kuvassa vasemmalla). Kuva: Alvar Aalto -säätio (AAM 14–144), kaikki oikeudet pidätetään.

nollisen välimuotona, annamme tässä artikkelissa hybridimaisemalle melko täsmällisen määritelmän. Hybridimaisemassa on sen mukaan tärkeää niin sanotusti villien tai kultivoimattomien luonnonelementtien tasavertainen läsnäolo keinotekoisien, ihmisen luomien elementtien ohella siten, ettei yksi ole selvästi alisteinen toiselle. Vertailukohdan ja rinnastuksen sille tarjoaa kunnantalon sisäpiha, maastonmuotojaan myöten keinotekoisesti rakennettu ”kukkulakaupungin” ydin, jonka ympärille kunnantalo kiertyy ja jonka suunnitteluun osallistui myös eturivin puutarhasuunnittelija Paul Olsson.¹³

Hybridimaiseman kautta avautuu myös osin kriittinen näkökulma valtavirran tulkintoihin Aallon maisema- ja luontokäsityksestä. Niitä hallitsee ajatus synteettisestä, vastakohtapareja yhdistävästä suunnittelun lähtökohdasta. Emme

kiistä sen selitysvoimaa, mutta hybridimaiseman kaltaiset Aallon suunnittelun piirteet eivät mielestämme palaudu synteettiseen selitysmalliin. Siksi esitämme artikkelin lopuksi, että Petra Čeferinin esiin nostama monitulkintaisuus tarjoaa olennaisen analyysivälineen Aallon maisemakäsityksen ymmärrykseen ja avaamme tältä osin tuoreen tulokulman Aallon tuotannon tarkasteluun.

Keskustan suunnitelmat ja kunnantalon paikka

Aalto laati Säynätsalon keskusta-alueelle kaava-suunnitelmia vuodesta 1943 aina 1950-luvun lopulle asti. Tämän vajaan parinkymmen vuoden aikana Aalto hahmotteli kuntakeskustan järjestelystä useita erilaisia vaihtoehtoja. Suunnitelmista on säilynyt Aalto-säätion arkistossa useita piirustuksia, joista monet ovat päiväämättömiä. Suunnitelman kehittymisestä voi kuitenkin

13 Arkkitehtuurimuseon arkisto, Paul Olssonin kokoelma, kohde 1751.

Kuva 2. "Keskustorin" 28.1.1946 päivätty perspektiivikuva, joka noudattelee pääpiirteittäin Aallon edellisenä vuonna Brommelsille lähettämässä kirjeessään kuvaamaa suunnitelmaa patsaineen ja polkuineen. Länsireunan rakennusten rivi polveilee, ja niiden alakerrosten liiketilojen näyteikkunat liittävä ne sittemmin toteutuneiden kunnantalon liiketilojen tavoin keskustoriin. Kuva: Alvar Aalto -säätö (AAM 14–145), kaikki oikeudet pidätetään.



kin muodostaa selkeän käsityksen, vaikkei aukionta kronologiaa voikaan vahvistaa.

Kaikissa kaavasuunnittelun vaiheissa keskeisaiheena säilyi kiilamaisen kolmion muotoinen kaupunkitila, jonka Aalto nimesi *Piazza triangolareksi*. Se jalostui suunnittelun edetessä avoimesta toritilasta liikenneväylien rajaamaksi metsäiseksi puistoksi, joka rajautui eteläsivultaan tehdasalueeseen. Tehtaan myöhemmin valmistuneen pääkonttorin (Veikko Raitinen, 1949) paikan edustalle Aalto suunnitteli alkuvaiheessa julkisten rakennusten alueen, jossa oli myös sittemmin toteutuneesta poikennut paikka kunnantalolle.

Vuodelle 1943 ajoittuvissa varhaisimmissa piirustuksissa *Piazza triangolare* oli vielä kolmiomainen aukio. Ajatellen verraten pienen teollisuuspaikkakunnan kuntakeskusta se olisi ollut avoimena ja mahdollisesti kivettynä torimaisena tilana mittakaavaltaan varsin suuri – suorastaan ylimitoitettu. Sitä reunustavat 3-kerroksiset rakennukset suuntautuivat viistosti kohti keskipäivän aurinkoa, ja ylärinnettä kohti suppeneva toritila olisi muodostanut voimakkaan perspektiiviaiheen. Weston huomauttaa, että Aallon varhainen suunnitelma on paljossa velkaa funktionalistiselle kaavoitusideologialle, ja talojen asettelu oli toteutettu siten, että rakennuksissa olleille asunnoille varmistet-

tiin maksimaalinen luonnonvalo.¹⁴ Varhaisten suunnitelmien aukio ei kuitenkaan päättynyt myöhemmin toteutuneen ratkaisun mukaisesti kunnantalon edustalle, vaan sen kärjestä lähti tie kohti asuinalueita ja kirkkoa. Aukio olisi ollut vahvasti kaupunkitilaa luova, melko itsellinen ratkaisu.

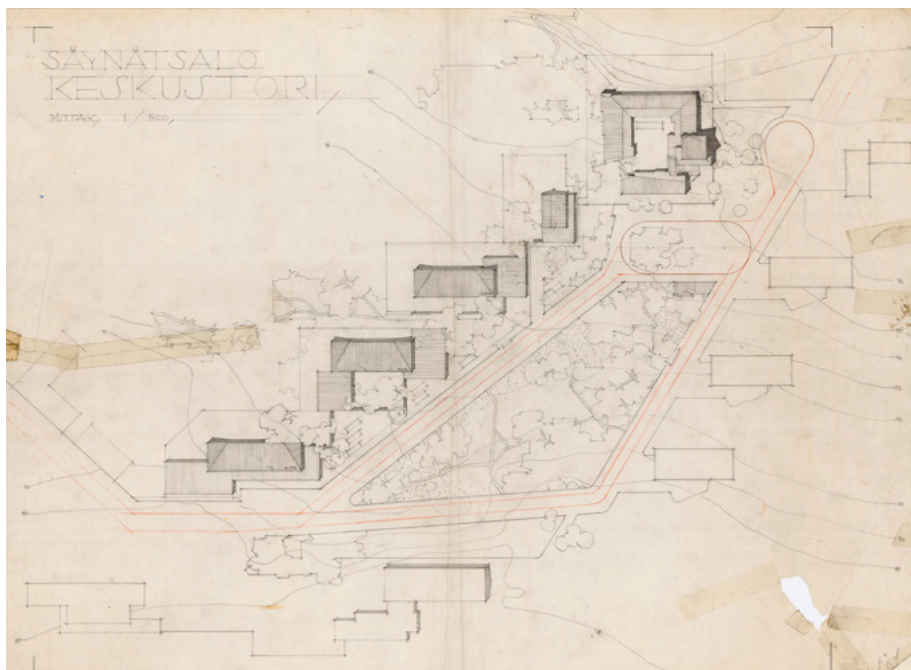
Puiden säilyttäminen ja alueen jäsentely puistoksi muodostuu vuosien 1944–45 tienoilla vähitellen kantavaksi teemaksi useissa piirustuksissa.¹⁵ Aalto itse luonnehti suunnitelmansa ydintä 29.9.1945 Brommelsille kirjoittamassaan kirjeessä männiköksi, jossa on sorapintaisia polkuja, veistos ja suihkulähde.¹⁶ Metsäisen puiston synnyttämiseksi piti jopa purkaa kaksi rakennusta, jotka sijoittuivat lähelle tehtaan pääkonttorin

14 Weston, *Town Hall, Säynätsalo*, 5.

15 Aallon toimiston piirustusaineistojen joukossa on *Piazza triangolare*n alueella kasvaneiden puiden kartoituksia, ne on päivätty 25.1.1950 (AAM 14-172), ja puustokartta 4.9.1958 (AAM 14-177).

16 Aalto, Alvar. *Alvar Aalto Hilmer Brommelsille 29.9.1945, Helsinki*. Kirje, Alvar Aalto -säätö, kirjekokoelma (AAA 252562).

Kuva 3. Päiväämätön suunnitelma 1950-luvun alusta, jossa sekä osuusliikkeen rakennus että liikennekeski ovat esitettynä. *Piazza Triangolare* ja kunnantalon edustan aukio sekä liikenne- ja ratkaisut saavat suuren huomion. Toisaalta esimerkiksi pysäköinnille on osoitettu vain vähän paikkoja. Samaa piirustusta Aalto käytti kohteen esittelyissä useissa kotimaisissa ja kansainvälisissä julkaisuissa 1950-luvun alkupuolella (*Arkkitehti, Casabella* ja *Arkitekten*). Kuva: Alvar Aalto -säätiö (AAM 14–154), kaikki oikeudet pidätetään.



päättyä.¹⁷ Sille on hahmoteltu eri tavoin kulkevia polkuja, ja osassa piirustuksia esiintyy yksittäisiä puistoelementtejä, kuten veistos tai mahdollisesti suihkulähde. Kolmioaukiota reunustavia rakennuksia ja niiden pysäköintiratkaisuja tutkittiin monin tavoin, mutta kaikissa suunnitelmissa aukio oli reunoiltaan selvästi rakennettu ja siten rajattu. Kolmioaukion rajausta täsmäntävät lisäksi kaikilla sivuilla kulkevat tiet.

Kunnantalon ja sen tontin hankintaan liittyvää vaiherikasta päätöksentekoa voi seurata kunnan eri elinten pöytäkirjoista.¹⁸ Ne eivät kerro kuinka kunnantalon suunnittelu muuttui arkkitehtuurikilpailuksi, mutta Brommels oli huomattavan paljon myöhemmin Rakennustaiteen seuralle antamansa haastattelun mukaan kutsunut ystävänsä Aallon kunnalle suunnittelijaksi. On

todennäköistä, että hän myötävaikuttanut Aallon osallistumiseen tähän arkkitehtuurikilpailuun.¹⁹

Aukion luonne muuttui ratkaisevalla tavalla kunnantalon tontin vaihtuessa loppuvuodesta 1945 pääkonttorin edustalta kolmioaukion yläpäätyyn. Aukio sai uudenlaisen, kunnantalon ja tehtaan pääkonttorin välisen akselin roolin. Kunnantalon paikan muutosta edeltäneissä kaavasuunnitelmissa tehtaan – ainakin ajatuksellisesti – parina oli saaren korkeimmalle kohdalle sijoittuneen ”Akropoliin” rakennusryhmä. Sen sijaan vuosikymmenen loppupuolen kaavoissa ja kunnantalon arkkitehtuurikilpailun suunnitelmissa aukion yläpäädyin kiintopisteeksi muodostui kunnantalon ja sen edustan kaupallinen ja hallinnollinen keskus. Aalto nimesi kunnantalon edustan ”Raatihuoneen toriksi” ja kuvaili suunnitelmaansa:

Itse ”kaupungintalo” muodostaa hallitsevan kärkipisteen Säynätsalon pääsaaren kolmionmuotoisella keskustorilla, josta tähän asti on rakennettu molemmat hallitsevat osat: kun-

17 Rakennusten purkaminen toteutui varsin myöhään ja vasta huomattavasti kunnantalon rakentamisen jälkeen. Piirustuksen AAM 14-178 pohjana oleva karttakopio on päivätty 19.10.1963. Siihen on merkitty *triangolaren* alueella olevien talojen kohdalle ”Puretaan” ja ”Puretaan vielä tämän vuoden aikana”. Aukion länsireunalla olleen talon kohdalle on kirjattu ”Purettu pois 1965”.

18 Ks. Malmberg, *Säynätsalon kunnantalo. Rakennushistoriaselvitys*, 23–27.

19 Kairamo ja Keinänen, ”Hilmer Brommelsin haastattelu,” 207, 210–211.



Kuva 4. Rajattu ote Aallon asemakaavasta 31.5.1944, jossa kulttuurikeskus urheilukenttineen ja rinteeseen sijoitettu amfiteatteri olivat laajimmillaan. Kunnantalon alkujaan kaavailtu paikka on tummennettuna kolmioaukion rakennusrivin länsikulmassa. Kuva: Alvar Aalto -säätio (AAM 13–244), kaikki oikeudet pidätetään.

nantalo ja Enso-Gutzeit Oy:n konttorirakennus. Säynätsalon asemakaavaan (pääsaaren asemakaava myös allekirjoittaneen) liittyy tätä piazza triangolare varten myös julkisivukaaviot.²⁰

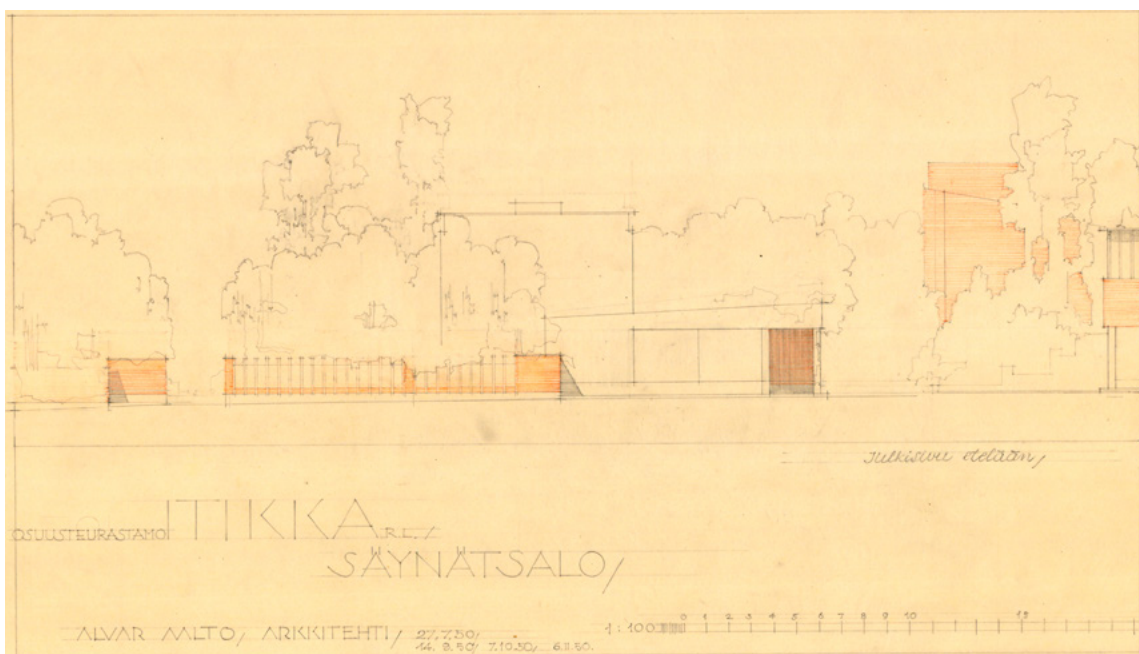
Säynätsalon kulttuurikeskus

Vuonna 1944 päivätyssä väritetyssä asemakaavassa urheilukentän alue on nimetty ”Akropoliiksi”, joka muodostaa piirustuksessa parin tehdaskokonaisuudelle. Kolmiomaisen aukion yläpään ja Akropoliin väliseen rinteeseen on luonnosteltu Aallon tuotannossa sittemmin usein toistunut amfiteatteri.

20 Alvar Aalto, ”Kunnantalo, Säynätsalo,” *Arkkitehti* 9–10/1953, 149.

Myöhemmissä suunnitelmissa ”Akropolis” jaostui kulttuurikeskukseksi, jota Aalto suunnitteli yhdessä arkkitehti Veikko Raitisen kanssa.²¹ Kunnantalon työmaavaiheen aikana 1950 päivätty kulttuurikeskussuunnitelma on Aallon toteutumattomista Säynätsalon rakennuksista huomattavin. Saaren korkeimmalle kohdalle suunniteltu kokonaisuus sisälsi sekä hengen että ruumiin kulttuuriin kuuluvia toimintoja. Taloon luonnosteltiin 300 ihmiselle mitoitettu juhlasali näyttämöineen ja ravintoloineen sekä voimistelusalisauna- ja pukutiloineen. Kulttuurikeskus

21 Raitinen oli suunnitellut tehtaan pääkonttorin. Hänen tekemiään luonnoksia kulttuurikeskukseen on säilynyt Aalto-säätiön arkistossa, mutta hänen rooliaan myöhempien suunnitelmien laatimisessa ei ole voitu todentaa. Raitisen luonnokset poikkeavat täysin näiden Aallon kanssa yhdessä laadittujen arkkitehtonisesta asusta. Aallon rooli lienee ollut tässä muutoksessa keskeinen.



Kuva 5. Itikan talon julkisivupiirustuksessa rakennuksen hahmo ja materiaalit rinnastuvat kunnantalon (oikealla) arkkitehtuuriin. Kuva: Alvar Aalto -säätiö (AAM 62–349), kaikki oikeudet pidätetään.

olisi täydentynyt vielä urheilukentällä ja alueelle toteutettavilla lisärakennuksilla.²²

Kunnantalon siirtyminen *Piazza triangolare*n pohjoiskärkeen muutti perustavalaatuisesti asemakaavan ajatusta. Kolmioaukio motivoitui hierarkiassa merkitykselliseksi kunnantalo-tehdasalue-akseliksi, kun kaupallisten toimintojen painopiste asettui kunnantalon edustalle. Tämän yläpuolella olisi ollut maisemallisesti ja mittakaavansakin vuoksi huomattava kulttuurikeskuksen luoma kiintopiste, jonka vierellä oli aiemmin rakennettu kirkko. Kunnan keskus olisi näin ollut toteutunutta moninapaisempi.

22 Katariina Pakoma, *Pohjolan Firenze* -näyttelyn tekstit Alvar Aalto -museossa, 2017; Schildt, *Alvar Aalto: A Life's Work*, 93. Kulttuurikeskus olisi toteutuessaan ollut vahva maisemallinen kiintopiste ja monenlaisen toiminnan keskus. Suunnitelma kariutui Brommelsin mukaan Enso-Gutzeitin vastustukseen, mitä hän muisteli hieman katkerana vielä vuonna 1973. Kairamo ja Keinänen, "Hilmer Brommelsin haastattelu," 214.

Liike- ja asuinrakennus Osuusliike Itikalle ja kioski

Aallon mainitsemissa julkisivukaavioissa esitetyistä rakennuksista hän suunnitteli yhtä jo ennen kunnantalon hanketta. Aukion yläpäädyn "raatihuoneentorin" laidalle ja nurkittain kunnantalon nähdessä kaavailtiin liike- ja asuinrakennusta osuusteurastamo Itikalle. Myymälä-, asuin- ja varastotiloja käsittävä suunnitelma ei koskaan toteutunut, ilmeisesti liiketaloudellisista syistä.²³ Itikan rakennuksesta tehtiin kolme suunnitelmaa (1947–52), joissa hanke jatkuvasti pienentyi.

Mikäli Itikan rakennus olisi toteutunut kahden ensimmäisen version laajuisena, kunnantalo olisi saanut siitä arkkitehtonisen parin, johon kirjaston alapuolella sijainneet liiketilat olisivat toiminnallisesti ja visuaalisesti liittyneet. Aallon ajatuksissa kunnantalo ei siten ollut nykyisen kaltaisesti erillinen, lähes linnamaisesti

23 Pakoma, *Pohjolan Firenze* -näyttelyn tekstit Alvar Aalto -museossa, 2017.

tontillaan yksinäisesti seisova rakennus. Itikan rakennuksen toteutuessa talojen edustalle olisi muodostunut paikallinen kaupallisten toimintojen keskittymä, ja varsinkin toisen luonnosversion rakennus oli arkkitehtuuriltaan kirjastoa vastaavaa. Tämä tarjoaa ainakin osittain lisämotivointia myös sille, että kirjaston – joka sijaitsi kerrosta ylemmällä tasolla – pääsalin suuret ikkunat suuntautuvat aukiolle kohti julkisten palveluiden ”raatihuoneentoria”. Peter Eisenman onkin väitöstutkimuksessaan kiinnittänyt huomiota siihen, että kirjasto liittyi visuaalisesti enemmän keskustan kaupallisiin toimintoihin kuin kunnantalon hallinnollisiin tiloihin ja sisäpihan patiolle.²⁴

Itikan ja muiden *Piazza triangolare*n länsireunan punatiilitalojen ilmeeseen kuuluivat muurit. Näiden suojaan sijoittui pihatoimintoja ja Itikan talossa ravintolan terassi. Ilmeikkäästi piirretyissä piirustuksissa muurien sisäpuolelta ja saaren maastonmuotojen mukaisesti ylärinteen suunnalta vihermassa lähes vyöryy kohti hillityn metsäistä kolmioaukiota rajaavaa katutilavyöhykettä. Maisematyyppien rajapintaan esitettiin kaupunkikuvaa luova muuri.

Itikan talon viimeisin ja pienin suunnitelmaversio ei enää muodostanut kirjastolle yhtä selkeää paria. Liiketalo jäi kunnantalon rinnalla selvästi alisteiseksi, ja sen asema alkoi muistuttaa kaupallisen aukion eteläreunalle kaavailtua kioskia.

Kunnantalon edustalle muodostettavan ”raatihuoneentorin” sommitelmaan liittyi Aallon visioissa Itikan talon ohella matkahuollon toimipiste ja kioski. Se olisi rajannut *Piazza triangolare*n yläpäädyistä kaupallisten toimintojen aukion eteläreunaa ja elävöittänyt kunnantalon edustaa. Kioskin ohella suunnitelma sisälsi pienen varastotilan sekä tiililattiaisen, katetun odotushuoneen. Toteutuessaan tämä rakennus olisi

vielä osaltaan vahvistanut paikalliskeskuksen kokonaisuutta.

Aallon suunnitelmissa ”raatihuoneentori” oli kuin eteläisen Euroopan eloisat aukiot. Se oli kunnan ydin ja monipuolisen toiminnan paikka, jossa mutkattomasti yhdistyivät monenlaiset henkilö- ja linja-autoliikenteen reitit, jalankulku, kauppojen huoltoajo, säilytettävien puiden ryhmät sekä tietenkin kunnantalon symbolinen merkitys. Liikennereititkään eivät toteutuneet Aallon suunnitelmien mukaan, eikä kolmiomaisen edusta-aukion länsireunalle ajateltua ajoyhteyttä toteutettu lainkaan. Näin kunnantalon edustalle muodostui käytännössä pieni hiekkapintainen eduspiha, ja linja-autopysäkin odotushuoneen korvasivat penkit taivasalla. Aallon kunnantalon kilpailuehdotukseen ilmeikkäästi nimeämä ”raatihuoneentori” jäi sangen vaatimattomaksi.

Kunnantalon patio ja lähiympäristö

Aallon ehdotus kunnantalon arkkitehtuurikilpailuun oli eheä. Suunnittelun edetessä rakennuksen kokonaishahmo säilyi, ja siihen tehtiin vain joitakin pienehköjä muutoksia. Kunnantalon sisäpihan korotettu patio suunniteltiin maaston muotoaan myöten keinotekoiseksi ja rakennetuksi. Suihkulähde ja kiveykset sekä pihalle avautuva toimistojen sivukäytävä muodostavat jopa ikiaikaisen luostarinpihan rauhallisen ja urbaanin elämän sykkeeltä suojatun vaikutelman. Aallon sanoin:

Suhteellisen jyrkälle rinteelle sijoitettu rakennus on yksi- ja kaksikerroksisena koottu keskuspihan, pation ympärille. Piha muodostaa korotetun tason, joka saatiin aikaan kääntämällä perustakaivauksien maaylijäämä suoraan tätä pihakorotusta palvelemaan. Rakennuksen alakertaan edellytettiin liikehuoneistoja. Käyttämällä kahta tasoa, kadun tasoa ja patiota, vapautui siis itse hallintorakennus,

24 Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, 249–251.

jonka huoneistot ovat pation ympärillä, liikehuoneistojen vulgarisoivasta vaikutuksesta.²⁵

Kaupallinen toiminta vaikuttaa muodostaneen siis Aallon ajatuksissa suorastaan eliminoitavan haitan, johon tasoero tarjosi toiminnallisesti perustellun ratkaisun.

Aalto ei ollut täysin tyytyväinen pihan toteutukseen rakennuksen valmistuessa. Puutarhaarkkitehti Paul Olsson (1890–1973) laati mahdollisesti Aallon pyynnöstä vihersuunnitelman kunnantalon patiolle elokuussa 1953.²⁶ Vaikkei suunnitelman toteutuksesta olekaan varmuutta, voi sen vaikutuksia pihan kasvivalikoimaan pohtia vertailemalla 1950-luvun kuluessa otettuja valokuvia. Niistä ilmenee, että vielä köynnössäleikköjen asennuksen ja kasvillisuuden täydennyksen jälkeen pihan kivet olivat selkeästi näkyvillä. Nurmiportaiden kohdalle Olsson esit-

ti kahta tai kolmea eri kasvilajia.²⁷ Varhaisissa Aalto-säätiön kokoelman valokuvissa portaan asuntoiiven puoleisessa reunassa on matalaa maanpeitekasvillisuutta. Myöhemmin siihen istutetaan vuorimäntyjä, jotka sittemmin kasvavat sangen suuriksi. Sisäpihan pation luonne tarkoin suunniteltuna ja rakennettuna maisemana on kuitenkin ilmeinen kaikissa vaiheissa.

Oma mainitsemisen arvoinen lukunsa Aallon Säynätsalo-suunnitelmissa ovat kunnantalon edustaa ja *Piazza triangolare* rajaavat liikennesuunnitelmat. *Piazza triangolare* kiertävien katujen reunustoilla ja liikerakennusten edustoilta varattiin huomattavan suuria alueita pysäköinnille. Kunnantalon kilpailuehdotuksessa Aalto esitti keskustassa ja kunnantalon edustalla eri suuntiin kulkevan liikenteen reitit eri värein. Säynätsalon keskusta-alueen kaavoituksessa liikenne on saanut varsin paljon huomiota, vaikka Suomen autoistuminen oli vasta alkuvaiheissaan.

Ratkaisuissa voi nähdä modernististen kaavoitusidealien vaikutusta. Ehkä osansa asiassa on sillä, että kunnantalon suunnittelun aikoihin Aalto toimi tuomarina Helsingin Töölönlahden asemakaavakilpailussa 1948, jossa liikeneratkaisuilla oli keskeinen rooli.²⁸ Kun Royal Institute of British Architects myönsi Aallolle kultamitalin vuonna 1957, hän suorastaan flirttaili CIAM:in piirissä keskeiseksi kaavoituksen opinkappaleeksi nostetulla liikennemuotojen erottamisen ajatuksella tilaisuudessa pitämäs-

25 *Arkkitehti* 9–10/1953, 149.

26 Rakennuslautakunnan pöytäkirjat puuttuvat suunnitteluajankohdan osalta kaupunginarkistolta, joten Olssonin toimeksiannon tavoitteitakaan ei ole pystytty tässä yhteydessä (2022) varmistamaan muista lähteistä. Olsson työskenteli Arkkitehtuurimuseoon ja Alvar Aalto -säätiöön arkistoitujen piirustusten ja kirjeiden perusteella yhdessä Aallon kanssa jo 1930-luvulla laattien suunnitelmia muiden muassa Villa Mairean, Sunilan ja Karhulan asuntoalueiden sekä Aallon kotitalon piholle sekä Turun Sanomien toimitalon ja Ravintola Savoy'n kattoterasseille. Ks. myös Eeva Ruoff, "Kiveä ja mäntyä. Katsaus Olssonin tuotantoon 1930-luvulla," teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toim. Jyrki Sinkkilä ym. (Helsinki: Aalto-yliopiston taiteen ja suunnittelun korkeakoulu, 2016), 28–30. 1950-luvulla Olsson osallistui useiden Aallon toimiston keskeisten rakennusten puutarhojen ja pihojen suunnitteluun. Näitä olivat esimerkiksi Kansaneläkelaitoksen päätoimitalo, Kulttuuritalo, Aallon ateljee ja Muuratsalon koetalo. Olssonin toimistossa työskennellyt Onni Savonlahti laati Jyväskylän kasvatusopillisen korkeakoulun laajat puutarhasuunnitelmat. Mari Forsberg, *125 vuotta Seminaarinmäen puistoalueiden historiaa* (Helsinki: Alvar Aalto Säätiö, 2008, 35).

27 Olssonin suunnitelmiin liittyvät kasvimääritykset puuttuvat Arkkitehtuurimuseon arkistosta. Siten visioituja kasvilajeja ei voida yksilöidä ja lukumääräarviokin perustuu piirustusgraafiikkaan.

28 Eva Johansson, *Drömmen som gick i kras. Alvar Aaltos centrumplan for Helsingfors 1959–1972. Bakgrund, utforming och bemötande i en samtida kontext* (Turku: Åbo Akademi Förlag, 2018), 120–1. Samuli Paitsola, *Unelma kaupungista – Alvar Aallon Helsingin keskustasuunnitelma kaupunkisuunnittelun modernistisessä traditiossa* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2019), 47.

sään luennossaan.²⁹ Aalto perusteli kunnantalon pation ja katutilojen välistä tasoeroa auto liikenteen ja jalankulun erottamisella. Tapansa mukaisesti Aalto osasi sovittaa puheensa äänilajin kuulijakuntansa mukaan, ja painottamalla liikennemuotojen erottelua hän korosti suunnitelmansa ajankohtaisuutta, vaikka käytännössä kunnantalon kaikki liikenne tapahtui katutason kautta.³⁰

Aallon maisemäkäsitys ja suhde rakennuspaikkaan

Useimmat tulkinnat Alvar Aallon suhteesta luontoon ja maisemaan nojaavat Göran Schildtin kirjoitukseen. Kolmeosainen elämäkerta on julkaistu usealla kielellä, mikä on vahvistanut sen asemaa eräänlaisena tulkintojen peruslähtökohtana.³¹ Elämäkerran ensimmäisessä osassa Aallon luonto- ja maisemasuhteen keskiöön nousevat lapsuuden ja nuoruuden ajan kokemukset, joihin liittyivät suvun ammatilliset esikuvat: isä oli maanmittari ja eno metsänhoitaja. Schildt tiivistää: ”Kaikessa mitä Aalto on luonut, on pohjimmaisena tuntuma metsän maailmaan, metsänviisaus, biologinen kokemus, joka ei milloinkaan anna ylivaltaa teknokraattiselle kulttuurille eikä lyhytnäköiselle rationalismille.”³² Vaikka Aalto oli kaupunkilaispoika, Schildt korostaa, että hän harrasti onkimista ja metsästystä. Lisäksi Aalto oli ollut isänsä apuna merkitsemässä ratatöiden linjoituksia, mikä tutustutti hänet käytännössäkin maaston ja korkeuskäyrien tul-

kintaan.³³ Schildtin mukaan näillä kokemuksilla oli yhteys Aallon arkkitehtuuriin, mutta samalla hän painottaa tämän sanoutuneen kirjoituksissaan irti ”erämaaromantiikasta” ja arvostaneen maisemaa, johon ihmisen kädenjälki liittyy ”harmonisena kokonaisuutena”.³⁴

Myöhemmissä Aallon arkkitehtuuriajattelusta tehdyissä tulkinnoissa yhtenä erityispiirteenä on korostunut Aallon ”synteettinen” lähestymistapa. Myös Aalto itse puhuu arkkitehtuurista synteettisenä ilmiönä jo 1940-luvulle tultaessa ja viittaa tällä laajennettuun rationaalisuuden käsitteeseen, joka huomioi myös ihmisen psykologisen ulottuvuuden.³⁵ Sigfried Giedionin *Space, Time and Architecture* -teoksen toisesta painoksesta (1949) lähtien – johon Aalto sai kokonaan oman lukunsa – Aallon synteettisellä lähestymistavalla on kuitenkin viitattu etenkin siihen, että hänen suunnitelmissaan on nähtävissä pyrkimys erilaisten käsitteellisten vastakohtaisuuksien, kuten irrationaalinen–standardisoitu, sivistynyt–primitiivinen, kaupunki–maaseutu, keinotekoinen–luonnollinen, yhdistämiseen.³⁶ Tämä on heijastunut myös tulkintoihin Aallon maisemäkäsityksestä.

William J. R. Curtisin mukaan Villa Mairea (1937–39) on ratkaiseva esimerkki synteettisestä lähestymistavasta Aallon tuotannossa. Curtisille *Villa Mairea* perustuu harkittuihin liukumiin erilaisten maisematyyppien tai luonnollisuuden ja keinotekoisuuden asteiden välillä: metsä kehystää ja muodostaa pysyvän taustan rakennuksen tontille ja muuntuu esimerkiksi saunasiiven

29 ”The RIBA Annual discourse, 1957 by Professor Alvar Aalto,” *RIBA Journal* 64, no 4, May 1957, 260.

30 Luennon aikoihin Aallon tuoreimpia merkkirakennuksia oli Kansaneläkelaitoksen pääkonttori, jossa korotettu sisäpiha ja liikenteen häiriön poistaminen oli ratkaistu vastaavalla tavalla kuin Säynätsalossa.

31 Schildtin laatiman elämäkerran ja muiden teosten merkityksestä ks. esim. Weston *Alvar Aalto*, johdanto.

32 Schildt, *Valkoinen pöytä. Alvar Aallon nuoruus ja taiteelliset perusideat*, 34.

33 Schildt, *Valkoinen pöytä. Alvar Aallon nuoruus ja taiteelliset perusideat*, 59, 60, 202–203.

34 Schildt, *Valkoinen pöytä. Alvar Aallon nuoruus ja taiteelliset perusideat*, 210.

35 ”Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen,” *The Technological Review* Nov. 1940, teoksessa Schildt, *Näin puhui Alvar Aalto*, 102–107.

36 Esim. Juhani Pallasmaa, ”Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism,” teoksessa *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, toim. Peter Reed (New York: Museum of Modern Art, 1998), 20–44.

”harkitun maanläheisyyden” välityksellä kultivoituksi pihamaisemaksi uima-altaineen ja itse rakennukseksi, jossa on vielä lukuisia viittauksia luonnonelementteihin, kuten puunrunkoihin ja niiden rytmikkään.³⁷ Curtisin mukaan ”luonto” oli osa Aallon kulttuurisia pyrkimyksiä. Maaseudun ja kaupungin, teollistumisen ja maiseman sopusointu oli Aallon ihannekuva.³⁸ Curtis puhuu Aallon yhteydessä myös ”välimaisemasta”, jolla hän viittaa Aallolle ominaiseen tapaan sekoittaa ”rakennuksen, kaupungin ja topografian olemuksia”.³⁹

Marc Treib tarjoaa Curtisin ajatuksia täydentävän tulkinnan Aallon maisemäkäsityksestä kirjassaan *Landscapes of Modern Architecture* (2016). Treib analysoi arkkitehtuurimodernismin uranuurtajien maisemäkäsityksiä ja sijoittaa ne jatkumolle, jonka toisen ääripään muodostaa sulautuva lähestymistapa ja toisen kontrastoiva lähestymistapa.⁴⁰ Treibin katsannossa Aallosta tekee kiinnostavan se, että hän liikkuu sulavasti jatkumon laidasta toiseen – usein jopa saman suunnitelman yhteydessä.

Synteesi-tulkinnan ohella Aallon tuotannon analyyseissä korostuvat hänen herkkävaistoinen suhteensa rakennuspaikan ominaispiirteille ja se, miten maastonmuodot ja rakennuspaikan

luonto ovat suunnittelua suuntaava lähtökohta. Treib kuitenkin painottaa, että sopeutuminen olemassa olevaan maastoon ja rakennuspaikan ominaispiirteisiin on Aallolle vain yksi lähestymistapa muiden joukossa. Tämä maisemäkäsityksen joustavuus tulee esiin myös Aallon omista kirjoituksista. Niissä Aalto korostaa, että rakentamalla ja arkkitehtuurin kautta olemassa olevaa maisemaa voidaan parantaa siten, että rakennukset ja maisema muodostavat yhdessä uuden korkeamman asteen järjestyksen. Hän ei siis allekirjoita ”metsähaaveilua”, olemassa olevan maiseman ja luonnon romantisointia.⁴¹ Vaikkei Treib suoraan puhu synteesisestä Aallon maisemäkäsityksen yhteydessä, hän kuitenkin jatkaa Giedionin viitoittamalla linjalla. Tulkitamme mukaan Aallon Säynätsalo-suunnitelmat vahvistavat Treibin näkemystä, mutta niiden kautta nousee myös esiin havaintoja, jotka avaavat Aallon maisemäkäsitystä synteesi-tulkinnan ulkopuolelle.

Säynätsalon hybridimaisema

Säynätsalon kunnantalon lähiympäristössä voi kaava-suunnitelmia tulkitsemalla erottaa kolme maiseman ja luonnonympäristön käsittelytapaa, jotka ovat selkeästi erilaiset. Kullakin on kokonaisuudessa tärkeä merkityksensä:

- i. Kunnantalon sisäpiha on keinotekoinen maastonmuoto, joka on tarkan ja yksityiskohtiinsa asti ulottuvan suunnittelun tulos suihkulähteineen ja Wäinö Aaltosen *Tanssijatar*-veistoksineen. Sisäpihalla vallitsee intiimi mittakaava ja tunnelma.
- ii. Kunnantalon edustan kaupallisen torimaisen aukion viereltä alkaa kolmiomainen suurten puiden hallitsema metsämäinen puisto, *Piazza triangolare*, joka on rajattu

37 William J. R. Curtis, ”Modernismi, luonto, traditio: Aallon myyttiset maisemat,” teoksessa *Alvar Aalto seitsemässä talossa. Tulkintoja arkkitehdin elämäntyöstä*, toim. Timo Tuomi, Kristiina Paatero ja Eija Rauske (Helsinki: Rakennustaiteen museo, 1998), 135.

38 William J. R. Curtis, ”Modernismi, luonto, traditio: Aallon myyttiset maisemat,” 135. Vrt. Göran Schildt, ”Alvar Aallon vaihtoehto”, teoksessa *Alvar Aalto*, toim. Göran Schildt & Leonadro Mosso (Jyväskylä: K. J. Gummerus Oy, 1962), 6.

39 William J. R. Curtis, ”Modernismi, luonto, traditio: Aallon myyttiset maisemat,” 137.

40 Marc Treib, *Landscapes of Modern Architecture* (New Haven and London: Yale University Press, 2016), 9. Treibin tarkastelemat arkkitehdit ovat Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Richard Neutra, Alvar Aalto ja Luis Barragán. Treibin katsannossa Wright (sulautuva) ja Mies van der Rohe (kontrastoiva) edustavat jatkumon ääripäitä.

41 Ks. esim. ”Keskisuomalaisen maiseman rakennustaide,” *Sisä-Suomi* 26.6.1925, teoksessa Schildt, *Näin puhui Alvar Aalto*, 21–22.

jokaiselta sivultaan autoteillä. Metsä kehystetään urbaanilla rakenteella.

- iii. Kolmiomaista aukiota rajaavien rakennusten pihoilta kohti saaren korkeinta kohtaa alkaa lähes luonnontilaiseksi esitetty metsä, joka rajautuu selkeästi rakennuksia yhdistävien muurien taakse. Tämäkin luonto kuuluu osaksi suunnitelmaa, ja sitä lähes hillitään selkein rajapinnoin.

Ensimmäinen ja kolmas ympäristö ovat saaneet rinnalleen eräänlaisen välimuodon, jossa sen sijainti huomioon ottaen luonnonelementit ja inhimillinen vaikutus ovat epätyypillisessä suhteessa toisiinsa. Kyseessä on pala metsää, jonka Aalto on kuitenkin hyvin selkeärajaisesti erottanut liikenneväylillä ja niitä reunustavilla rakennuksilla varsinaisesta metsästä, joka rajautuu rakennusten ja niiden muurien taakse. Näin perinteisen kaava-ajattelun mukaisen aukion tai torin sijaan Aallon keskustasuunnitelman ytimen muodostaa metsäinen puisto. Toisin sanoen, täysin vastoin konventioita Aalto on Säynätsalon keskustassa antanut suunnittelematomalle tasavertaisen aseman suunnittelun ohella. Hän toki määrittelee metsäpuiston rajat, mutta itse männikkö on paikan alkuperäistä metsämaisemaa, jonka päälle Aalto suunnitelmansa istuttaa. Metsäisyydestä huolimatta hän jatkaa alueen kutsumista *Piazza triangolareksi*, mikä korostaa sitä, että hänen intentionsa ja päätöksensä ovat sen takana, että tällainen erityinen maisematyyppi hallitsee Säynätsalon keskustaa. Mutta olennaista on, että tämä osin luonnontilaisen aluskasvillisuutensa säilyttänyt maisematyyppi ei ole samassa mielessä läpeensä suunniteltu ja rakennettu kuin tyyppillinen kaupunkikeskusta.

Puuston määrästä, niiden koosta ja luonnonmukaisesta sijainnista johtuen Aallon metsäpuisto ei myöskään ole perinteistä maisema-arkkitehtuuria edustava puisto, jonka muodostumisen keskeisenä vaikuttajana on inhimillinen intentio ja kokonaissuunnitelma. Tällaista maisematyyppiä edustaa kunnantalon sisäpiha. Lisäksi on huo-

mattava, että Aalto on kaavasuunnitelmissaan merkinnyt osan olemassa olevista rakennuksista purettavaksi *Piazza triangolare*n eteläosasta, ja suunnitelmien perusteella niiden paikalla kasvaisi muuta ympäristöä vastaavaa männikköä. Toisin sanoen hän on näin keinotekoisesti halunnut korostaa metsäkaistaleen metsäisyyttä ja eroa suhteessa rakennettuun ympäristöön.

Kutsumme tätä Aallon Säynätsalon kaavasuunnitelmiin ideoimaa erikoista inhimillisten intentioiden läpäisemää, mutta samalla luonnonmukaista maisematyyppiä hybridimaisemaksi. Ajatus hybridimaisemasta palautuu ranskalaisen filosofi-antropologi Bruno Latourin teokseen *Emme ole koskaan olleet moderneja*, jossa Latour kehittää hybridi-käsitettä erilaisten kulttuurin ja luonnon sekoitusten ja välimuotojen analyysiin. Hybridillä Latour viittaa ilmiöihin, jotka ovat samanaikaisesti sekä inhimillisiä että luontoperäisiä. Toisin sanoen hybridit eivät ole yksiselitteisesti sen enempiä kulttuurisia tai sosiaalisia konstruktioita kuin luontoa. Latourille hybridit ovat eri tavoin sekoittuneita inhimillisen ja ei-inhimillisen yhdistelmäolioita tai ”seksikiöitä”, joista on mahdoton sanoa, onko niiden perustana inhimillinen toiminta vai luonto.⁴²

Viittamme tässä hybridimaisemalla sellaiseen maisematyyppiin, jossa suunnittelematomat ja siinä merkityksessä villit tai kultivoimat luonnonelementit ovat tasavertaisesti läsnä keinotekoisien, ihmisen luomien elementtien ja intentioiden ohella. Olennaista on, ettei tämän maisematyyppin osalta ole äkkipäätä täysin selvää onko se inhimillisen intention tulosta vai rakentamattomaksi jätetty luonnontilainen metsäkaistale. Se on molempia.⁴³

42 Bruno Latour *Emme ole koskaan olleet moderneja* (Tampere: Vastapaino, 2006), 13–16.

43 On syytä huomauttaa, että Marc Treib viittaa ohimenneen hybridiin Aallon yhteydessä. Hän ei kuitenkaan kehittänyt hybridiä syvempää käsitteellistä näkökulmaa Aallon suunnittelutyön analyysiin. Ks. Treib, *Landscapes of Modern Architecture*, 154–155, 177.

Sarah Whatmore täsmentää, että hybridi La-tourin tulkitsemassa mielessä ei noudata yksi plus yksi -logiikkaa. Toisin sanoen sitä ei voi palauttaa yksiselitteisesti ihmisen luoman ja luonnollisen yhdistelmäksi, jossa molemmat ovat erotettavissa selkeästi rajautuvina ja itsenäisinä komponentteina.⁴⁴ Kuten kuvaus *Piazza triangolare* hybridimaisemana yllä osoittaa, yhtälö on monimutkaisempi, koska inhimillinen intentio ja luonnonelementit, keinotekoisuus ja suunnitteleminen vaikuttavat ja ovat kietoutuneet kokonaisuudessa niin moninaisin tavoin.

Monitulkintainen Aalto

Kiinnostavan uutta ajattelutapaa avaavan ja samalla kriittisen näkökulman Aallon tuotannon tulkintaan tarjoaa Petra Čeferin, joka synteessin sijaan painottaa Aallon arkkitehtuuriin sisältyvää monitulkintaisuutta – sen heterogeenisiä elementtejä.⁴⁵ Čeferinin mukaan Aallon ”Rationalismi ja ihminen” -esitelmässään vuonna 1935 pohtima ajatus ”laajennetusta rationalismista”, joka huomioi teknisten ja toiminnallisten tekijöiden lisäksi inhimilliset tarpeet ja lähtökohdat, on synnyttänyt Aallon arkkitehtuuriin piirteitä, jotka pakenevat erilaisten vastakohtien synteesiä painottavaa selitysmallia. Curtisin tavoin myös Čeferinille Villa Mairea on avainteos, jossa ajatus laajennetusta rationalismista puhkeaa kukkaansa. Sen tilajäsentelyssä, rakenneratkaisuissa ja yksityiskohdissa on piirteitä, jotka ovat täysin vieraita aikalaisrationalismin etenkin toiminnallisuutta ja rakenteiden loogisuutta painottavan näkemysten kanssa. Olennaista on, ettei niitä

voi tyhjentävästi selittää myöskään siten, että aikalaisrationalismiin on yhdistetty irrationaalinen osatekijä tai ulottuvuus.⁴⁶ Čeferinin mielestä Aino ja Alvar Aalto loivat Villa Maireassa suunnittelun lähestymistavan, jossa monitulkintaiset, heterogeeniset piirteet ovat elimellinen osa rakennuksen arkkitehtuuria – sen laajennettua rationalismia. Juuri monitulkintaisessa heterogeenisuudessaan kyseiset piirteet pakenevat myös synteesiä painottavaa tulkintaa.

Aallon Säynätsalo-suunnitelmien *Piazza triangolare* on mielestämme juuri tällainen monitulkintainen heterogeeninen elementti. Näin Čeferinin ajatus Aallon rakennusten heterogeenisista piirteistä laajenee Säynätsalon kaavatakkastelun kautta myös Aallon maisemakäsitykseen. Olemme edellisessä luvussa painottaneet, miten hybridi ei noudata yksi plus yksi -logiikkaa ja miten *Piazza triangolare* hybridimaisema ei ole palautettavissa synteesiä painottavaan selitysmalliin. Juuri heterogeenisuudessaan ja monitulkintaisuudessaan *Piazza triangolare* on perusteltua tarkastella nimenomaan hybridimaisemana.

Säynätsalo-suunnitelmien valossa tulkinta Aallon maisemakäsityksestä saa huomattavasti uusia sävyjä. Säynätsalon ideat eivät myöskään asetu samanlaiseen ”synteettiseen” tulkintakehykseen kuin esimerkiksi Villa Mairea Curtisin tukinnassa. Säynätsalon keskusta ei Aallon suunnitelmissa perustu samalla tavalla ”liukumiiin” kuin Villa Maireassa. Säynätsalossa maisemakokonaisuus ei hahmotu niin, että ympäröivän metsän luonnollisuus vähenee asteittaan kohti rakennusta, vaan pikemminkin sitä määrittävä dramaattiset ja intuitiivisesti nurinkuriset leikkaukset eri maisematyyppien välillä: luonnontilaisesta metsästä rakennettuun maisemaan ja selvästi rajattuun *Piazza triangolare* hybridimaisemaan.

44 Sarah Whatmore, *Hybrid Geographies. Natures, Cultures, Spaces* (London: Sage Publications, 2002), 3, 159–166.

45 *Nykysuomen sivistyssanakirjan* mukaan heterogeeninen on sekakoosteinen, epäyhtenäinen. Petra Čeferin, *The Resistant Object of Architecture. A Lacanian Perspective* (London and New York: Routledge, 2021), 129–140; Petra Čeferin, ”Architectural Sustainability,” teoksessa *(Ever)green Aalto*, eds. Aila Svenskberg & Mia Hipeli (Helsinki: Alvar Aalto Academy / Alvar Aalto Foundation, 2021), 25–30.

46 Čeferinin mukaan esimerkiksi Villa Mairean olohuoneen takan veistoksellinen sisennys on havainnollinen esimerkki heterogeenisestä piirteestä. Petra Čeferin, *The Resistant Object of Architecture. A Lacanian Perspective*, 137–138.

Aalto kohottaa siis hyvin omalaatuisella tavalla *Piazza triangolare*n hybridimaiseman, metsäisen aukion, kaavasuunnitelmansa ytimeen. Hän kehystää sen rakennetulla ympäristöllä – katuverkolla ja rakennuksilla – ja siten ”kaupunki” kehystää ”metsää”. Näin *Piazza triangolare* toteuttaa paradoksaalisen idean metsästä kaupungin sydämessä ja siten se on myös käsitteellisesti hybridimaisema.

Jos jatkamme vielä hieman Čeferinin viitoittamalla tiellä, voi Säynätsalon suunnitelmat nähdä esimerkkinä Aallon laajennetusta rationalismista sovellettuna kaupunkisuunnitteluun. Kuten yllä jo toimme esiin, Aalto oli hyvin tietoinen modernistisen kaupunkisuunnittelun vallitsevasta ideologiasta, jonka vaikuttavimpana äänitorvena CIAM toimi.⁴⁷ Lisäksi – kuten Weston toteaa – etenkin Säynätsalon kaavasuunnitelmiensa alkuvaiheessa aikalaismodernismin rationalismin vaikutus on huomattava. Suunnittelun edetessä Aallon laajennettu rationalismi näyttää kuitenkin voimistuvan samalla, kun *Piazza triangolare* muovaantuu hybridimaisemaksi.

Vastaavaa maisemakäsittelyn moninaisuutta – jossa suunnittelematon ja suunniteltu sulautuvat yhteen ”jalostetuksi maisemaksi” – ei yhtä radikaalissa muodossa esiinny Aallon muissa suunnitelmissa. Hybridi-käsite sovellettuna Aallon maisemakäsityksen analyysiin mahdollistaa sen tarkastelun ilman dualismia inhimillisen intention ja luonnonolioiden välillä ja ennen kaikkea ilman *hierarkiaa* niiden välillä. Tästä johtuen lähtökohtaisesti heterogeeninen hybridimaiseman käsite tekee oikeutta Aallon lähtökohtaisesti hyvin vapaalle ja monimuotoiselle – heterogeeniselle – maisemakäsitykselle.

47 Aallon Säynätsaloon laatimien kaavojen eri vaiheiden suhteuttaminen ajankohtaiseen kaupunkisuunnittelukeskusteluun ja etenkin Aallon ja CIAM:n suhde on oma kiinnostava kysymyksensä, johon tämän artikkelin puitteissa ei ole mahdollisuutta syventyä.

Lopuksi

Säynätsalon kunnantalon kohdalla Aalto kompensoi rakennuspaikan epädramaattista luonnetta ja loi kunnantalosta välimerellisen kukkulakaupungin tulkinnan. Kuten Marc Treib korostaa, Aallon arkkitehtuuri ankkuroituu olemassa olevaan rakennuspaikkaan ja maisemaan tavalla, joka voi olla samanaikaisesti harmoninen ja riitasointuinen.⁴⁸

Säynätsalossa Aallon maisemankäsittely olisi ollut vieläkin dramaattisempi ja monimuotoisempi, mikäli myös hänen kaavasuunnitelmansa ja *Piazza triangolare* kokonaisuudessaan tielinjauksineen ja reunustavine rakennuksineen olisi toteutunut. Lainvoimaisen asemakaavansa Säynätsalo sai vasta 1975, jolloin *Piazza triangolare*n epämääräisen jäsentymätön, mutta jo vakiintunut tilanne vahvistettiin. Kunnantalon edustan ”raatihuoneentori” toteutui kaavassa vain puollittain puiston kaavamerkinnän jatkuessa osin kirjastosiiven liiketilojen edustalle asti. Toteutumattomaksi ajatukseksi jäi myös *triangolare*n länsireunaa rajanneen tien muodostuminen keskeisimmäksi liikenneväyläksi. Länsireunan yhteys toteutui osittain kevyen liikenteen reittinä. Nämä linjaukset ovat säilyneet myös myöhemmissä asemakaavojen yksittäisiä tontteja käsitellessä päivityksissä. Puistotontit on määritelty nykyisessä asemakaavassa säilytettäväksi.

Vaikka *Piazza triangolare* jäikin jäsentymättömäksi ja vaille tavoiteltua tarkkaa rajausta, voi idean sen erityisestä maisematyypistä nykytilanteessakin aavistaa. Vastaavalla tavalla voi hahmottaa, mikä toteutuessaan olisi ollut sen symbolinen merkitys: Säynätsalon pieni puunjaloitusteollisuudesta elävä kunta oli riippuvainen metsän tuomasta elinkeinosta. Korkea männikkö tarjosi siten perinteisen torin ja patsaiden sijaan latautuneemman ratkaisun kuntakeskukseen ytimeksi.

48 Treib, *Landscapes of Modern Architecture*, 146.

Kohtalokas isku Aallon Säynätsalo-vision toteutumiselle oli hänen ystävänsä, tehtaanjohtaja Hilmer Brommelsin ero tehtävästään huhtikuussa 1951. Aalto menetti kumppanin kunnan vaikutusvaltaisimmalla paikalla, minkä jälkeen hän joutui toistuvasti pettymään yhteistyöhön kunnan kanssa: kulttuurikeskuksen hanke kariutui lopullisesti, kunnantalolle hänen välittämänsä Fernand Léger'n taulu jäi lunastamatta ja 1953 kunnanhallitusta myöten keskusteltiin kunnantalon seinässä olevista pankin valomai-noksista, jotka Aalto oli rikkonut. Kunta salli pankin asentaa valot uudestaan.⁴⁹ Kirjoitukses-saan vuodelta 1956 – joka julkaistiin vasta seuraavalla vuosikymmenellä – Aalto vielä kuvailee kokonaissuunnitelmaansa, mutta tekstin kitkerä ja pessimistinen yleissävy viittaavat siihen, ettei Aalto todellisuudessa itsekään enää usko siihen:

Rakentamisen tärkeimpiä tehtäviä on mit-takaavan, ”scalan” löytäminen. Säynätsalon kunnantalo pienine keskustoreineen ja sen sijoitus kiilamaisen torin päätepisteeseen on yritys tähän suuntaan. [- -] Nykyinen liuku-matilassa oleva yleissivistys sisältää yhtenä peruselementtinään nousukasmaisen kauko-kaipuun, joka tekee ihmisten silmissä kaiken maailman propagandateitse esiintyönnetyn juurettoman rihkaman sille jollakin tavalla tyydytystä tuottavaksi. Maku, hyvä maku, kulttuurin tärkeimpiä, ellei tärkein tuntomerkki, se tulee nykyään vastaan niin suunnattoman harvoin, että prosenteissa on käytettävä jo kol-matta ellei neljättä desimaalia.

Kokemuksieni mukaan tässä suhteessa Suomi on kaikkein vaikeimpia maita eikä minulla ole ollut muualla rakentaessani vastaavanlaisia vai-keuksia. Säynätsalon pieni kunnantalokaan ei ole säilynyt tältä puolisivistykseltä.⁵⁰

49 Kunnanhallituksen kokouksen 12.10.1953 pöytäkirja, § 26. Jyväskylän kaupunginarkisto.

50 Alvar Aalto, ”Töitäni Keski-Suomessa”, teoksessa *Keskisuomea ja keskisuomalaisia III*, toim. Seppo Jokipii ym. (Jyväskylä: Gummerus, 1961), 102.

Jonas Malmberg, arkkitehti, FM, työskentelee Alvar Aalto -säätiön yliarkkitehtina ja valmistelee Aalto-yliopistoon Alvar Aallon Säynätsalon kunnantaloa käsittelevää väitöstutkimusta.

Petteri Kummala, FT, työskentelee Arkkitehtuurimuseon tietopalvelu- ja tutkimuspäällikkönä. Väitöstutkimuksessaan Kummala tutki kaupunkiluonnon estetiikkaa.

Lähteet

- Aalto, Alvar. *Alvar Aalto Hilmer Brommelsille 15.1.1943, Helsinki*. Kirje, Alvar Aalto -säätiö, kirjekoelma (AAA 25660).
- Aalto, Alvar. *Alvar Aalto Hilmer Brommelsille 29.9.1945, Helsinki*. Kirje, Alvar Aalto -säätiö, kirjekoelma (AAA 252562).
- Aalto, Alvar. "Curia", päiväämätön kilpailuehdotuksen selostus. Jyväskylän kaupunginarkisto.
- Aalto, Alvar. "Kunnantalo. Säynätsalo". *Arkkitehti*, nro. 9–10 (1953): 149–158.
- Aalto, Alvar. "The RIBA Annual discourse, 1957 by Professor Alvar Aalto". *RIBA Journal* 64, nro. 4, May (1957), 258–264.
- Aalto, Alvar. "Töitäni Keski-Suomessa". Teoksessa *Keskisuomea ja keskisuomalaisia III*, toimittaneet Seppo Jokipii ym., 101–103. Jyväskylä: Gummerus, 1961.
- Aalto, Alvar. "Keskisuomalaisen maiseman rakennustaide". Teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toimittanut Göran Schildt, 21–22. Helsinki: Otava, 1997.
- Aalto, Alvar. "Kukkulakaupunki". Teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toimittanut Göran Schildt, 49. Helsinki: Otava, 1997.
- Aalto, Alvar. "Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen". Teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toimittanut Göran Schildt, 102–107. Helsinki: Otava, 1997.
- Čeferin, Petra. "Architectural Sustainability". Teoksessa *(Ever)green Aalto*, toimittaneet Aila Svensberg & Mia Hipeli, 25–30. Helsinki: Alvar Aalto Academy / Alvar Aalto Foundation, 2021.
- Čeferin, Petra. *The Resistant Object of Architecture. A Lacanian Perspective*. London and New York: Routledge, 2021.
- Curtis, William J. R. "Modernismi, luonto, traditio: Aallon myyttiset maisemat". Teoksessa *Alvar Aalto seitsemässä talossa. Tulkintoja arkkitehdin elämäntyöstä*, toimittaneet Timo Tuomi, Kristiina Paatero ja Eija Rauske, 131–141. Helsinki: Rakennustaiteen museo, 1998.
- Eisenman, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 1963/2006.
- Forsberg, Mari. *125 vuotta Seminaarinmäen puistoalueiden historiaa*. Helsinki: Alvar Aalto Säätiö, 2008.
- Iloniemi, Laura. *Nature and Public Space: Säynätsalo Town Hall and Seinäjoki City Centre*. Cambridge: Trinity Hall, 1995. (Painamaton opinnäyte).
- Johansson, Eva. *Drömmen som gick i kras. Alvar Aaltos centrumplan for Helsingfors 1959–1972. Bakgrund, utformning och bemötande i en samtida kontext*. Turku: Åbo Akademi Förlag, 2018.
- Kairamo Maija ja Keinänen Timo. "Hilmer Brommelsin haastattelu". Teoksessa *Rakennustaiteen seuran haastatteluja*, toimittanut Tapani Virkkala, 196–226. Helsinki: Rakennustaiteen seura, 1982.
- Latour, Bruno. *Emme ole koskaan olleet moderneja*. Tampere: Vastapaino, 2006.
- Malmberg, Jonas. *Säynätsalon kunnantalo. Rakennushistoriaselvitys*. Helsinki: Alvar Aalto -säätiö, 2018. (Painamaton julkaisu).

- Mattila, Satu. *Alvar Aallon suunnittelema Säynätsalon kunnantalo*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1982.
- Nykysuomen sivistyssanakirja*, toimittanut Nykysuomen laitos. Helsinki: WSOY, 1993.
- Olsson, Paul. *Kohde 1751*. Arkkitehtuurimuseon arkisto.
- Paitsola, Samuli. *Unelma kaupungista – Alvar Aallon Helsingin keskustasuunnitelma kaupunkisuunnittelun modernistisessä traditiossa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2019.
- Pakoma, Katariina. *Pohjolan Firenze* -näyttelyn tekstit. Jyväskylä: Alvar Aalto -museo, 2017.
- Pallasmaa, Juhani. "Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism". Teoksessa *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, toimittanut Peter Reed, 20–44. New York: Museum of Modern Art, 1998.
- Ruoff, Eeva. "Kiveä ja mäntyjä. Katsaus Olssonin tuotantoon 1930-luvulla". Teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toimittaneet Jyrki Sinkkilä ym, 28–30. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteen ja suunnittelun korkeakoulu, 2016.
- Schildt, Göran. "Alvar Aallon vaihtoehto". Teoksessa *Alvar Aalto*, toimittaneet Göran Schildt & Leonardo Mosso, 3–8. Jyväskylä: K. J. Gummerus Oy, 1962.
- Schildt, Göran. *Valkoinen pöytä. Alvar Aallon nuoruus ja taiteelliset perusideat*. Helsinki: Otava, 1982.
- Schildt, Göran. *Inhimillinen tekijä*. Helsinki: Otava, 1989.
- Schildt, Göran. *Alvar Aalto: A Life's Work*. Helsinki: Otava, 1994.
- Treib, Marc. *Landscapes of Modern Architecture*. New Haven and London: Yale University Press, 2016.
- Weston, Richard. *Town Hall, Säynätsalo*. London: Phaidon, 1993/1994.
- Weston, Richard. *Alvar Aalto*. London/New York: Phaidon, 1995.
- Whatmore, Sarah. *Hybrid Geographies. Natures, Cultures, Spaces*. London: Sage Publications, 2002.

Alvar Aallon koneajan puutarha

Asko Mäkelä

doi.org/10.23995/tht.115721



Tutkin Alvar Aallon Paimion tuberkuloosiparantolan päärakennuksen viereisen puutarhan symboliikkaa ja kytköksiä muihin taiteisiin. Tässä päärakennus, *Geometrinen puutarha* ja ruumishuone eli *Ruusukellari* muodostavat kokonaisuuden. *Geometrinen puutarha* on ainutlaatuinen esimerkki modernin funktionaalisen puutarhan avantgardesta. Siinä *Kesähallien* terassointi muuttui potilaiden kävelyjä varten puutarhakäytäväksi, joka muistuttaa painokoneen sivua, filmin kuljetinta, liukuhihnaa tai taljaa, josta löytyy inspiraatiolähde Aallon kirjastosta. Osoitan Dante Alighierin *Jumalaisen näytelmän* puutarhan subtekstiksi. *Ruusukellarin* muodon olen johtanut Hugo Simbergin teokseen *Tuonelan portilla*. Myös konstruktivismista, teknologian historiasta ja abstraktista taiteesta johdetut aiheet johtivat puutarhan muotoon ja sen symboliikkaan. Esoteerisilla aatteilla oli ehkä rooli alueen suunnittelun taustaideana. Tulkinassa päärakennus vertautuu Paratiisiin. *Geometrinen puutarha* on Kiirastuli, josta saattoi päätyä joko Paratiisiin tai polun päässä odottavaan *Ruusukellariin*, Tuonelaan. Aalto loi puutarhaan koneajan ristiriitaisuutta esittämällä *Geometrinen puutarhan* käytävän taljana tai liukuhihnana elämän ja kuoleman välissä.

Avainsanat: Alvar Aalto, arkkitehtuuri, moderni puutarha, funktionaalinen puutarha, geometrinen puutarha, Paimion tuberkuloosiparantola, Dante Alighieri, Hugo Simberg, konstruktivismi, surrealismi, esoteerisuus, talja, väkipyörästä, liukuhihna, symboliikka, ruumishuone, kuvataide, subteksti, Jean Canneel-Claes, Gudmund Nyeland Brandt, Christopher Tunnard, Paul Olsson, Bengt Schalin, Le Corbusier, suihkulähde, puutarhakäytävä, ruusu, avantgarde



Alvar Aallon suunnittelemaan Paimion tuberkuloosiparantolaan kuului tärkeänä osana päärakennuksen eteläpuolella sijainnut geometrinen puutarha. Se näkyi erityisen hyvin valokuvissa, jotka Aalto tilasi turkulaiselta valokuvajalta Gustaf Weliniltä rakennuksen valmistuttua 1933.

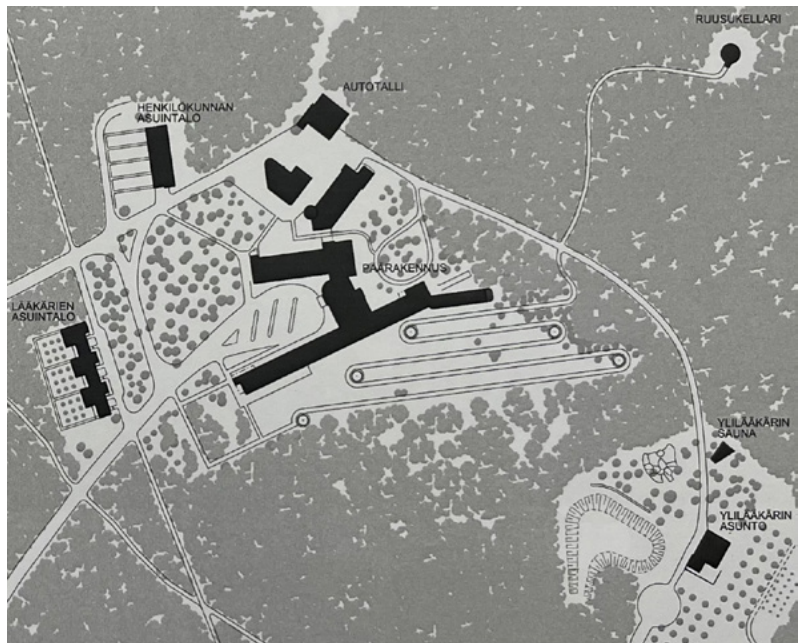
Puutarhan erikoinen muoto näkyi parhaiten ylhäältäpäin parantolan ylätasanteelta. Modernin koneajan ihanteiden mukaisesti se näkyi myös lentokoneesta. Graafisuudessaan puutarha oli voimakas visuaalinen elementti vastakohtana ympäröivälle metsälle. Puutarhakäytävä alkoi päärakennukselta geometrisena kävelykäytävänä jatkuen siitä polkumaisena metsäpuutarhan läpi ruumishuoneelle.

Puutarhan käytävät poistettiin vähitellen käytöstä jo 1940-luvulla.¹ Kävelykäytävät näkyvät enää heikosti nurmen alta. Yksi suihkulähde on säilynyt. Parantolan siirryttyä Alvar Aalto -säätiölle on muiden vesialtaiden paikoille rakennettu puiset renkaat kertomaan kadonneesta puutarhasta.

Tässä artikkelissa tutkin tätä Paimion parantolan kadonnutta puutarhaa ja siihen mahdollisesti liittyvää symboliikkaa ja kytköksiä muihin taiteisiin. Tutkimukseni päärakennus, geometrinen puutarhakäytävä ja ruumishuone



Kuva 1. Puutarha kesällä 1933. Kuva: Alvar Aalto -säätiö / Gustaf Welin 1933, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 2. Parantolan alue 1930-luvulla. Kuva: Jere Saarikko 2007, rajattu, kaikki oikeudet pidätetään.

¹ Jere Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma* (Espoo: Aalto Yliopisto, maisema-arkkitehtuurin diplomityö), 2007, 31; ks. myös viite 52 tässä artikkelissa.



Kuva 3. Puutarha kesällä 2021. Kuva: Sisu Kattilakoski, kaikki oikeudet pidätetään.

muodostavat ajatuksellisen kokonaisuuden. Pohdin myös esoterian mahdollista ilmenemistä tutkimuskohteessani. Tulkinnassani pyrin osoittamaan, että parantolan rationalistinen arkkitehtuuri ja sen tavoitteet saavat rinnalleen irrationaalisen ja symbolisen teoksen. Sen sisältö olisi aikaisemmin tunnistamaton elementti Paimion tuberkuloosiparantolan *Einheitskunstwerk*-kokonaistaideteoksessa.

Päärakennuksen viereistä puutarhaa ei juurikaan mainita tutkimuksissa ennallistamisselvityksiä lukuun ottamatta. Parantolan kunnostussuunnitelmissa 2000-luvulla puutarha huomioidaan tärkeänä osana parantolan kokonaisuutta.² Marianna Heikinheimo ja Minnamaria Koskela laativat vuonna 2000 raportin *Paimion sairaalan historiallinen selvitys*, jossa tutkimuskohde

kuvaillaan lyhyesti aksiaaliseksi muotopuutarhaksi.³ Museovirasto laati vuonna 2005 raportin Paimion tuberkuloosisairaalan saamiseksi ympäristöineen Unescon maailmanperintöluetteloon.⁴ Jere Saarikon maisema-arkkitehtuurin diplomityössä vuodelta 2007 kartoitetaan parantolan puutarha-alueet ja luetteloidaan näillä parantolan viheralueilla kasvava puuvartinen kasvillisuus kunnostusehdotuksineen. Saarikon mukaan suihkulähteiden ja serpentiinikäytävän sommitelma oli toiminnallinen osa parantolaa, jossa ulkoilmassa oleilua pidettiin tuberkuloosin hoidossa tärkeänä. Polkusommitelma oli hänen mukaansa myös keskeinen osa Paimion koko-

2 Nina Heikonen ed., *Paimio Sanatorium Conservation Management Plan* (Helsinki: Alvar Aalto Foundation, 2016).

3 Marianna Heikinheimo & Minnamaria Koskela, *Paimion sairaalan historiallinen selvitys* (Helsinki: Arkkitehtitoimisto HNP Heikinheimo-Niskanen-Pietilä, 13.6.2000).

4 Margaretha Ehrström ed., *Nomination of Paimio Hospital for Inclusion in the World Heritage List* (Helsinki: National Board of Antiquities, Department of Monuments and Sites, report no 13, 2005), 52–53.

naistaideteosta.⁵ Tom Simonsin ja Teija Isohau-
dan vuonna 2019 Arkkitehtuurimuseoon ko-
koama näyttely *Alvar Aallon jalostettu maisema*
esitteli Paimion puutarha-alueet osana Aallon
rakennuksien ja maiseman suhdetta.⁶ Paimion
tuberkuloosiparantolan konservointisuunnitel-
massa vuodelta 2016 puutarhakäytävä suihku-
lähteineen esitetään ennallistettavaksi.⁷

Edellä mainittua kirjallisuutta lukuun ottamat-
ta tutkijat ovat yleensä unohtaneet puutarhan
olemassaolon. Päärakennuksen ja sitä ympäröivän luonnon suhteen nähdään yleensä il-
mentävän Aallon humanistista ja vitalistista
ajattelua.⁸ Arkkitehtuuritutkija Paul Pearson
näkee puutarhakäytävän toimimattomana ja
heikosti käytettävänä.⁹ Alvar Aaltokaan ei mai-
nitse tätä piirustuksissa ja valokuvissa hyvin
näkyvää, avantgardistisen näköistä puutarhaa
missään kirjallisessa tai muussakaan yhteydes-
sä. Suomalaisissa päivälehdissä kävelykäytävät
sivutetaan parilla maininnalla: ”Rakennuksen
hoidokkiosaston edustalla kulkevat säännölliset
tiet, jotka kiertävät ympäri betonisia vesialtai-
ta.”¹⁰ Puutarha-alan julkaisuista 1930-luvulla ei
ole löytynyt aineistoa senkään vertaa. Ilmeises-

ti geometrinen puutarhakäytävä poikkesi niin
paljon totutuista puutarhoista, että sitä ei osat-
tu käsitellä. Siinä nähtiin vain useita vesialtaita
suihkulähteineen ja istutuksineen käytävien kes-
kellä. Modernia puutarhataidetta ja Aaltoa ylei-
semmin käsittelevää kirjallisuutta on julkaistu
viime vuosina, mutta niissäkään ei huomioida
Paimion parantolan puutarhakäytävää.¹¹

Tutkimukseni kannalta on kiinnostavaa, että
eräissä Aallon rakennuksissa on tunnistettu
arkkitehtonisia narratiiveja, joiden taustalla ovat
Aallon suosiman kirjallisuuden kertomukset.¹²
Aalto näki itsekin kirjallisuudella, etenkin *Ka-
levalalla*, olleen vaikutusta myös suomalaisen
arkkitehtuurin muotoihin: ”Ovathan useat ni-
menomaan rakennus- ja kuvaamataiteen sekä
musiikin alalla esiintyneet tekijät saaneet jon-
kinlaista epäsuoraa tietä tulleen inspiraation täs-
tä näennäisesti yksinomaan kirjallisesta lähteest-
tä.”¹³ Voisiko Aallon tuntema kirjallisuus liittyä
Paimion parantolan puutarhaan ja sen mahdol-
liseen symboliikkaan?

Tulkinnassa käytän ikonografiaa lähentyvää in-
tertekstuaalista lukutapaa, joka tarkastelee koh-
dettaan – tässä tapauksessa puutarhaa – erään-
laisina teksteinä ja kertomuksina, jotka viittaavat

5 Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiasel-
vitys ja kunnostussuunnitelma*, 64 ja 81.

6 <https://www.mfa.fi/alvar-aallon-jalostettu-maisema-verkossa/>

7 Heikonen, *Paimio Sanatorium Conservation Management Plan*, 263.

8 Esimerkiksi Göran Schildt, Juhani Pallasmaa ja Demetri Porphyrios pohtivat Aallon luontosuhdetta kirjoituksis-
saan, jota Aalto myös itse korosti. Juhani Pallasmaa,
”Alvar Aalto’s Humanistic World – towards a synthetic
architecture,” teoksessa *Humanist Modernism –
Works by Alvar Aalto in the World Heritage Context*,
eds. Jonas Malmberg & Petteri Kummala (Jyväskylä:
Alvar Aalto Foundation, 2019), 19–31; Porphyrios, De-
metri, *Sources of Modern Eclectism: Studies on Alvar
Aalto* (Michigan: Academy Editions, 1982); Aallon vita-
lismista: Kirmo Mikkola, *Aalto* (Jyväskylä: Gummerus,
1985), 23–24.

9 Paul Pearson, *Alvar Aalto and the International Style*
(New York: Whitney Library of Design, 1978), 88–89.

10 *Sosialisti*, ”Paimion parantolassa viihtyy mainiosti, to-
teavat hoidokit,” nro. 47 (1933): 7.

11 Jyrki Sinkkilä & Julia Donner & Meri Mannerla-
Magnusson toim., *Unelma paremmasta maailmasta.
Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*,
(Lahti: Aalto Arts Books, 2016); O’Malley, Therese &
Wolschke-Bulmahn, Joachim, *Modernism and Land-
scape Architecture, 1890–1940* (Washington, District
of Columbia: National Gallery of Art, 2015); Marc Treib,
*Landscapes of Modern Architecture: Wright, Mies,
Neutra, Aalto, Barragán* (New Haven: Yale University
Press, 2016).

12 George Baird, *Alvar Aalto* (London: Thames and
Hudson, 1970), 11–14; Louna Lahti, *Alvar Aalto – Ex
intimo. Aikalaisten silmin* (Jyväskylä: Atena Kustannus
Oy, 1997), 33, 53–54; Juhani Pallasmaa, ”Alvar Aalto’s
Humanistic World”, 27; Malcolm Quantrill, *Alvar Aalto,
A Critical Study* (Helsinki: Otava, 1983), 163.

13 Alvar Aalto, ”Taide ja tekniikka,” teoksessa *Alvar Aal-
to, Luonnoksia*, toim. Göran Schildt (Helsinki: Otava,
1972), 86.

toisiinsa.¹⁴ Tällä menetelmällä pyrin kuvailemaan Alvar Aallon puutarhan suunnitteluprosessin mahdollista etenemistä. Lähestymistapa sopii tutkimuskohteeseen etenkin Aallon monipuolisten kiinnostuksien vuoksi. Arkkitehtuurin lisäksi kuvataide oli hänelle läheistä.¹⁵ Aalto oli myös innokas teatterissakävijä ja tunnettu elokuvaharrastaja. Hän luki paljon kauno- ja tietokirjallisuutta ja oli laajalti kiinnostunut aikansa ilmiöistä.¹⁶ Kirjoituksissaan Aalto loi itsestään narratiivia monipuolisesti sivistyneenä, arkkitehtuuria taiteena uudistavana taiteilijana. Hän korosti, kuinka tärkeitä monipuoliset vaikutteet olivat hänen työskentelyprosessissaan.¹⁷ Tulkinnassani käytän lähteinä Aallon käytössä ollutta kirjallisuutta, lehtiä, hänen tuntemiaan kuvataiteen teoksia ja kuvauksia työskentelystään, kontakteja taiteilijaystäviin, inspiraatiolähteinä toimineita teatteri- ja elokuvaesityksiä ja hänelle tuttuja moderneja kulttuurivirtauksia.

Seuraavassa kuvailen tämän geometrisesti muotoillun puutarhan liittymistä moderniin puutarhaan. Tämän jälkeen selvitän, kuinka puutarhan suunnitelma kehittyi ja tulkiten sen päärakennukseen liittyvää metaforaa. Ruumishuoneen muodon ja symboliikan avulla tutkin päärakennuksen, puutarhakäytävän ja ruumishuoneen kokonaisuuden taustalla olevia esikuvia ja subtekstiä. Pyrin osoittamaan, kuinka näistä

- 14 Auli Viikari, *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1991); Altti Kuusamo, *Tyylistä tapaan – semiotiikka, tyyli, ikonografia* (Tampere: Gaudeamus, 1996), 102–117.
- 15 Erik Kruskopf, *Alvar Aalto kuvataiteilijana* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2012); Eeva-Liisa Pelkonen, "Symbolic Imageries: Alvar Aalto's Encounters with Modern Art," teoksessa *Alvar Aalto: Second Nature* (Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum, 2014); Göran Schildtin toimittamissa teoksissa Aalto puhuu lukuisissa yhteyksissä kuvataiteen ja arkkitehtuurin suhteesta.
- 16 Göran Schildt, *Alvar Aalto, Elämä* (Jyväskylä: Kirjapaino Gummerus, 2007); Lahti, *Alvar Aalto*.
- 17 Alvar Aalto. *Taimen ja tunturipuro*, teoksessa *Alvar Aalto, Luonnoksia*, toim. Göran Schildt (Helsinki: Otava 1972), 71–73.

virikkeistä saattoi Aallon suunnitteluprosessissa muodostua symbolinen taideteos.

Moderni puutarha taideteoksena

Paimion tuberkuloosiparantolan päärakennuksen viereisessä puutarhassa näkyvät modernin puutarhan ihanteet. Puutarhasuunnittelu nähtiin tärkeänä osana uudistuvaa arkkitehtuuria, kuten saksalainen arkkitehti Herman Muthesius esitti teoksessaan *Landhaus und Garten* (1907). Hän toi keskusteluun käsitteen arkkitehtoninen puutarha osana rakennustaidetta.¹⁸ Alvar Aallolle puutarhat olivat olennainen osa arkkitehtuuria jo ennen Paimiota. Häntä siteerataan *Puutarha*-lehden etusivulla 1926: "Puutarha kuuluu kotiimme yhtä hyvin kuin mikään sen huoneista tahansa. Askel ryytimaasta huoneisiin olkoon paljon pienempi vastakohta kuin kadulta tai maantieltä puutarhaan."¹⁹ Aalto totesi puutarhojen olevan tärkeä osa Paimion parantolan arkkitehtonista kokonaisuutta: "Ennen kuin Paimion parantola on täysin mieleni mukainen, edellyttää se ympäristön ja puutarhapuolen hiljakseen tapahtuvaa valmistumista."²⁰

Geometrisesti sommiteltua modernistista puutarha-arkkitehtuuria kehittivät useat suunnittelijat ja kirjoittajat. Tanskalainen Gudmund Nyeland Brandt ei nähnyt pulmana luoda uutta modernia puutarhaa, johon yhdistetään historiallisia esikuvia esimerkiksi japanilaisesta puutarhasta. Brandtia ja Aaltoa yhdistää myös ajatus puutarhasta tieteellisenä kokeiluna, jolla

- 18 Julia Donner, "Missä moderni – siellä puutarha," teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toim. Jyrki Sinkkilä, Julia Donner, Meri Mannerla-Magnusson (Lahti: Aalto Arts Books, 2016), 15.
- 19 Puutarha-lehti, nro. 11 (1926): kansisivu. Lainaus on Aallon kirjoituksesta "Porraskiveltä Arkihuoneeseen," *Aitta*, näytenumero (1926): 65.
- 20 *Turun Sanomat*, "Varsinais-Suomen tuberkuloosiparantola valmis vastaanottamaan potilaita," nro. 48 (1933): 6.

tavoiteltiin psykologista mielihyvää vihreyden ja rehevyyden avulla.²¹ Tuberkuloosiparantolat sijoitettiin mäntymetsään, joka luovuttaa ympäristöönsä runsaasti hengitystä helpottavaa otsonia. Paimiossa Aalto halusi luonnon olevan parantavana elementtinä kaikin tavoin. Parantola ympäristöineen oli Aallolle ”medicini-instrumentti”, jolla oli psykologinen tehtävä ihmisen psykofyysisen kokonaisuuden hoitamiseksi.²²

Dorothee Imbertin mukaan tieteellisellä koekielulla oli osansa myös belgialaisen Jean Canneel-Claesin puutarhoissa. Canneel-Claes oli Alvar Aallon ystävän Henry van de Velden oppilas ja hänet tunnettiin yhteistyöstä Le Corbusierin kanssa vuodesta 1929 lähtien. Canneel-Claesin puutarhat ovat kuin puutarhan muotoon toteutettuja konkreettisen taiteen teoksia. Sommitelu ja käytännöllisyys yhdistyivät niissä geometriseen sommitelmaan sijoitettuina leikkipaikkoina ja hedelmäpuuasetelmina, jotka ovat olennainen osa uutta funktionaalista puutarhaa.²³ Paimiossa Aalto asettelee yllilääkärin asunnon hyötöpuutarhan hedelmäpuut säännölliseen ruudukkoon samaan tapaan kuin Canneel-Claes. Erilaisista rakenteistaan huolimatta ovat Aallon, Brandtin ja Canneel-Claesin puutarhojen modernistiset perustat hyvin samanlaisia.

Suomessa puutarha-arkkitehtien puutarhat eivät olleet niin radikaaleja kuin Keski-Euroopassa. Heidän vaikutuksensa näkyy kuitenkin Paimion puutarhan jäsenyydessä. Paul Olsson suunnittelei rakennusten välittömän ympäristön ”suoraviivaiseen” tai myös ”nykyaikaiseksi” kutsuttuun tyyliin ja sitä ympäröivät alueet ”maisemalliseen” tapaan. Suoraviivaista tyyliä Olsson kutsui

geometriseksi tyyliksi.²⁴ Myös Bengt Schalinin ajattelussa rakennusten läheisyydessä olevat puutarhan osat suunniteltiin säännölliseen tapaan, kun etäämmällä olevat alueet saivat puistomaisen asun.²⁵ Paimiossa Alvar Aalto jäseni maiseman Olssonin ja Schalinin pyrkimyksien tapaan.²⁶ Aalto otti puutarhasommitelman osaksi suomalaisen metsämaiseman metsäpuutarhana, joka Saarikon mukaan on Paimion sairaalan ympäristölle luonteenomainen ja visuaalisesti voimakas piirre.²⁷

Saarikko käyttää päärakennuksen eteläpuolisesta alueesta nimitystä ”päärakennuksen muotopuutarha”, vaikka toteaaakin, että puutarhataiteen kannalta sitä voidaan pitää harhaanjohtavana, koska siinä ei ole käytäviä korostavia muotoon leikattuja pensasaitoja.²⁸ Julia Donnerin mukaan puutarhataidetta on 1930-luvulta lähtien luonnehdittu ”funktionaaliseksi” tai ”funktionalistiseksi”, kun tavoitteena oli erottaa uudet puutarhat aikaisemmista historiallisista ”muoto- ja maisemapuutarhoista.”²⁹ Funktionaalissa puutarhassa korostuivat uudet yhteisölliset toiminnat ja tasavertaisuus. Tällaista sosiaalisen puutar-

21 Dorothee Imbert, ”The Form of Function: Theorizing Modernity in the Garden, 1920 – 1939.” teoksessa *Modernism and Landscape Architecture, 1890–1940*, ed. Therese O’Malley & Joachim Wolschke-Bulmahn (Washington, District of Columbia: National Gallery of Art, 2015), 16–17.

22 Alvar Aalto, ”Esiteelmä Italiassa marraskuussa 1956.” Käsikirjoitus. Alvar Aalto Säätiö.

23 Imbert, ”The Form of Function,” 22.

24 Eeva Ruoff, ”Kiveä ja mäntyjä – katsaus Paul Olssonin tuotantoon 1930-luvulla,” teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toim. Jyrki Sinkkilä & Julia Donner & Meri Mannerla-Magnusson (Aalto Arts Books, Lahti, 2016), 27.

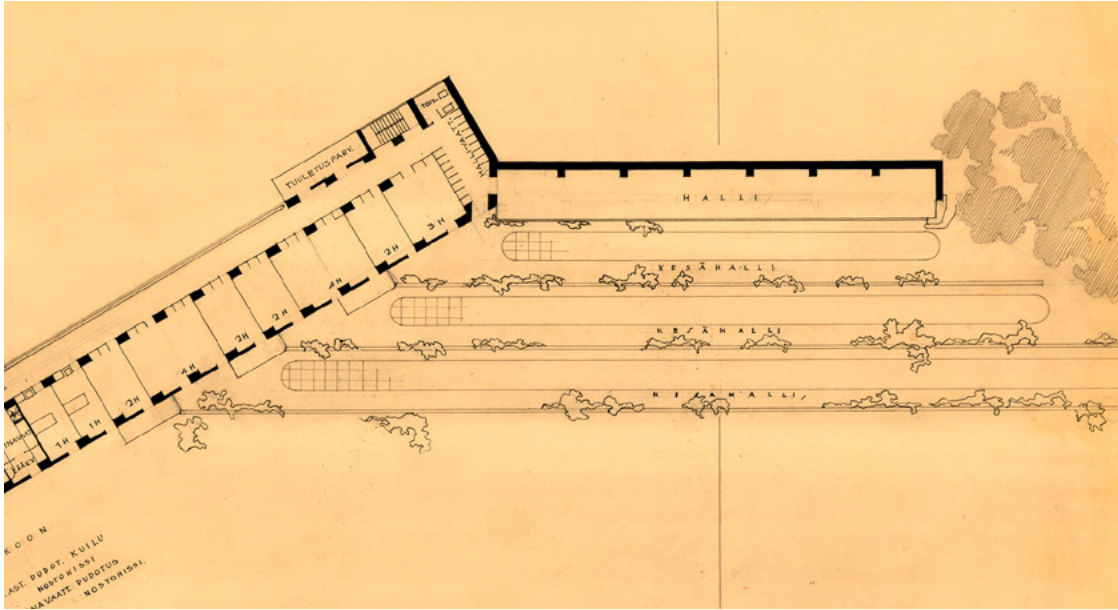
25 Donner, ”Missä Moderni – siellä puutarha,” 15.

26 Yhteistyötä Aallon kanssa Olsson teki tietyllä tavalla Paimion jälkeen: Kotitalo, 1935, Savoy’n kattopuutarha, 1937, Turun Sanomien kattopuutarha, 1938.

27 Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, 64; Marianna Heikinheimo, *Architecture and Technology: Alvar Aalto’s Paimio Sanatorium* (Helsinki: Unigrafia, 2016), 24.

28 Saarikko käyttää muotopuutarha-nimitystä, koska sitä oli käytetty aikaisemmin rakennushistoriallisessa selvityksessä. Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, 13; Heikinheimo & Koskela, *Paimion sairaalan historiallinen selvitys*, 245, 252; Muotopuutarhan ideasta Elisabeth Barlow Rogers, *Landscape design: A Cultural and Architectural History* (New York: Harry N. Abrams, 2001), 383–401.

29 Donner, ”Missä Moderni – siellä puutarha,” 15.



Kuva 4. Suunnitelma *Kesähalleiksi* vuodelta 1929. Kuva: Alvar Aalto -säätio, rajattu, kaikki oikeudet pidätetään

ha-ajattelun suuntaa edusti maisema-arkkitehti Christopher Tunnard. Hän toimi Aallon tapaan CIAM-yhteisössä ja julisti funktionaalisen puutarhan välttävän sentimentaalisen ekspressionismin ja villiintyneen puutarhan ääripäitä, sekä muotopuutarhan klassismia. Uusi sosiaalinen, yhteisöllinen puutarha ilmensi rationalismin henkeä ja tarjosi sen osien esteettisellä ja käytännöllisellä jäsentelyllä ystävällisen ja vieraanvaraisen ympäristön rentoutumiseen.³⁰ Funktionaalisessa puutarhassa korostetaan puutarhaa sosiaalisena kohtaamispaikkana, joka Paimion tapaan on tehty jotain yhteisöllistä käyttötarkoitusta varten ja jonka elementit sommitellaan taideteoksen tapaan. Tämä toteutuu Alvar Aallon Paimion päärakennuksen eteläpuolen puutarhassa, josta jatkossa käytän nimeä *Geometrinen puutarha*. Muotopuutarha sopii parhaiten kuvaamaan päärakennuksen länsipäätyyn alun perin kuulunutta lähes neliönmuotoista puutarhan osaa, josta *Geometrinen puutarha* alkaa. *Geometrisen puutarhan* voi nähdä eräänlaisena manifestina, jossa vanhasta muotopuutarhasta siirrytään modernin aikakauden funktionaaliseen puutarhaan. Paimion tuberkuloosiparantolo-

lan *Geometrinen puutarha* lienee ainutlaatuinen sen modernistisista puutarhoista poikkeavan avantgardistisen muotonsa vuoksi.

Kesähalleista kävelyalueeksi

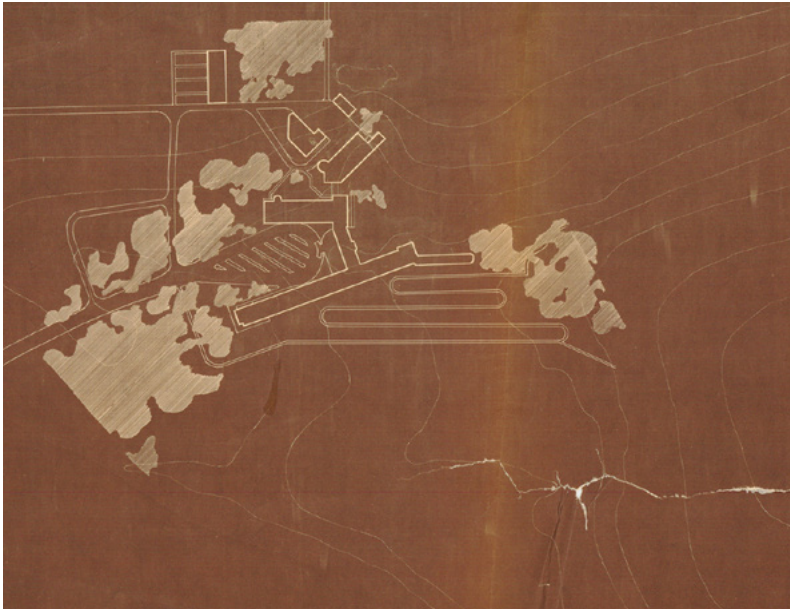
Paimion tuberkuloosiparantolan kilpailun suunnitelmassa 1929 ulkoterrassien jatkeena oli kolme soikeaa terrassimaista paikkaa lepotuoleille. Terrassit nimettiin *Kesähalleiksi*.

Rakennuspaikalla ei itsessään ollut rinnettä, joten *Kesähallit* oli tarkoitus rakentaa kolmitasoiselle maavallille. Arkkitehtuuritutkija Paul Pearson kehuu tätä alkuperäistä suunnitelmaa.³¹ ”*Kesähallit* terassoitiin muureilla ja jäseneltiin istutuksilla. Näistä muodostui suuri, etelää ja aurinkoa kohti suuntautuva amfiteatterimainen kokonaisuus.³² Sekä päärakennuksesta että *Kesähalleista* olisi ollut näkymä metsäpuutarhaan. Maiseman pengertäminen yhdistää Paimion parantolan Aallon muuhun tuotantoon, jossa porras-, terassi- tai teatteriaihe tai näiden yh-

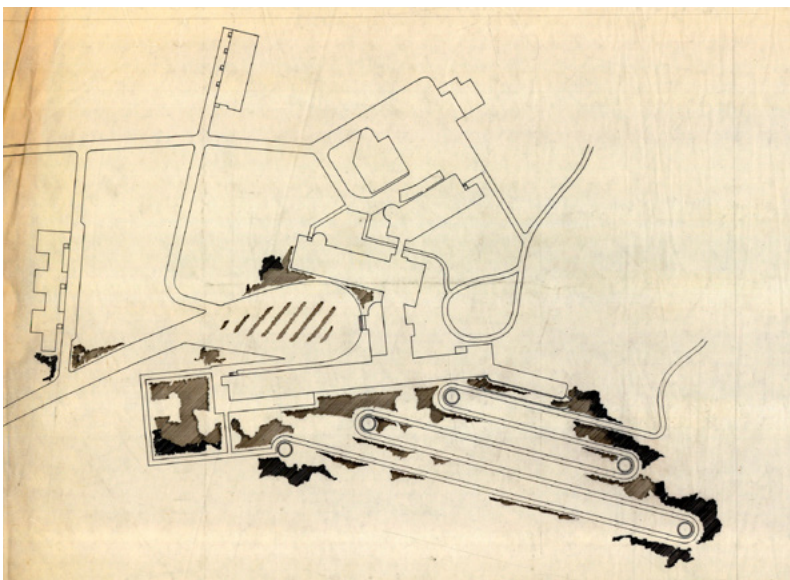
30 Rogers, *Landscape design*, 442.

31 Pearson. *Alvar Aalto and the International Style*, 88–89.

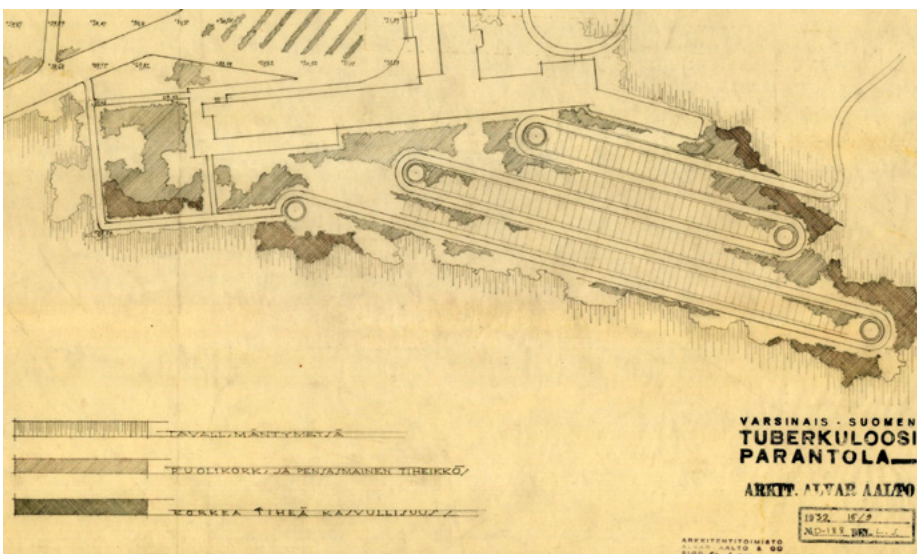
32 Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, 23–24.



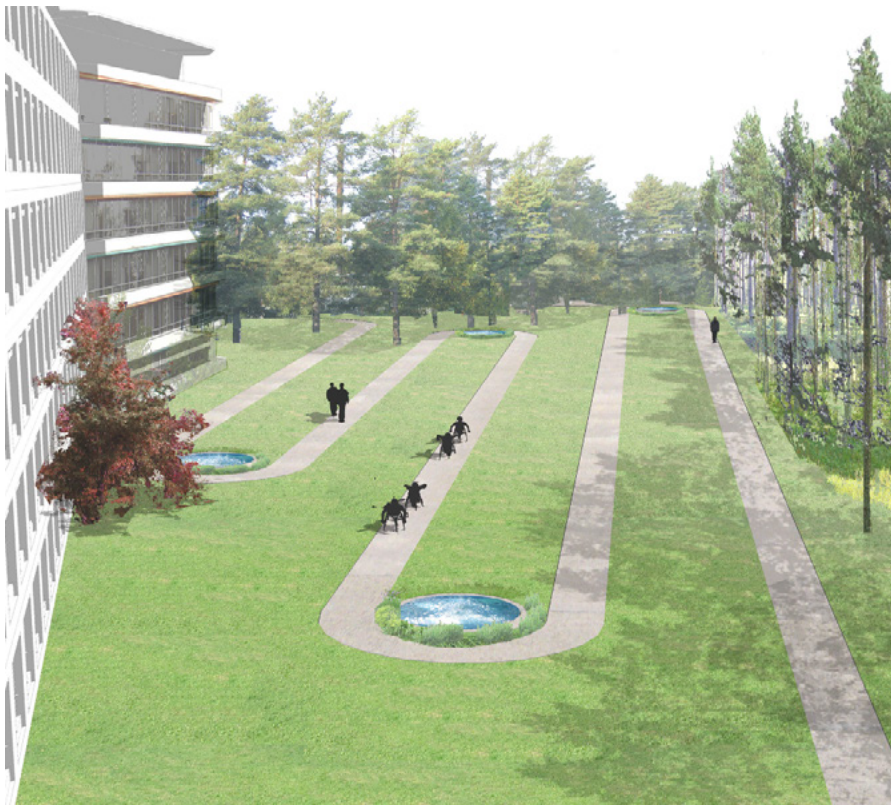
Kuva 5. Alvar Aallon "asemakaava-piirustus" vuodelta 1930. Kuva: Alvar Aalto -säätiö, rajattu, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 6. Piirustus 50/757. Kuva: Alvar Aalto -säätiö, rajattu, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 7. Puutarhan suunnitelma valmistui 15.9.1932. Suoraviivarasteri tarkoittaa "tavall. mäntymetsä", vinoiviirasteri "puolikork. ja pensasmainen tiheikkö" sekä ristiviirasteri "korkea, tiheä kasvillisuus", piirustus 50/761. Kuva: Alvar Aalto -säätiö, rajattu, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 8. Näkymä potilashuoneen ikkunasta. Kuva: Jere Saarikko 2007, kaikki oikeudet pidätetään.

distelmä toistuu ydinaiheena.³³ Göran Schildtin mukaan Aallon suunnittelemat portaat ja terassit ilmentävät pyrkimystä ihmisen ja luonnon sopusointuun, yhteensulautumiseen.³⁴ *Kesähalleista* kuitenkin luovuttiin Turun kaupungin tultua osaksi rakennuskuntaa. Tarvittavia potilaspaikkoja varten rakennuksen korkeutta lisättiin kolmella kerroksella neljästä seitsemään kattoterasseihin mukaan lukien. Tämän jälkeen *Kesähallit* eivät enää olleet tarpeellisia, koska lepotuolipaikkoja oli tarpeeksi jo itse rakennuksen hallisiivessä.³⁵

Uudessa suunnitelmassa puutarhakäytävä oli sekä toiminnallinen että visuaalinen elementti. Puutarha suunniteltiin potilaiden kävelyä var-

ten. *Kesähallien* terassituksen tavalla *Geometrisen puutarha* toimi näkyvänä arkkitehtonisena elementtinä. Se esiintyi ensimmäisen kerran Alvar Aallon signeeraamassa asemapiirustuksessa vuodelta 1930, jossa sen mutkitteleva polku esitettiin luonnosmaisena viivana.³⁶

Käytävä kehittyi piirustuksessa 50/757, jossa siinä oli jo suihkulähteiden paikat, ja sai lopullisen muotonsa 15.9.1932 piirustuksessa 50/761, jonka signeerasi L.S. (Lauri Sipilä).³⁷

Lopputuloksena oli suoralinjainen, serpentiinimäisesti pyöreiden suihkukaivojen kautta kiertelevä kävelykäytävä, joka jatkui polkumaisena kohti ruumishuonetta. Aksiaalisuudestaan huolimatta sommitelma on epäsymmetrinen, mikä luo siihen vaihtelevuutta.

Paul Pearson kuvailee toteutetun puutarhan olevan toimimattomampi ja hankalammin käy-

33 Heikinheimo & Koskela, *Paimion sairaalan historiallinen selvitys*; Göran Schild, *Valkoinen pöytä* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1982), 202–206.

34 Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, 13.

35 Törrönen, Sirkka, *Varsinais-Suomen tuberkuloosipiiri. Kalevanniemen lastenparantola 1920–1962. Paimion sairaala 1933–1983* (Salo: Varsinais-Suomen tuberkuloosipiirien kuntainliitto, 1983), 37.

36 Heikinheimo, *Architecture and Technology*, 163.

37 Heikinheimo, *Architecture and Technology*, 160.

tettava tasainen kävelytie verrattuna *Kesähalleihin*.³⁸ Pearson ei kiinnitä huomiota siihen, että kävelyt olivat olennainen osa tuberkuloosin hoitoa. Tuolloin tuberkuloosin hoidossa keskeistä oli puhtaan ilman lisäksi tuberkuloosibakteereja tappava auringonvalo.³⁹ Päivittäisillä kävelyillä pyrittiin ylläpitämään ja edistämään potilaiden fyysistä kuntoa. Kävelyt parantolan ympäristössä olivat potilaille mieluisimpia tehtäviä ja tärkeitä paitsi terveyden myös yleisen mielialan kannalta. *Turun Sanomat* kirjoitti 1935: ”Mikäli kävelytoveri on toista sukupuolta, kutsutaan sitä ”lumpustamiseksi”.⁴⁰ *Geometrisen puutarhan* so- rakäytävillä potilaat pystyivät liikkumaan myös rullatuolilla. Parantolan takaista aluetta käytettiin monin tavoin potilaiden hyvinvoinnin edistämiseksi. Siellä pelattiin krokettia ja pidettiin ampumaharjoituksia pienoiskiväärillä.⁴¹ Kauempana olevan tekolammen rantaa käytettiin esiintymislavana.⁴² Puutarhoissa liikutettiin paljon ryhmissä, ja parempikuntoiset auttoivat heikommin liikkuvia.⁴³ Funktionaalisen puutarhan yhteisöllinen ajatus täyttyi Paimiossa hyvin.

Geometrisen puutarha toteutettiin melko eri tavalla kuin vuoden 1932 suunnitelmassa. Suunnitelman mukaan mäntymetsikköä olisi istutettu myös käytävien väliin. Puolikorkea ja pensasmainen tiheikkö olisi ollut toinen näkyvä piirre, joka paikoitellen olisi päättynyt korkeaan ja tiheään kasvillisuuteen. Suunnitelmassa met-

säpuutarhan ajatus oli voimakkaampi. Toteutettu puutarha perustui valokuvien perusteella korkeaan nurmikkoon ja mataliin perennoihin käytävien välissä sekä suihkulähteiden ympärillä. Istutukset muodostivat kontrastin vaaleille käytäville. Länsipäädyn vesialtaalta johti tummemmalla soralla tai tiilimurskalla päällystetty poikkikäytävä päärakennukselta vesialtaan kautta uloimmalle käytävälle.⁴⁴ Käytävä sijoitettiin niin, että kasvavat koivut kyettiin jättämään paikoilleen käytävien väleihin.⁴⁵ Tällä Aalto joko halusi erottaa *Geometrisen puutarhan* havupuuvaltaisesta metsäpuutarhasta tai sitten Aalto vain halusi säilyttää kasvavat puut, kuten hän teki monissa myöhemmissäkin suunnitelmissaan. Metsäpuutarhaan luotiin mystistä tunnelmaa istuttamalla köynnöshortensioita kiipeilemään männynrungoilla.⁴⁶

Welinin valokuvissa näkyvät serpentiinikäytävän rakentamisen vaiheet: maapohjan päälle ajettiin syksyllä 1932 pohjakerros, jonka päälle levitettiin loppukevällä 1933 vaaleaa hiekkaa tai soraa. Käytävällä kulkemiseen loivat tunnelmaa pyöreät, valkoreunaiset vesialtaat kukkaistutuksineen sekä suihkulähteen solina.

Suihkukaivoja oli parantolan edustalla viisi, joista itäisintä käytettiin lasten vesileikkien paikka-

38 Pearson, *Alvar Aalto and the International Style*, 88–89; Nicholas Ray. *Alvar Aalto* (New Haven CT: Yale University Press, 2005), 83.

39 Jorma Pätiälä, ”Taistelu tuberkuloosia vastaan,” teoksessa *Suomalainen lääkäri-seura Duodecim 1881 – 1991*, toim. Jaakko Ignatius (Helsinki: Kustannus Oy Duodecim, 1981), 201–215.

40 *Turun Sanomat*, ”Pientä pakinaa Preitilästä,” nro. 346 (1935): 2.

41 Varsinainen krokettikenttä rakennettiin yllilääkärin talon edustalle. *Uusi Aura*, ”Ajatuksia viihdyttävät työt ja erilaiset harrastukset,” nro. 195 (1938): 1, 3.

42 *Uusi Aura*, ”Preitilää sanoin ja kuvin. Varsinais-Suomen parantolan potilaiden elämästä IV,” nro 191 (1934): 6.

43 *Uusi Aura*, ”Preitilää sanoin ja kuvin. Varsinais-Suomen parantolan potilaiden elämästä I,” nro 188 (1934): 6.

44 Saarikon syksyllä 2005 tekemän koekavauksen perusteella suihkulähteiden reunat on rikottu 1948 jälkeen, mutta niiden pohja on jätetty ehjäksi. Alueella tehty selvitys, inventointinumerot 140–200, kasvavista puuvartisista kasveista ei sisällä mitään perennoja, istutuksia ja materiaaleja puutarhassa käytettiin alun perin. Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, 31, 40, 84–85. Vanhojen hävinneiden käytävien materiaalista on mahdollista saada varmuus koekuopalla/ maaperänäytteellä nurmettuneen käytävän kohdalta. Koeojasta käytävän poikki näkyisi käytävän rakennekerrokset ja pintamateriaali. Jere Saarikon sähköposti kirjoittajalle 11.02.2022.

45 Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, 40.

46 Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, 41.

Kuva 9. Säilynyt suihkulähde. Kuva: Museovirasto/ Soile Tirilä 2000. Lähde: **Finna.fi**, lisenssi CC BY 4.0.



na.⁴⁷ Paimion suihkukaivot olivat yksinkertaisia betonista valettuja ympyröitä, joiden keskellä oli vesisuihku, ja niitä saattoi käyttää myös kaste- luvesialtana. Vesialtaiden vaatimaton muoto- vastine sijaitsee parantolan ylimmän kerroksen taitekohdassa, pyöreässä männyn istutus- altaaseen käydessään parantolassa vuonna 1948, mutta ei mainitse *Geometristä puutarhaa*.⁴⁸

Säännönmukaiseen kulkuun perustuva kävely- reitti kävi vähitellen tarpeettomaksi. Hoitome- netelmien kehittymisen myötä tuberkuloosipo- tilaiden kunto parani, ja kävelyt voitiin tehdä metsäpuutarhassa. Osasy *Geometrisen puutar- han* ylläpidon lopettamiseen lienee ollut myös käytävien sekä suihkulähteiden ylläpidon kal- leus.⁴⁹ Mutkittleva käytävä houkutteli poikkeaa-

maan pakotetulta reitiltä, koska sitä estämässä ei ollut puistoissa yleensä olevia korkeita pensaita tai muita istutuksia. *Geometrisen puutarha* oli yksi monia parantolassa toteutettuja ratkaisuja, jotka Heikinheimon mukaan olivat joustamatto- mia.⁵⁰ Aallon suunnitteleminen rullatuolien ilma- kumipyörätkin olivat usein puhki.⁵¹ Jo vuonna 1938 *Uusi Aura* -lehden valokuvissa näkyy lähinnä hoitamattoman näköinen nurmi.⁵² *Geo- metrisen puutarha* poistettiin käytöstä vuosien 1948 ja 1958 välisenä aikana.⁵³

Viivasta väkipyöräksi

Aallon suunnitelmiin liittyy irrationaalisuutta ja luovaa ajattelua, jota tutkimuksissa ei useinkaan oteta huomioon. Hän ajatteli arkkitehtuurin taiteellista ilmaisua myös muista taide- ja kult- tuurimuodoista saamiensa vaikutteiden avulla.

47 *Turun Sanomat*, "Puoli vuotta Preitilässä," nro 221 (1933): 4.

48 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture, the growth of a new tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1949), 466.

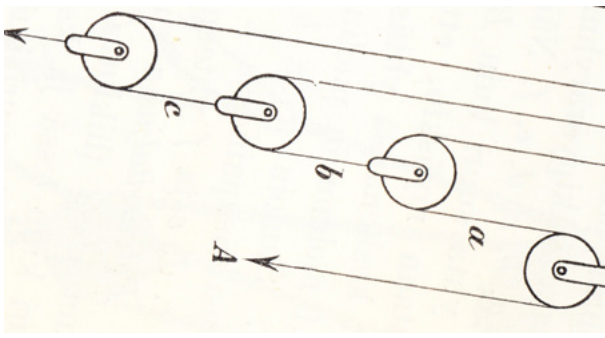
49 Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiasel- vitys ja kunnostussuunnitelma*, 76. Saarikko ehdottaa, että ylläkkäarin asunnon edustalla olevaa tiilimurskasta tehtyä polveilevaa koristekäytävää ei ylläpidon vaati- vuuden vuoksi ole mielekästä palauttaa. Tämänkin koristekäytävän ennallistaminen olisi visuaalisesti tärkeää Aallon puutarhataiteen kannalta.

50 Heikinheimo, *Architecture and Technology*, 296; *Socialisti*, "Paimion parantola," nro. 199 (1933): 1.

51 Paimiossa vuonna 1965 perushoitajana aloittaneen Anna-Maija Kattilakosken haastattelu 6.7.2021. Haas- tattelija Asko Mäkelä. Äänitallenne Asko Mäkelällä ja Paimion tuberkuloosisairaalan säätiöllä.

52 *Uusi Aura*, "Ajatuksia viihdyttävät työt ja erilaiset har- rastukset", 3.

53 Heikonen, *Paimio Sanatorium Conservation Manage- ment Plan*, 190.



Kuva 10. Piirros taljasta kirjassa Appel & La Cour, *Maailman rakenne ja luonnon voimat*, 1901, 173. Kuva: Alvar Aalto -säätiö, kaikki oikeudet pidätetään.

Tarkastelen seuraavaksi Paimion tuberkuloosi-parantolan *Geometristä puutarhaa* ennen kaikkea taideteoksena. Aalto hyväksyi itsekin kuvataiteen vaikutuksen arkkitehtuuriin: ”Maalattu muoto voi toimia arkkitehtuurin innoittajana, ilman että sitä käytetään suoraan sellaisenaan. Mutta suhdetta on vaikea tajuta.”⁵⁴

Vuoden 1930 asemapiirustuksessa Alvar Aalto esitti puutarhan mutkittelevan polun viivana. Sen voi nähdä tasopinnaksi muutettuna vuorenrinteenä, jolla polku kääntyy suihkulähteiden kohdalla korkeammalle ja korkeammalle. Aalto kirjoitti vuonna 1924: ”Minulle ’nouseva kaupunki’ on muodostunut kuin uskonnoksi, sairaudeksi, hulluudeksi, miksi vain tahdotte. Kukulakaupunki, tuo kaareva, elävä, arvaamattomissa, matemaatikoille tuntemattomissa ulottuvuuksissa kulkeva viiva on minulle kaiken sen inkarnaationi, jonka vastakohta on elämän puolieläimellinen, koneellisuuden ja uskonnollisen kauneuden välinen ero.”⁵⁵ Näin ajatellen olisi Aalto saanut rakkaan ajatuksensa kukulakaupungista siirrettyä *Kesähallien* terassoinnista myös tähän uuteen suunnitelmaan. Kun

54 Alvar Aalto, ”Materiaalisidonnaisten taiteenlajien yhteydestä,” Alvar Aallon ja arkkitehti Karl Fleigin keskustelu, teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toim. Göran Schildt (Keuruu: Otavan kirjapaino, 1997), 267.

55 Alvar Aalto, ”Kukulakaupunki”, teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toim. Göran Schildt (Keuruu: Otavan kirjapaino, 1997), 49.

käytävä viivana sai käännekohtiinsa vesialtaat piirustuksessa 50/757, (kuva 6) alkoi lopputulos muistuttaa väkipyörästä. Piirustuksessa suihkulähde yhdistyy väkipyörän keskiöön. Kuvataiteen ohella teknologia oli Aallolle tärkeä suunnittelun inspiraatiolähde. Aallon kirjastossa on vuonna 1901 suomeksi julkaistu Jacob Appelin ja Poul La Courin kirja *Maailman rakenne ja luonnon voimat, Historiallinen esitys fyysillisten käsitteiden kehityksestä*. Kuvat väkipyörästä eli taljoista sivulla 173 soveltuvat puiston muodon esikuviksi.

Kukulakaupunkiin johtavan viivan muuttuminen väkipyöräksi olisi Aallolle tyypillistä luovaa suunnitteluprosessia.

Alvar Aalto kirjoitti vuonna 1928, että hän ei arvostanut modernia taidetta, joka käyttää vain nykyaikaisesta tekniikasta lainattuja koneen osia. Hän tavoitteli ”uutta realismia”, joka ei olisi karikatyyri ajastaan. Aallon mukaan vain tradition ja modernin asettaminen harmoniaan antaa taiteelle tarvittavan laajennetun taustan.⁵⁶ Tähän ajatteluun perinteisen mekaanisen laitteen – taljan – käyttö puutarhan muodon inspiraatiolähteenä soveltuu hyvin. Taljan rinnalla sen leveät ja konemaisen täsmälliset käytävät voi ymmärtää muistumina teollisen tuotannon liukuhihnasta. Liukuhihna liikkuvana katuna oli käytössä Pariisin maailmannäytelyssä vuonna 1900. Suunnitelman voi nähdä myös sanomalehden painokoneen sivukuvana, jossa suihkulähteet edustavat painotelan päitä, tai elokuvakoneen filmin kuljettimena. Tällainen moniviittausisuus sopii Aallon 1930-luvun vaihteen aikaan, jolloin hän etsi omaa suuntaansa arkkitehtuurissa monenlaisista vaikutteista.

1930-luvun alussa Aalto oli lopettanut maalaimisen ja ”kuvataiteelliset” teoksensa hän toteutti arkkitehtuuripiirustuksissaan. Paimion paran-

56 Alvar Aalto, ”Uusimmista virtauksista rakennustaiteen alalla. Taiteen olemuksen ydinkysymyksiä ja meidän aikamme probleemeja. Mihin uusi realismi arkkitehtuurissa pyrkii?” *Uusi Aura*, nro. 1 (1928): 11.

tolan pohjakaavan onkin todettu muistuttavan yksinkertaisessa muodossaan konstruktivistista taideteosta.⁵⁷ *Geometrisen puutarhan* kannalta tärkeimmät kuvataiteen suuntaukset ovat konkreettinen taide ja venäläinen konstruktivismi. Näistä Aalto vaikuttaa saaneen keskeiset ideat puutarhan muotoon, unohtamatta japanilaisen zen-puutarhan leveitä hiekkapiirtoja. Käytävä muistuttaa El Lissitskyn, Zürichin Dadan ja Art Concret -ryhmän julkaisuissa käytettyjä selkeitä graafisia muotoja ja voimakkaita linjoja. *Geometrisestä puutarhasta* huokuu konkretismin ja venäläisen konstruktivismin teoksille ominainen ryhdikkyys ja koneenkaltaisuus. *Geometristä puutarhaa* suunnitellessaan Aalto pystyi modernistisen kuvataiteen kautta kehittämään ajatustaan arkkitehtuurista taiteena.

Puutarha väkipyörästäön kaltaisessa muodossa täydensi Aallon ajatuksen Paimion tuberkuloosiparantolasta modernistisena kokonaistaideteoksena. Puutarhan myötä kaikki päärakennukseen liittyvät arkkitehtoniset ratkaisut viittasivat koneeseen, jossa jokaisella osalla on tehtävänsä kuin elävässä organismissa. *Geometrisen puutarha* oli eräänlainen utopia, joka täydensi konstruktivismi hengessä päärakennuksen ajatusta teknologisenä parannuskoneena.⁵⁸ Siinä voi nähdä myös surrealistisia piirteitä rakennuksesta ja sen puutarhasta ikään kuin elävän biomekaanisena koneena. Surrealismissa teknologian luoma uusi maailma koettiin mahdollisena uhkana ihmiselle. Modernin maailman ristiriitaisuus esiintyi Aallon puheissa ja kirjoituksissa.⁵⁹ Lyhyen rationalismin kautensa aikana 1927–1932 Aalto

pyrki löytämään esitystavan tälle ristiriidalle ja etsi ratkaisua niiden yhteensovittamiseksi.

Tulkitsen, että Alvar Aalto toteutti *Geometrisen puutarhan* vastakohtaksi koneajan dystopioille. Näistä tärkein on Mary Shelley'n kertomus *Frankenstein, Moderni Prometheus* (1818). Siinä ihmisen ja koneen yhdistelmä Frankenstein ei tuo sivilisaatioon utopian valoa vaan sen luojaan vankkumaton usko tieteeseen johtaa traagiseen lopputulokseen. Elokuvien ystävänä Aalto tunsikin Frankensteinin tarinan etenkin Robert Wienen ohjaaman ja Hans Janowitzin sekä Carl Mayerin kirjoittaman *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) sekä James Whalen *Frankenstein* (1931) elokuvien välityksellä. Frankenstein oli aiheena myös saksalaisissa ekspressionistisissa teatteriesityksissä, joissa tarinaa käytettiin sekä Bauhausin tapaiseen konemaailman ihailuun että sen kritiikkiin. Jälkimmäinen korostuu etenkin berliiniläisen teatteriohjaaja Erwin Piscatorin esityksissä, joista yksi Aallollakin oli ollut tilaisuus nähdä vuonna 1930. Moholy-Nagy antoi hänelle myös kirjan Piscatorin tuotannosta.⁶⁰ Aalto käytti ekspressionistisen teatterin ja elokuvan tyylikeinoja lavastuksessaan Hagar Olsonin näytelmään *S.O.S.* Turun teatterissa samana vuonna. Tuberkuloosin tuomaa synkkää kohtaloa uhmaamaan Aalto suunnitteli Paimion parantolan koneenkaltaiseksi rakennukseksi, joka parantaisi ihmisen yhdessä luonnon kanssa. Aallon ajattelun perustana oli biosentrismin ajatus hyväksyä luonto tasavertaiseksi osaksi kehitystä teknologian kanssa.⁶¹ Hänen mukaansa

57 Ulla Enckell, *Alvar Aalto – Taiteilija – Konstnären – The Artist, 1898–1976* (Helsinki: Amos Anderssonin taidemuseon julkaisuja, uusi sarja no 26, 1998), 6; Paimion parantolan konstruktivistisista piirteistä Ray, *Alvar Aalto*, 84.

58 Aalto tunsikin konstruktivistisen arkkitehtuurin Neuvostoliitossa niin lehdistön kuin henkilökohtaisten yhteyksiensä avulla Schildt, *Alvar Aalto*, 286–287 ja 337.

59 Alvar Aalto, ”Uusimmista virtauksista rakennustaiteen alalla,” *Uusi Aura*, nro. 1 (1928): 11.

60 Erwin Piscator, *Das Politische Theater* (Berlin: Adalbert Scultz Verlag, 1929). Kirjan kannessa on Moholy-Nagyn kollaasi. Kansisivun jälkeisellä sivulla on Lesing-teatterin pääsylippu sunnuntai 5. 10.1930. Alvar Aalto säätiön arkisto, AAA 5349. Schildtin mukaan Aalto oli tuolloin matkalla Berliinissä. Schildt, *Alvar Aalto*, 317; Arne Hästesko, *Alvar Aalto, What and When* (Helsinki: Alvar Aalto Foundation and Rakennustieto, 2014), 24. Näiden lähteiden perusteella Aalto sai kirjan Moholy-Nagylta tuolla Berliinin matkalla.

61 Biosentrismin vaikutuksesta 1900-luvun alkupuolen ajatteluun kirjoittaa Oliver Botar, ”Biocentrism and Bauhaus,” *The Structurist - Toward an Ecological Ethos in Art and Architecture*, no. 43/44 (2003–2004): 54–61.

tälle ajatukselle rakentuva modernismi oli mahdollisuus parempaan tulevaisuuteen.⁶² Siinä puutarhalla oli tärkeä osa.

Welinin valokuvia tarkastellessa havaitsee, kuinka *Geometrinen puutarha* muistuttaa Aallon myöhempiä abstrakteja reliefimaalauksia, joiden teon hän aloitti 1940-luvulla.⁶³ Puutarhaa saattoi parhaiten tarkastella päärakennuksen terasseilta. Käytävien ja suihkulähteiden voimakkaat muodot ja niitä ympäröivät erilaiset pinnat – hiekka, sora, murske, varvikko, nurmikko, vesi tai perennat – ja niiden kosketusaisiittiin perustuvat taktiilisuuDET välittyivät katsojalle visuaalisesti. Aalto korosti maalauksiensa materiaalien merkitystä ja sitä, että hän ei voisi työskennellä ottamatta huomioon materiaalin pintarakennetta.⁶⁴ Maalauksellisten pintarakenteiden rinnalla *Geometrisessä puutarhassa* kehittyi myös sommittelun epäsymmetrisyyden ajatus, joka tuki päärakennuksen massojen vastaavaa sommittelua. Tässä Aalto tavoittelee László Moholy-Nagyn veistoksien tapaista epäsymmetristä tasapainoa. Tämä näkyy pienenä käänteenä ensimmäisen suihkulähteen luona, joka luo alueen suunnitelmaan dynaamisuutta.

Myös Aallon suunnitteluprosessi on samankaltainen kuin Moholy-Nagylla. Siinä suunnittelun mekaaninen malli korvataan monimutkaisemmalla, elastisella, prosessipainotteisella suunnittelulla.⁶⁵

Arkkitehti Juhani Pallasmaa on korostanut, kuinka Aallon tavoitteena oli rakentaa käytännöllisesti ja taiteilijan tavoin.⁶⁶ Aallolle intuition,

62 Aalto, "Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen," 50.

63 Kruskopf, *Alvar Aalto kuvataiteilijana*, 145.

64 Schildt, *Näin puhui Alvar Aalto*, 267.

65 Moholy-Nagyn taiteesta ja suunnittelusta Christoph Asendorf. *The Bauhaus and the World of Technology – Work on Industrial Culture*, in *Bauhaus*, ed. Jeannine Fiedler & Peter Feierabend (Könemann Werklagsgesellschaft mbh, 2000), 85.

66 Pallasmaa, "Alvar Aalto's Humanistic World," 19–31.



Kuva 11. Käytävän epäsymmetrinen alku ja kukkaistutuksia vesialtaiden ympärillä. Kuva: Alvar Aalto -säätio / Gustaf Welin 1933, kaikki oikeudet pidätetään.

rationaalisuuden ja irrationaalisuuden välillä ei ollut suurta eroa. Käytännön tarkoitus oli suunnittelun intuitiivinen lähtökohta, ja rakentamisen realismi antoi hänen mielikuvitukselleen myös voimakkaimmat impulssit.⁶⁷ Göran Schildt esitti, että Aallon suunnittelun lähtökohta usein on hyvin mutkikas, hyvin ristiriitainen, mutta karujen tosiasioiden paineessa sitten yksinkertaistui ja järkipästäytyi.⁶⁸ Vastaava kehitys tapahtui myös *Geometrisen puutarhan* suunnitteluprosessissa. Siinä Aalto hahmotteli puutarhaa yhdistelemällä siihen muotoja ja esitystapoja, joiden taustalla oli hyvinkin ristiriitaisia aatteita. Vastakohtien yhteensovittaminen onkin toistu-

67 Schildt, *Näin puhui Alvar Aalto*, 273–274.

68 Schildt, *Alvar Aalto*, 223.

va aihe Aallon puheissa ja kirjoituksissa.⁶⁹ Niissä harmonia ja tasapaino toistuvat käsitteinä Martin Gropiuksen tavoin, etenkin kun Aalto ajattelee rakennusosien suhteita toisiinsa tai suhdetta teknologian ja luonnon välillä. Myös taljan tarkoituksena on saattaa pieni voima ja raskas taaka tasapainoon. Aalto ajatteli kaikkien voimien välillä vallitsevan harmonian olevan ratkaisu myös elämän voimien välillä. Le Corbusierin lailla Aaltoa kiinnosti renessanssiaikana laaditut harmoniaa tavoittelevat idealisoidut järjestelmät, joiden tarkoituksena oli varmistaa, että arkkitehtuuri noudattaisi johdonmukaisesti luonnon järjestystä.⁷⁰ Modernin tieteen ja taiteen rinnalla Aalto kirjoitti arvostavasti esirenessanssin henkevistä dantelaisesta ilmapiiristä.⁷¹

Voiko *Geometriseen puutarhaan* liittyä muutakin symboliikkaa kuin mekaanisen laitteen muotoon toteutettu metafora ihmisen, luonnon ja teknologian harmonisesta yhteensovittamisesta, joka lähinnä täydentää Aallon päärakennuksessa tärkeänä pitämiä tavoitteita? Tämän selvittämisen lähtökohtana on puiston reitti päärakennuksesta ruumishuoneelle.

Tasapaino elämän ja kuoleman välille

Geometrisen puutarhan polku johtaa jo sen ensimmäisessä versiossa päärakennuksesta ruumishuoneelle. Ruumishuoneen suunnitelman 50/481 signeerasi EBJ (Erling Bjertnäs) vuonna 1931.

Ruumishuone on olennainen osa tuberkuloosiparantolaa. Etenkin 1930-luvulla tuberkuloosiparantolaa.

69 Alvar Aalto, "Taide ja tekniikka," teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toim. Göran Schildt (Keuruu: Otavan kirjapaino, 1997), 174.

70 Norman Crowe, *Nature and the Idea of a Man-Made World: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment* (Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1995), 94–95, 120.

71 Alvar Aalto, *Henry van de Velde in memoriam*, teoksessa *Alvar Aalto, Luonnoksia*, toim. Göran Schildt (Helsinki: Otava 1972), 95.

siin sairastuminen ja parantolaan joutuminen oli monelle kuolemantuomio, vaikka useimmat siitä paranivatkin. Kuoleman mahdollisuutta pyrittiin parantolassa kuitenkin käsittelemään hienovaraisesti.⁷² *Sosialisti*-lehti kirjoittaa 1933: "Hautakappeli on rakennettu sivuun ja sekin on erikoinen laitos. Se nimittäin on rakennettu patamaiseksi ja sen päälle vedetty maata, johon istutetaan ruusupensaita. Erikoinen tie johtaa täällä varsinaiselle tielle kulki kuitenkin melko etäällä."⁷³

Kumpumaisen vainajien kellarin sisäänkäynti muistuttaa Theban, nykyisen Luxorin lähellä sijaitsevan Kuninkaiden laakson hautakammioiden sisäänkäyntejä.

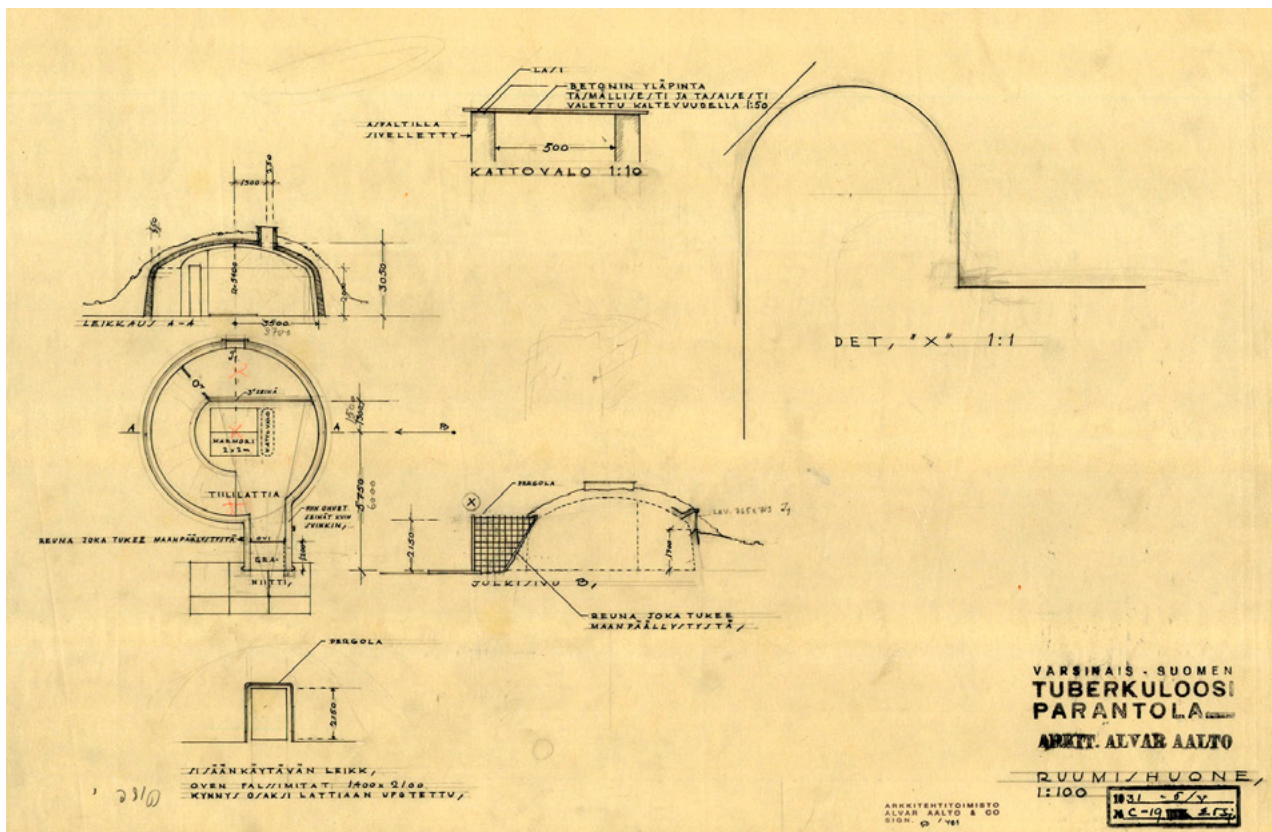
On tunnettua, että Aalto karttoi kuolemasta tai Jumalasta puhumista. Hänen täytyi kuitenkin ottaa ne huomioon suunnitellessaan kirkkoja, muistomerkkejä ja hautausmaita.⁷⁴ Syntymän ja kuoleman välinen elämän kiertokulku edusti Aallolle harmoniaa. Uskonnollisten teemojen sijasta hän ajatteli valistusajan filosofi Jean-Jacques Rousseau'n tavoin, että samanarvoiset ihmiset olivat osa vapaata luontoa ja sen kiertokulkua.⁷⁵ Paimiossa tämä näkyi myös siinä, kuinka tärkeä osa suunnitelmaa Aino ja Alvar Aallolle olivat puut, kasvit ja kukat. Ruukkukasveja ja -kukkia oli parantolan päärakennuksen sisälläkin kaikkialla. Niillä voitiin paitsi lisätä viihtyisyyttä myös ilmentää toivoa elämästä tai sen jatkumisesta luonnon kiertoon kuuluvalla lakastumisella ja uudelleen syntymisellä.

72 Päärakennuksen valot sammutettiin klo 22.00 talvisin 21.30, jonka jälkeen vainajat vietiin *Ruusukellariin* pimeässä, koska sinne johtavan reitin varrella ei ollut valaistusta. Kattilakoski, 6.7.2021; *Turun Sanomat*, "Puoli vuotta Preitilässä," nro. 221 (1933): 4.

73 *Sosialisti*, "Paimion parantolassa viihtyy mainiosti, totevat hoidokit," nro. 47 (1933): 7.

74 Schildt, *Alvar Aalto*, 591.

75 Kiertokulun ajatus näkyy Aallolla romanttisena ajatuksena kauniisti rapistuvasta rakennuksesta.



Kuva 12. Ruumishuoneen suunnitelma vuodelta 1931. Kuva: Alvar Aalto -säätio, kaikki oikeudet pidätetään.

Ruumishuonetta kutsutaan *Ruusukellariksi*, koska kummun päälle istutettiin juhannusruusuja, jotka verhosivat koko rakennuksen. Rakennuksen edessä kasvaa alppiruusuja.⁷⁶ Aino ja Alvar Aallolle ruusu oli ilmeisen tärkeä. Heidän kirjastossaan oli saksalaisia rakkaudesta kertovia runokokoelmia, joissa ruusu symboloi rakkautta. Ruusu viittaa myös kuolemanjälkeisiin tiloihin. Esoteerisen merkityksensä ruusu saa Dante Alighierin vuonna 1320 valmistuneen *Jumalaisen näytelmän* runosta.⁷⁷ Siinä runoilija näkee edesmenneet taivaallisen ruusun muodossa, joka kimaltelee Jumalan valossa.⁷⁸ Runo kertoo vaelluksesta Helvetistä mutkittelevaa Kiirastu-

len tekovuorta pitkin Paratiisiin.⁷⁹ *Jumalainen näytelmä* kuului Alvar Aallon hyvin tuntemiin kirjoihin.⁸⁰ Tulkintani mukaan sitä voi pitää *Geometrisen puutarhan* subtekstinä.

Uudemmassa tutkimuksessa on tuotu esiin esoteeristen aatteiden osa modernismeissa, esimerkiksi Bauhausin opetuksessa. Myös Le Corbusierin ja Theo van Doesburgin yhteydet teosofiaan

76 Saarikko, *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, 78.

77 Ruusun symboliikasta: Nina Kokkinen, *Totuudenetsijät – Esoteerinen henkisyys Akseli Kallen-Gallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa* (Tampere: Vastapaino, 2019), 224, 228–241.

78 Dante Alighieri, *Jumalainen näytelmä* (Hämeenlinna: Arvi A Kariston kirjapaino, 1980), 436–446.

79 Dante kuvaa kiirastulen vuoreksi, joka on muodostettu helvetin kaivamisesta saadusta maasta. Tämä saattaa olla ollut taustalla myös Aallon suunnitelmassa Säynätälön kunnantaloa.

80 Petri Laaksonen, *Alvar Aallon jalanjäljillä* (Helsinki: Rakennustieto, 2020), 79. Runomuotoon kirjoitettu *Jumalainen näytelmä* julkaistiin suomeksi 1912 Eino Leinin käännöksenä. Leino vieraili usein Alvar Aallon isän vieraana Jyväskylässä. Schildt, Alvar Aalto, 84. *Jumalaista näytelmää* esitettiin myös näytelmäelokuvana Jyväskylässä vuonna 1926. *Sisä-Suomi*, nro 40 (1926): 2.



Kuva 13. *Ruusukellari*, 1930-luku. Kuva: Alvar Aalto -säätiö / Aino Aalto, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 14. *Ruusukellarin* seinämaalaukset. Kuva: Alvar Aalto -säätiö / Martti Kapanen 1986, kaikki oikeudet pidätetään.

ovat olleet mielenkiinnon kohteena.⁸¹ Oliko aikakauden esoteerisilla ajatuksilla vaikutusta myös Alvar Aallon arkkitehtuuriin? Mahdollisiin konstruktivismiin kautta Paimion arkkitehtuuriin liittyviin esoteerisiin ajatuksiin on tietääkseni

viitannut vain Mateo Closa.⁸² Paimiossa Aalto toteuttaa poikkeuksellisesti yhden seinämaalauksen *Ruusukellarin* sisäseinään. Sen aiheena on kolme siivenkaltaista muotoa, jotka suuntautuvat kohti kattoikkunan valoa ja taivasta.

Niiden voi ajatella esittävän abstrahoivana muotona vainajien henkien siirtymistä enkelinmuodossa tuonpuoleiseen.⁸³ Ei ole tiedossa onko seinämaalaukseen Alvar Aallon vai hänen värisuunnitelmissa avustaneen kuvataiteilija Eino Kaurian suunnittelema. Se lienee toteutettu Aallon ohjeiden mukaan, kuten kaikki parantolan yksityiskohdat. *Ruusukellarin* seinämaalauksessa voi ymmärtää olevan samankaltainen aihe henkisen todellisuuden ilmentämiseksi kuin Paimion tuberkuloosiparantolaan liittyvässä kaksoisvalotetussa valokuvassa Aino Aallosta istumassa *Paimio*-tuolissa.

Kuva on kiinnostava siksi, valokuvauksessa henkikuvauksella on esoteriaan liittyvä kuvasto, jossa kaksoisvalotuksella ilmentetään astraali- tai eetteriruumiin irtautumista fyysisestä ruumiista.⁸⁴ Tällaisen kuvatyypin esiintyminen Paimion yhteydessä on kiinnostava piirre okkulttuurista, joka tavoitteli yhteyttä kuoleman jälkeiseen elämään.⁸⁵ Valokuvassa on samankaltaista pyrkimystä henkiseen yhteyteen tuonpuoleisen kanssa kuin *Ruusukellarin* seinämaalauksessa. *Ruusukellarin* sisäänkäynnin egyptiläisessä aiheessa voisi olla viittaus esoteriaan, koska Egyptin ikuisen elämän käsityksillä ja symboliikalla on siinä tärkeä osa. Egypti-aiheet olivat kuitenkin yleisiä 1920-luvun klassismin arkkitehtuurissa. *Ruusukellarin* sisäänkäynnissä Aalto lienee käyttänyt

81 Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, *Bauhaus*. (Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft mbh, 2000); Barry Bergdoll *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity* (New York: The Museum of Modern Art, 2009); Birksted, Jan, *Le Corbusier and the Occult* (Cambridge, Massachusetts, London, England MIT Press, 2009).

82 Mateo Closa ed., *El Sanatorio de Paimio, 1929–1933. La arquitectura entre la naturaleza y la máquina* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1991), 12.

83 Dante, *Jumalainen näytelmä*, 436–440.

84 Bauhausissa toimineen arkkitehti Marcel Breuerin suunnittelemassa tuolissa istuvasta "astraaliruumiista" on tehty vastaavan kaltainen valokuva. Bergdoll, *Bauhaus Multiplied*, 47.

85 Kokkinen, *Totuudenetsijät*, 119–135.



Kuva 15. Aino Aalto kaksoisvalotettuna *Paimio-tuolissa*, 1930-luku. Kuva: Alvar Aalto-säätiö / Aino Aalto, kaikki oikeudet pidätetään.

hautaholvin oviaihetta lähinnä arkkitehtuurihistoriallisena muistumana. Huolimatta suhteistaan aikansa tunnetuimpiin teosofisiin taiteilijoihin, kuten Paul Klee, Wassily Kandinsky tai Jean Arp, pysyi Aalto realistina. Aallon omista kirjoituksista tai puheista ei löydy mitään esoteriaan viittaavia lausuntoja. Hän luotti intuitioon ja irrationalismiin käytännön ongelmien ratkaisijana.⁸⁶ Etenkään alitajunnan osuutta suunnitteluongelman ratkaisussa Aalto ei kieltänyt, vaan se oli hänelle taiteita yhdistävä lähtökohta.⁸⁷ Hän kirjoitti: ”Arkkitehtoninen tutkimus voi olla entistä metodisempaa, mutta sen olemus ei koskaan voi olla pelkästään analyttistä. Arkkitehtonisessa tutkimuksessa tulee aina olemaan enemmän taidetta ja vaistoa.”⁸⁸ Mahdolliset esoteeriset piirteet Paimiossa lienevät lähinnä aineksia aikakaudelle tyypillisistä kulttuurivirtauksista Aallon luovassa prosessissa.⁸⁹

86 Mikkola, *Aalto*, 23–24.

87 Schildt, *Materiaalidonnaisten taiteenlajien yhteydestä*, 266.

88 Aalto, *Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen*, 50.

89 Aallon saamat kulttuuriset vaikutteet olisi otettava aikaisempaa laajemmin huomioon osana hänen suunnitteluprosessiaan.

Ruusukellarin kupolin muodon Alvar Aalto vaikuttaa löytäneen kuvataiteesta. Tärkeä Dantea kuvaava fresko on Firenzessä katedraali Santa Maria del Fioressa.⁹⁰ Freskon *La Commedia illumina Firenze* on maalannut Domenico di Michelinos vuonna 1465. Siinä Dante kuvataan Helvetin portilla, takanaan Firenzen kaupunki ja katedraali kupoleineen sekä Kiirastulen vuoren seitsemän terassia yläpuolellaan taivaan piirit. Myös Sandro Botticellin väritetyssä piirustuksessa *Mappa dell’Inferno* vuodelta 1485 Kiirastulen kierre nousee kupolista. Selvimmin *Ruusukellarin* arkkitehtuurissa ja *Geometrisen puutarhan* ajatuksessa on samoja elementtejä kuin Hugo Simbergin maalauksessa *Tuonelan portilla* vuodelta 1898, jonka Simberg maalasi samana vuonna kuin Aalto syntyi.

Siinä Simberg esittää Tuonelan kupolinmuotoisena maakellarina, jonka päällä kasvaa kuusia. Sisäänkäynnin kaaren ympärille on maalattu tulenlieskojen kaltaisia oransseja kuvioita sisäänkäynnin muistuttaessa laskevaa aurinkoa takana näkyvine iltapilvineen. *Tuonelan portilla*-maalauksessa kuolema lähtee Tuonelasta mus-

90 Aino ja Alvar Aalto tekivät pikavierailun Firenzeen häätmatkallaan vuonna 1924. Schildt, *Alvar Aalto*, 213.

takaapuisina luurankoina hakemaan konemaisesti vainajia veneillä. Palatessaan ne huolehtivaisesti saattavat heidät Tuonelaan.

Tuonelan portilla oli esillä Simbergin näyttelyssä, josta Aalto kirjoitti vuonna 1922 *Iltalehteen*: ”Hänen symboliikkansa ei, kuten 1880-luvun yleensä, ole sanoin selitettävää. Se ei ole edes ’symboliikkaa’ samassa merkityksessä. Hugo Simbergin kuvien sisältö on jotain ihmeellistä sisäistä näkemystä.”⁹¹ Tällä Aalto viitanee siihen, kuinka symbolistien maalauksissa esitetään salattu todellisuus näkyvän takana. Arvostelussaan Aalto ihailee Simbergin kykyä kuvata hyväntahtoisen inhimillisiä hahmoja.⁹² Simbergin teosten kuvasto lienee vaikuttanut *Ruusukellarin* muotoutumiseen *Tuonelan portilla* -maalausta laajemminkin. Tampereen tuomiokirkon *Kuoleman puutarha* -freskossa vuodelta 1906 Simberg esittää kuoleman mustakaapuisina luurankoina hoitamassa puutarhaansa. *Ruusukellarin* sisäseinän köynnöskasvi on samalla tavalla kitukasvuihin kuin kasvit Simbergin kuoleman puutarhaa kuvailevassa teoksessa.

Danten *Jumalaisessa näytelmässä* on samat aiheet kuin reitissä parantolan päärakennuksesta *Geometrisen puutarhan* kautta *Ruusukellariin*. Aalto tapasi kutsua rakennuksia Paratiiseiksi ja toivoi rakennuksiensa merkittävyyden olevan pysyvää.⁹³ Tulkinnassani Paimion päärakennus edustaa Paratiisia, toivetta ikuisesta elämästä. Päärakennukselta lähtevä *Geometrinen puutarha* on Kiirastuli, jossa sillä kulkevien kohtalo ratkeaa Paratiisin ja polun päässä odottavan Tuonelan, ruumishuoneen välillä. *Jumalaisen*



Kuva 16. Hugo Simbergin maalaus *Tuonelan portilla* vuodelta 1898. Kuva: Gösta Serlachiuksen taidesäätiö / Studio Tomi Aho / Tomi Aho, kaikki oikeudet pidätetään.

91 Alvar Aalto, (nimimerkki A. -o.) ”Hugo Simberg,” *Iltalehti*, nro. 55 (1922): 3. *Tuonelan portilla* -maalausta samasta näyttelystä laatimassaan kirjoituksessa kuvailee L. W. (Ludvig Wennervirta), ”Hugo Simberg (1873–1917),” *Uusi Suomi*, nro. 54 (1922): 10.

92 Aalto, ”Hugo Simberg”, 3; Pelkonen, *Symbolic Imageries*, 120.

93 Alvar Aalto, *Arkkitehtien paratiisiajatus*, teoksessa *Alvar Aalto, Luonnoksia*, toim. Göran Schildt (Helsinki: Otava 1972), 101–103.

näytelmän mukainen reitin lukusuunta olisi *Ruusukellarista* kohti päärakennusta, kuolemas- ta kohti ikuista elämää. Aallon huumoriin sopii laatia Tuonelan ja Paratiisin välille liukuhihna, jota mekaanisena laitteena pystyy käyttämään kumpaankin suuntaan, valita oman kohtalonsa suunta. Vaikka *Geometrisen puutarhan* voi ymmärtää symboloivan Kiirastulta, Aalto piti mieluummin myönteisistä asioista ja teki Kiirastulesta paratiisimaisen polun. Polun taljainen muoto luo puutarhaan Aallon suunnitelmissaan tavoittelemaa friktiota, kitkaa. Danten ja Hugo Simbergin teoksista *Geometrinen puutarha* saa symbolisen merkityksen, jossa päärakennuksesta *Ruusukellariin* johtavan puutarhan käytävät ja vesialtaat voi nähdä symbolisena taljana, joka pyrkii tasapainottamaan elämän ja kuoleman taakat.

Ehdotan, että edellä mainituilla ajatuksilla oli olennainen osa Alvar Aallon luovassa prosessissa, kun hän muunsi Paimion tuberkuloosisairaalan kolmiulotteiset maavalliterassit kaksiulotteiseksi väkipyörästäön kaltaiseksi puutarhakäytäväksi, joka yhdistää päärakennuksen ruumishuoneeseen.

Yhteenveto

Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää Alvar Aallon Paimion tuberkuloosiparantolan käytöstä poistetun puutarhan mahdollista symboliikkaa ja kytköksiä muihin taiteisiin. Tutkimuksessani parantolan päärakennus, *Geometrinen puutarha* ja ruumishuone, *Ruusukellari* muodostavat ajatuksellisen kokonaisuuden.

Geometrisessä puutarhassa näkyvät uudenaikaisen yhteisöllisen puutarhan ajatukset. Puutarhasta on nähtävissä kansainvälisesti tunnettujen puutarha-arkkitehtien Jean Canneel-Claesin, Gudmund Nyeland Brandtin ja Christopher Tunnardin sekä suomalaisten Paul Olssonin ja Bengt Schalinin ajatuksia. Aalto toteuttaa niitä hyvin avantgardistisesti *Geometrisessä puutar-*

hassa, jota voi pitää manifestina siirryttäessä vanhasta muotopuutarhasta modernin aikakauden funktionaaliseksi ja geometriseksi puutarhaksi taideteoksena.

Kun kilpailusuunnitelmassa vuodelta 1929 päärakennuksen viereen suunniteltujen *Kesähallien* terassoitua ei päärakennuksen korotuksen jälkeen enää tarvittu, kehittyi ulkoalueen suunnitelma puutarhakäytäväksi potilaiden kävelyjä varten. Aallon vuonna 1930 laatimaa luonnosta puutarhakäytävästä voi pitää terassoinnin tuomisena tasopintaan. Jo tämä käytävän alkumuoto on konemainen muistuttaen leikkausta sanomalehden painokoneesta, elokuvakoneen filmin kuljettimesta, liukuhihnaa tai taljaa. Viimeksi mainitulle muodolle on löydettävissä inspiraatiolähde Aallon kirjastosta löytyvässä tietokirjassa. Väkipyörästäön piirteet vahvistuvat vuoden 1932 suunnitelmassa, kun käytävän käännekohtiin piirretään suihkulähteet.

Visuaalisesti säännönmukaisesti suihkulähteiden ympäri kiertelevä leveä polku on hyvin selkeäpiirteinen ja graafinen. Ylhäältä parantolan terasseilta parhaiten nähtävään *Geometrisen puutarhaan* luovat reliefimäisyyttä mataliin perennoihin perustuvat istutukset sekä käytetyt pintamateriaalit ja niiden värit. Se muistuttaa konkreettisen taiteen ja konstruktivismin kuvataiteessa ja arkkitehtuurissa käytettyjä teknologiaan viittaavia muotoja. *Geometrisen puutarhan* voi nähdä taljan muotoon toteutettuna metaforana teknologian, ihmisen ja luonnon harmonisesta yhteensovittamisesta. Puutarha täydentää näin päärakennuksen tavoitteita.

Tulkinnassani tutkimuskohteen suunnitteluun vaikuttivat voimakkaimmin Danten *Jumalainen näytelmä* ja Hugo Simbergin teokset. Näistä ja konstruktivismista, teknologian historiasta sekä abstraktista taiteesta johdetut aiheet johtivat puutarhan lopulliseen muotoon ja siihen liittyvään symboliikkaan. Tutkimuskohteeseen liittyy esoteerisia piirteitä Danten, Bauhausin ja Simbergin kautta ja niitä voi nähdä myös *Ruusuk-*

kellarin seinämaalauksessa sekä tunnetusta valokuvassa Aino Aallosta *Paimio-tuolissa*. Alvar Aallon puheista tai kirjoituksista ei kuitenkaan löytynyt suoria viitteitä esoteerisiin aatteisiin. Paimion suunnitteluprosessissa ei niillä ollut välttämättä muuta roolia kuin toimia aikakaudelle tyypillisinä inspiraation lähteinä *Geometriselle puutarhalle*.

Tutkimuskohteesta voi löytää Danten *Jumalaisen näytelmän* reitin ja tapahtumapaikat, jonka perusteella runo on Aallon teoksen subteksti. Tulkinnassani päärakennus vertautuu Paratiisiin, joksi Aalto rakennuksiaan kutsui. *Geometrinen puutarha* on Kiirastuli, josta saattoi päätyä joko Paratiisiin tai polun päässä odottavaan *Ruusukellariin*, Tuonelaan. *Ruusukellarin* muodon olen johtanut etenkin Simbergin teokseen *Tuonelan portilla* (1898). Aallon tavoitteisiin soveltuu hyvin Simbergin teosten hahmojen inhimillinen tapa kohdella kuoleman varjossa eläviä tuberkuloosipotilaita tarjoamalla heille paratiisimaisen puutarhan suihkulähteineen. Tähän paratiisiin Aalto loi koneajan ristiriitaisuutta esittämällä *Geometrisen puutarhan* käytävän taljana tai liukuhihnana elämän ja kuoleman välissä.

FL **Asko Mäkelä** (s. 1958) on Helsingissä asuva taidehistorioitsija. Hän on työskennellyt kriitikona, galleristina, kuraattorina Nykytaiteen museossa, mediakasvatuksen apulaisprofessorina Lapin yliopistossa ja Suomen valokuvataiteen museon johtajana. Nyt eläkkeellä hän toimii tutkijana, kuraattorina ja mentorina.

Lähteet

Aalto, Alvar. "Arkkitehtien paratiisijätös." Teoksessa *Alvar Aalto, Luonnoksia*, toimittanut Göran Schildt, 101–103. Helsinki: Otava, 1972.

Aalto, Alvar. "Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen," teoksessa *Alvar Aalto, Luonnoksia*, toimittanut Göran Schildt, 50. Helsinki: Otava, 1972.

Aalto, Alvar. "Esitelmä Italiassa marraskuussa 1956." Käsikirjoitus. Alvar Aalto Säätiö.

Aalto, Alvar. "Henry van de Velde in memoriam." Teoksessa *Alvar Aalto, Luonnoksia*, toimittanut Göran Schildt, 95. Helsinki: Otava, 1972.

Aalto, Alvar, (A. -o.). "Hugo Simberg." *Ilta-lehti*, nro. 55 (1922): 3.

Aalto, Alvar "Kukkulakaupunki." Teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toimittanut Göran Schildt, 49. Keuruu: Otavan kirjapaino, 1997.

Aalto, Alvar. "Maalarit ja Muurarit." Teoksessa *Alvar Aalto Luonnoksia*, toimittanut Göran Schildt, 11–13. Helsinki: Otava, 1972.

Aalto, Alvar. "Materiaalisidonnaisten taiteenlajien yhteydestä." Alvar Aallon ja arkkitehti Karl Fleigin keskustelu. Teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toimittanut Göran Schildt, 265–269. Keuruu: Otavan kirjapaino, 1997.

Aalto, Alvar, "Porraskiveltä Arkihuoneeseen." *Aitta*, näyttenumero (1926): 63–69.

Alvar Aalto, "Taide ja tekniikka, 3.10.1955." Teoksessa *Näin puhui Alvar Aalto*, toimittanut Göran Schildt, 172–177. Keuruu: Otavan kirjapaino, 1997

Aalto, Alvar. "Taimen ja tunturipuro." Teoksessa *Alvar Aalto, Luonnoksia*, toimittanut Göran Schildt 71–73. Helsinki: Otava, 1972.

Aalto, Alvar. "Uusimmista virtauksista rakennustaiteen alalla. Taiteen olemuksen ydinkysymyksiä ja meidän aikamme probleemeja. Mihin uusi realismi arkkitehtuurissa pyrkii?" *Uusi Aura*, nro 1, (1928), 11.

Aalto, Alvar. *Varsinais-Suomen keuhkotautiparantola*. Turku: Kirjapaino Polytypos, 1933.

Appel, Jacob & Poul La Cour. *Maailman rakenne ja luonnon voimat. Historiallinen esitys fyysillisten käsitteiden kehityksestä*. Helsinki: Otava, 1901.

Asendorf, Christoph. "The Bauhaus and the World of Technology – Work on Industrial Culture", teoksessa *Bauhaus*, ed. Jeannine Fiedler & Peter Feierabend 80–87. Cologne: Könemann Werklagsgesellschaft mbh, 2000.

Baird, George. *Alvar Aalto*. London: Thames and Hudson, 1970.

Bergdoll, Barry. "Bauhaus Multiplied: Paradoxes of Architecture and Design in and after the Bauhaus", teoksessa *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity*, ed. David Frankel, 41–61. The Museum of Modern Art, New York, 2009.

Botar, Oliver A. I. "Biocentrism and Bauhaus." *The Structurist - Toward an Ecological Ethos in Art and Architecture*, no. 43/44 (2003–2004): 54–61.

Brown, Jane. *The Modernist Garden*. London: Thames & Hudson, 2000.

Closa, Mateo. *El Sanatorio de Paimio, 1929–1933. La arquitectura entre la naturaleza y la máquina*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1991.

Colin, Nicole. "Bauhaus Philosophy – Cultural Critique and Social Utopia." Teoksessa *Bauhaus*, ed. Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, 22–25. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft mbh, 2000.

Crowe, Norman. *Nature and the Idea of a Man-Made World: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1995.

Dickerman, Leah. "Bauhaus Fundamentals." Teoksessa *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity*, ed. David Frankel, 15–39. New York: The Museum of Modern Art, 2009.

Dante Alighieri. *Jumalainen näytelmä*. Hämeenlinna: Arvi A Kariston kirjapaino, 1980

Donner, Julia. "Missä moderni – siellä puutarha." Teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toimittaneet Jyrki Sinkkilä & Julia Donner & Meri Mannerla-Magnusson, 12–25. Lahti: Aalto Arts Books, 2016.

Ehrström, Margaretha ed. *Nomination of Paimio Hospital for Inclusion in the World Heritage List*, Helsinki: National Board of Antiquities, Department of Monuments and Sites, report no 13, 2005.

Enckell, Ulla. *Alvar Aalto – Taiteilija – Konstnären – The Artist, 1898–1976*. Helsinki: Amos Anderssonin taidemuseon julkaisuja, uusi sarja no 26, 1998.

Fiedler, Jeannine & Peter Feierabend ed. *Bauhaus*. Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft mbh., 1999.

Franciscono, Marcel. *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*. Chicago, London: University of Illinois Press Urbana, 1971.

Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture, the growth of a new tradition*. Cambridge, Harvard University Press. 1952.

Heikinheimo, Marianna & Minnamaria Koskela. *Paimion sairaalan rakennushistoriallinen selvitys*. Helsinki: Arkkitehtitoimisto HNP Heikinheimo-Niskanen-Pietilä, 2000.

Heikinheimo, Marianna. *Architecture and Technology: Alvar Aalto's Paimio Sanatorium*. Helsinki: Unigrafia, 2016.

Heikonen, Nina ed. *Paimio Sanatorium Conservation Management Plan*. Helsinki: Alvar Aalto Foundation, 2016.

Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique*. Massachusetts Institute of Technology, USA, 1999.

Hästesko, Arne. *Alvar Aalto, What and When*. Helsinki: Alvar Aalto Foundation and Rakennustieto, 2014.

Imbert, Dorothée. "The Form of Function: Theorizing Modernity in the Garden, 1920–1939." Teoksessa *Modernism and Landscape Architecture, 1890–1940*, ed. Therese O'Malley & Joachim Wolschke-Bulmahn, 9–26, Washington, District of Columbia: National Gallery of Art, 2015.

Kattilakoski, Anna-Maija. Paimiossa vuonna 1965 perushoitajana aloittaneen Kattilakosken haastattelu. Haastattelija Asko Mäkelä. Äänitallenne Asko Mäkelä ja Paimion tuberkuloosisairaalan säätiö, 6.7.2021.

- Imbert, Dorothée. *The Modernist Garden in France*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Kokkinen, Nina. *Totuudenetsijät – Esoteerinen henkisyys Akseli Kallen-Gallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Tampere: Vastapaino, 2019.
- Kopp, Anatole. *Constructivist Architecture in the USSR*. London: Academy Editions, 1985.
- Kruskopf, Erik. *Alvar Aalto kuvataiteilijana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2012.
- Kuusamo, Altti. *Tyylistä tapaan – semiotikka, tyyli, ikonografia*. Tampere: Gaudeamus, 1996.
- Laaksonen, Petri. *Alvar Aallon jalanjäljillä*. Helsinki: Rakennustieto, 2020.
- Lahti, Louna. *Alvar Aalto – Ex intimo. Aikalaisten silmin*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 1997.
- Mikkola, Kirmo. *Aalto*. Jyväskylä: Gummerus, 1985.
- O'Malley, Therese & Joachim Wolschke-Bulmahn. *Modernism and Landscape Architecture, 1890–1940*, Washington, District of Columbia: National Gallery of Art, 2015.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of Skin, Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy, 2005.
- Pallasmaa, Juhani. "Alvar Aalto's Humanistic World – towards a synthetic architecture." Teoksessa *Humanist Modernism – Works by Alvar Aalto in the World Heritage Context*, eds. Jonas Malmberg & Petteri Kummala, 19–31. Jyväskylä: Alvar Aalto Foundation, 2019.
- Pearson, Paul. *Alvar Aalto and the International Style*. New York: Whitney Library of Design, 1978.
- Pelkonen, Eeva-Liisa. "Symbolic Imageries: Alvar Aalto's Encounters with Modern Art." Teoksessa *Alvar Aalto: Second Nature*, ed. Kries, Mateo & Eisenbrandt, Jochen, 116–145. Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum, 2014.
- Piscator, Erwin. *Das Politische Theater*. Berlin: Adalbert Scultz Verlag, 1929.
- Porphyrios, Demetri. *Sources of Modern Eclectism: Studies on Alvar Aalto*. Michigan: Academy Editions, 1982.
- Puutarha-lehti*. nro. 11 (1926): kansisivu.
- Pätiälä, Jorma. "Taistelu tuberkuloosia vastaan." Teoksessa *Suomalainen lääkäriseura Duodecim 1881 – 1991*, toimittanut Jaakko Ignatius, 201–215. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim, 1981.
- Quantrill, Malcolm. *Alvar Aalto, A Critical Study*. Helsinki: Otava, 1983.
- Ray, Nicholas. *Alvar Aalto*. New Haven CT: Yale University Press, 2005.
- Uusi Aura*. "Ajatuksia viihdyttävät työt ja erilaiset harrastukset." nro. 195 (1938): 1, 3.
- Rickey, George. *Constructivism, Origins and Evolution*. London: Studio Vista, 1965.
- Rogers, Elisabeth Barlow. *Landscape design: A Cultural and Architectural History*. New York: Harry N. Abrams, 2001.
- Ruoff, Eeva. "Kiveä ja mäntyjä – katsaus Paul Olssonin tuotantoon 1930-luvulla." Teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toimittaneet Jyrki Sinkkilä & Julia Donner & Meri Mannerla-Magnusson, 26–35 Lahti: Aalto Arts Books, 2016.

- Saarikko, Jere. *Paimion parantolan ympäristön historiaselvitys ja kunnostussuunnitelma*, Espoo: Aalto Yliopisto, maisema-arkkitehtuurin diplomityö, 2007.
- Schildt, Göran. *Alvar Aalto, Elämä*. Jyväskylä: Kirjapaino Gummerus, 2007.
- Schildt, Göran. *Näin puhui Alvar Aalto*. Keuruu: Otavan kirjapaino, 1997.
- Sinkkilä, Jyrki & Julia Donner & Meri Mannerla-Magnusson. *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*. Lahti: Aalto Arts Books, 2016.
- Sosialisti*. "Paimion parantola." nro 199 (1933): 1.
- Sosialisti*. "Paimion parantolassa viihtyy mainiosti, toteavat hoidokit." nro. 47 (1933): 7.
- Treib, Marc. *Landscapes of Modern Architecture: Wright, Mies, Neutra, Aalto, Barragán*. New Haven: Yale University Press, 2016.
- Tuchman, Maurice. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, ed. Maurice Tuchman. New York: Abbeville Press Publishers, 1986.
- Turun Sanomat*. "Pientä pakinaa Preitilästä." nro. 346 (1935): 2.
- Turun Sanomat*. "Varsinais-Suomen tuberkuloosiparantola valmis vastaanottamaan potilaita." nro. 48 (1933): 6.
- Törrönen, Sirkka. *Varsinais-Suomen tuberkuloosipiiri. Kalevanniemen lastenparantola 1920–1962. Paimion sairaala 1933–1983*. Salo: Varsinais-Suomen tuberkuloosipiirien kuntainliitto, 1983
- Viikari, Auli. *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1991.
- Uusi Aura*. "Ajatuksia viihdyttävät työt ja erilaiset harrastukset." nro. 195 (1938): 1, 3.
- Uusi Aura*. "Preitilää sanoin ja kuvin. Varsinais-Suomen parantolan potilaiden elämästä I." nro 188 (1934): 6.

Kuvataiteilija Birger Carlstedtin ateljeekodit modernin taiteilijuuden esityksinä

Susanna Aaltonen

doi.org/10.23995/tht.115722



Artikkeli käsittelee kuvataiteilijana, taideteollisena suunnittelijana ja arkkitehtinakin toimineen Birger Carlstedtin (1907–1975) 1930-luvun vaihteessa itselleen suunnittelema ateljeekoteja ja -talo Villa Fyrenäsiä. Kotien toistuvina elementteinä olivat Marcel Breuerin Wassily-tuolit, omat maalaukset ja itsesuunnittelut abstraktikuvioiset matot. Selvitän, mikä merkitys näillä julkisuudessa esitellyillä, mutta sittemmin tutkimushistoriassa katveeseen jääneillä kodeilla oli Carlstedtin taiteilijakuvassa. Teoreettisena lähtökohtana on Alina Paynen tutkimus, jossa modernismi määritellään 1800-luvulta alkaneen tradition jatkumona. Toisena lähtökohtana on Robin Schuldenfrein Bauhaus-tutkimus, jossa liikkeen ideologian 1920-luvun toteutumat nähdään harvalukuisina kuvallisina ja elitistisinä esityksinä. Liitän Carlstedtin modernit kodit tähän historialliseen jatkumoon ja kansainväliseen ilmiökenttään. Esitän, että koteja voi pitää esimerkkeinä Carlstedtin teoreettisesta ajattelusta. Analyysi tuo esiin kuvataiteen, muotoilun ja arkkitehtuurin keskinäisiä positioita niin Carlstedtin taiteilijuudessa kuin sisustusten historiassa. Kodit olivat henkilökohtaista elämää varten suunniteltuja, ja samalla ajassaan harvinaisia performatiivisia esityksiä siitä, miltä modernin kodin tulisi näyttää. Aineistona on kotimaisessa *Domus*-lehdessä vuosina 1931 ja 1933 julkaistut kotien esittelyt ja materiaalia, joka kuuluu Amos Andersonin taidemuseon/Amos Rexin Carlstedtin kokoelmaan.

Avainsanat: Carlstedt, Birger, taiteilijakodit, ateljeet, taiteilijuus, sisustustaide, taideteollisuus, arkkitehtuuri, kuvataide, moderni, modernismi, funktionalismi, Bauhaus, performatiivisuus, 1920-luku, 1930-luku, Helsinki, Espoo



”Taiteilija Birger Carlstedtin atelieri ja asunto” -otsikolla julkaistiin neljä valokuvaa suomalaisen *Domus*-lehden ”Kauniita koteja” -sarjassa vuonna 1931.¹ Pari vuotta myöhemmin vuonna 1933 julkaistiin kaksi valokuvaa otsikolla ”Taiteilija Birger Carlstedtin koti” niin ikään *Domus*-lehdessä.² Tässä artikkelissa pohdin, mitä kuvataiteilijana tunnetun Birger Carlstedtin (1907–1975) kotien sisustukset ja sisustuksiin kuuluneet esineet voivat tuoda esille Carlstedtin taiteilijuudesta ja miten ne esittivät kansainvälisiä modernismin ideoita 1930-luvun Suomessa. Tarkastelen sitä, miten Carlstedtin varsin tuntemattomiksi jääneet kodit tarkentavat ja täydentävät ymmärrystä hänen taiteellisesta toiminnastaan. Mitä nämä valokuvissa esitetyt kodit sisustuksineen, esineineen ja taideteoksineen merkitsivät taiteilijaidentiteetin muotoutumisessa? Samalla esille nousevat kysymykset kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin keskinäisistä vuorovaikutussuhteista ja kansainvälisyydestä.

Teoreettisena lähtökohtanani käytän Alina Paynen ja Robin Schuldenfrein tutkimuksia.³ He hyödyntävät ja täydentävät aiempaa tutkimusta 1920- ja 1930-luvun modernismista tai modernismeista.⁴ Tutkimuksissaan he tarkastelevat kuvataidetta, arkkitehtuuria, taideteollisuuden

esineitä ja niitä käsitteleviä tekstejä vuosikymmeniä kestäneen tradition näkökulmasta. Payne on analysoinut tarkasti sitä, miten 1920-luvulla ilmenneet arkkitehtuuri-ideologiat ovat pitkän prosessin tulos ja jatkumoa 1850-luvun taide-teoreettisista teksteistä. Hän tutkii historiallista kehityskulkua, jossa arkkitehtuurin teoreettisessa keskustelussa ja käytännön toteutuksissa ornamentit korvautuivat objekteilla/esineillä jopa siinä määrin, että arkkitehtuuri itsessään esi-neellistyi.⁵ Payne pitää 1850-luvun teoreettisen ajattelun, erityisesti Gottfried Semperin kirjoitusten, eräänlaisena päätepisteenä 1920-lukua, Bauhaus-koulun syntyä ja Le Corbusierin purismia.

Schuldenfrein tutkimus puolestaan keskittyy Bauhausiin. Hän on tarkentanut näkemystä siitä, miten ja miksi Bauhaus-koulun tavoitteiden oli mahdollista realisoitua vasta 1920-luvun jälkeen. Schuldenfrei on tutkinut Bauhaus-liikkettä luksuksen ja siihen kietoutuvan elitismien näkökulmista. Hänen mukaansa Bauhausin kohteista ja teoksista otetuissa valokuvissa liikkeen keskeiset ajatukset tehdään näkyviksi eräänlaisina lavastettuina esityksinä ja näytteillepanoina.⁶ Aion samaan tapaan käsitellä Carlstedtin itselleen sisustamia koteja yksittäisinä tapauksina, eräänlaisina modernin elämäntavan esityksinä tai lavastuksina.

Schuldenfrei puhuu Bauhausin ideologian esille- ja näytteillepanosta ja mielikuvien luomisesta. Hänen ajatustensa ja huomioidensa johdattelemana käytän apuna performatiivisuus-käsitettä. Määritelmän mukaisesti se tuo esille niitä ominaisuuksia, joita rakennetaan ja

1 ”Kauniita koteja: Taiteilija Birger Carlstedtin atelieri ja asunto,” *Domus. Aikakauslehti sisustustaidetta, taideteollisuutta, maalaus- ja kuvanveistotaidetta varten* 10/1931, 152–155.

2 ”Kauniita koteja: Taiteilija Birger Carlstedtin koti,” *Domus. Aikakauslehti sisustustaidetta, taideteollisuutta, maalaus- ja kuvanveistotaidetta varten* 4/1933, 96.

3 Alina Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of architectural modernism* (New Haven: Yale University Press, 2012); Robin Schuldenfrei, *Luxury and modernism: Architecture and the object in Germany 1900–1933* (Princeton: Princeton University Press, 2018).

4 Väitöskirjassani perustelin tarkemmin modernismin määrittelyä pluralistisena ilmiönä. Susanna Aaltonen, *Sisustaminen on kuin käsialaa. Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari siustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvulla*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 40 – Konsthistoriska studier 40 (Helsinki: Taidehistorian seura, Föreningen för Konsthistoria, 2010), 14, 248.

5 Payne ilmaisee asian seuraavasti: ”Architecture has become its objects.” Payne, *From Ornament to Object*, 262. Payne viittaa myös siihen, miten rakennuksia alettiin tuottaa esineiden tapaan teollisesti massatuotantoprosessina, 264–265.

6 Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, 12, 58.

ylläpidetään toistettujen esitysten avulla.⁷ Artikkelissa kokeilen käsitteen käyttöä ja soveltuvuutta valokuvissa toistuvasti esitettyjen kotisisustusten analyysissa. Esitys-termillä viitataan representaatioon, joka on monitulkintainen ja liikkuva käsite, jossa monenlaiset, mahdollisesti myös ristiriitaiset, merkitykset kohtaavat.⁸ Carlstedtin ateljeekotien tapauksessa viitataan representaatiolla ja esityksellä siihen, miten Carlstedt tavoittelee ja toisintaa kansainvälisiä esikuvia ja toiseksi siihen, miten hän toisintaa kotinsa sisustuksen asunnosta ja paikasta toiseen.

Tunnetuin ja tutkituin Carlstedtin taideteollista töistä on hänen vuonna 1929 suunnittelemansa kahvila Le Chat Doré, joka on ollut toistuvasti esillä, kun on esitelty funktionalismin historiaa Suomessa.⁹ Birger Carlstedt ja hänen taiteensa olivat viimeksi tarkan tutkimuksen kohteena vuonna 2019 Amos Rex -taidemuseon järjestämässä näyttelyssä nimeltä ”Le Chat Doré – Kultainen kissa” ja näyttelyn oheen tehdyssä julkaisussa *Birger Carlstedt – modernismin haaste*. Kirjoitin siihen artikkelin otsikolla: ”Le Chat

Doré. Hetki Pariisia Helsingissä.” Kirjoituksessa pohdin tämän Suomen taidehistoriassa ensimmäisen funktionalistisen sisustuksen maineen saaneen kahvilan elinkaarta sen syntyvaiheista tähän päivään.¹⁰ Käsittelin lyhyesti myös Carlstedtin muun taideteollisen suunnittelun piiriin kuuluneita kohteita, joiden historiaa ei ole aiemmin juurikaan tutkittu. Le Chat Dorén varjoon ovat jääneet Carlstedtin itselleen kaupunkiasuntoihin sisustamat ateljeekodit ja ateljeetalo Villa Fyrenäs. Ne ovat olleet aiemmin pistemäisesti esillä Carlstedtin taidenäyttelyistä kirjoitettujen kritiikkien yhteydessä. Esimerkiksi taidearvostelijana tunnettu Lars von Haartman¹¹ on kuvailut Villa Fyrenäsiä yksinäisenä muistomerkkinä 1920-luvun funktionalismista.¹² Tuula Puisto on tuonut esiin Carlstedtin uudistusmielisyyden Villa Fyrenäsin, mutta myös ateljeasuntojen, suunnittelussa.¹³ Koska aiemman artikkelini fokus oli Le Chat Doréssa, jäivät nämä kohteet odottamaan tarkempaa tarkastelua.

Kodit valokuvissa säilyneinä esityksinä

Carlstedtin halua esitellä julkisesti yksityisiä kohtejaan voi pitää merkkinä siitä, että hän ymmärsi julkisuuden arvon taiteilijakovalleen ja toimeentulolleen. Kodit dokumentoitiin ammattilaisten ottamin valokuvin ja ne esiteltiin taiteen ammattilaisille suunnatussa *Domus*-lehdessä, joka oli lyhytaikainen Suomessa vuosina 1930–1933 ilmestynyt ”aikakauslehti sisustustaidetta, taideteollisuutta, maalaus- ja kuvanveistotaidetta

7 Ks. esim. Tieteen Termipankin määritelmä: ”Ominaisuus, joka luodaan ja ylläpidetään toistetun esityksen avulla, erityisesti suhteessa sukupuolirooleihin”. ”Performatiivisuus”. Luettu 15.10.2021. https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taieteet:performatiivisuus.

8 Ks. ”Representaatio”. Tieteen termipankki. Luettu 15.10.2021. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Ihmistieteet:representaatio>.

9 Birger Carlstedtista ja Le Chat Doré -kahvilasta on kirjoitettu Suomen taidehistorian kokoomateoksissa, kuten Leena Maunula, ”Taideteollisuuden funktionalismin synty 1910–1940,” teoksessa *Ars: Suomen taide*, osa 5, 1990, 158–173; Aimo Reitala, ”Maalaustaide 1918–1940,” teoksessa *Ars: Suomen taide*, osa 5, 1990, 222–243; Erik Kruskopf, ”Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960,” teoksessa *Ars: Suomen taide*, osa 6, 1990, 222–243; Markku Valkonen, Erityisartikkeli ”Chat Doré,” teoksessa *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Siveltilmen vetoja*, 2003, 74; Leena Ahtola-Moorhouse, ”Maalaustaide vuosisadan alkupuolen pyörteissä,” teoksessa *Suomen kulttuurihistoria*, osa 3, 2003, 414–418; Tuula Karjalainen, ”Ulos maailmaan,” teoksessa *Suomen kulttuurihistoria*, osa 4, 2004, 129–135; ks. myös Susanna Aaltonen, ”Le Chat Doré. Hetki Pariisia Helsingissä!,” teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*. Toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén (Helsinki: Parvs, 2019), 40–83.

10 Aaltonen, ”Le Chat Doré. Hetki Pariisia Helsingissä!,” 40–83.

11 Henrik Wallgren, ”Haartman Lars von, eläintieteen professori,” *Kansallisbiografia*, (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004). Luettu 16.2.2022. <https://kansallisbiografia-fi.libproxy.helsinki.fi/kansallisbiografia/henkilo/7191>.

12 Lars von Haartman, (L. v. H.), ”Klar Form,” *Hufvudstadsbladet* 7.9.1967.

13 Tuula Puisto, ”Näkökulma Birger Carlstedtin taiteeseen,” *Ilkka* 31.1.1975.

varten”.¹⁴ Lehden ”Kauniita koteja” -sarjassa ilmestyneitä arkkitehtien ja taideteollisten suunnittelijoiden koteja edustivat muun muassa arkkitehti Aili-Salli Ahteen ja tekstiilitaiteilija Greta Skogsterin kodit.¹⁵ *Domus*-lehdessä esiteltiin myös Carlstedtin suunnittelema Helsingin Yrjönkadulla sijainnut moderni Monopol Princess -sukkakauppa.¹⁶ Se oli Le Chat Doré -kahvilan ja Yrjönkadun uimahallin ravintolan ohella kolmas Carlstedtin tekemä julkinen sisustus 1920-luvulla.¹⁷

Amos Rex -taidemuseossa säilytettävän Carlstedtin kokoelman aineisto osoittaa, että Carlstedt suunnitteli asuntonsa huolellisesti. *Domus*-lehdessä julkaistujen valokuvien lisäksi asunnoista on säilynyt muutamia kymmeniä julkaisemattomia valokuvia. Käytän näitä valokuvia ensisijaisina lähteinä.¹⁸ Suunnittelusta on

- 14 Lehden latinankielinen nimi *Domus* (Koti) itsessään viittasi kansainvälisyyteen. Italialainen *Domus*-lehti oli perustettu kaksi vuotta aiemmin vuonna 1928. Luettu 16.10.2021. <https://www.anothermag.com/design-living/10811/the-man-behind-domus-the-90-year-old-innovative-italian-design-magazine>.
- 15 ”Kauniita koteja: Aili-Salli Ahte,” *Domus* 2/1930, 24–30; ”Kauniita koteja: Greta Skogster,” *Domus* 6/1931, 103.
- 16 ”Koristetaiteilijain Liitto Ornamento, vuosikirja,” *Domus* 8–9/1931, 20–21.
- 17 Mainittakoon, että Carlstedtin ensimmäinen sisustustehtävä oli vuonna 1928 englantilaisen diplomaatin Sir Ernest Rennien residenssi Helsingin Kruununhaan Pohjoisrannassa. Tästä kohteesta ei kuitenkaan ole säilynyt suunnitelmia tai valokuvia. Tiedossa on, että Sir Ernest Rennien suhteilla Carlstedt tutustui muun muassa italialaiseen taiteilijaan Enrico Prampoliniin. Bengt von Bonsdorff, *Villa Carlstedt: En krögar- och konstnärslämnad med sommarnöjen* (Helsingfors: Schildt, 2007), 127.
- 18 Kaupunkiasuntojen huonekaluja ja muun muassa matot siirtyivät Villa Fyrenäsiin ja myöhemmin Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelmiin. Le Chat Doré -kahvila sijaitsi Helsingissä Unioninkatu 24:ssä. Arkkitehti Matti Finellin suunnittelema rakennus oli vain 10 vuotta vanha, mutta sen raskas punatiiliarkkitehtuuri edustaa toisenlaista arkkitehtuuri-ihannetta kuin Carlstedtin moderni sisustus. Aaltonen, ”Le Chat Doré. Hetki Pariisia Helsingissä!,” 45, 50–51.

säilynyt myös värillisiä guassiluonnoksia.¹⁹ Säilyneiden sisustusluonnosten arvo on siinä, että ne kertovat sisustusten värityksestä toisin kuin säilyneet valokuvat. Luonnokset osoittavat, että kodissa käytettiin ajalleen tyypillisesti hyvin voimakkaita värejä: kirkasta ja vaaleampaa sinistä, mustaa ja punaista sekä vihreän eri sävyjä. Toissijaisina lähteinä hyödynnän kokoelmaan kuuluvia luonnoksia sekä luonnoskirjoja, maalauksia ja tekstiaineistoja, kuten lehtileikkeitä.²⁰

Melko runsaasta kuva- ja tekstiaineistosta huolimatta Carlstedtin 1930-luvun vaihteen nuoruusvuosista ja tuotannosta jää paljon selvittämättä. Carlstedtin itselleen suunnittelemat ateljeeasunnot sijaitsivat asuintaloissa, joiden osoite, arkkitehti ja pohjakaavat eivät ole tarkkaan tiedossa.²¹ Asuntojen pohjaratkaisut ovat osittain hahmoteltavissa valokuvien perusteella. Tarkkaan katsomalla asunnoista otetuista valokuvista näkee, että muun muassa ikkunoiden koot ja sijainnit sekä huoneiden kiinteät osat, kuten lattiat, katot, ovet ja lämmityspatterit poikkeavat toisistaan. Valokuvien perusteella näyttää siltä, että Carlstedt asui ainakin neljässä osoitteessa. Kodit sijaitsivat erilaisissa rakennuksissa ja erilaisissa huoneistoissa, mutta valokuvissa ne näyttävät hämmästyttävän samanlaisina. Pohdin tätä performatiivista toistoa ja sitä, miten Carlstedt onnistui sisustusratkaisuillaan muokkaamaan

- 19 Luonnoksia voi pitää itsenäisinä taideteoksina ja verrat kahvila Le Chat Doré varten tehtyihin luonnoksiin, jotka on rinnastettu Carlstedtin muuhun taiteeseen ja esitelty taideteoksina monissa näyttelyissä.
- 20 Aineiston ongelma on muun muassa luonnoskirjojen päiväämättömyys ja lehtileikekokoelman puutteelliset tiedot, jonka takia tässä artikkelissa ei ole pystytty esimerkiksi lehtileikkeiden kohdalla täydellisiin viitetietoihin.
- 21 Milloin tarkalleen ottaen Carlstedt muutti pois lapsuuskodistaan ei selviä lähteistä. Birger Carlstedtilla ei ollut 1920- ja 1930-luvulla Helsingin puhelinluettelossa puhelinnumeroa, eikä myöskään osoitetietoja löydy Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimiston rekisteristä, jossa periaatteessa pitäisi löytyä kaikki Helsingin asukkaat. Ensimmäisen kerran osoite ja puhelinnumero löytyvät vasta vuoden 1942 puhelinluettelossa, jossa se on Villa Fyrenäs Nokkalassa. Helsingin puhelinluettelot 1900–1942. Mikrokortit, Kansalliskirjasto.

asuntojen arkkitehtonisia reunaehdoja, esittämään ne modernistisina, vaikka itse rakennukset edustivat toisenlaista estetiikkaa. Keskityn erityisesti *Domus*-lehdessä esitettyihin koteihin, mutta koska kysymykseni liittyy kotien performatiivisuuteen, en rajaa yhtään kotia kokonaan analyysin ulkopuolelle.

Kaupunkiasuntoihin sisustettujen ateljeekotien lisäksi Carlstedt laajensi reviiriään myös arkkitehtuurin puolelle suunnittelemalla itselleen asuintalo Villa Fyrenäsin. Vuonna 1931 valmistunut talo on säilynyt, ja siitä on olemassa Carlstedtin kokoelmassa sekä suunnittelupiirustuksia että valokuvia eri vuosikymmeniltä. Aineistona tässä artikkelissa käytän kodin pohjapiirustuksia ja 1940-luvulla otettuja valokuvia. Niissä näkyy paremmin ja tarkemmin kodin sisustus kuin heti valmistumisen aikaan 1930-luvulla otetuista valokuvista. Ilmeisesti tätä taloa ei esitelty julkisuudessa vielä 1930-luvulla. Kaupunkikodeista poiketen Villa Fyrenäsin tarkastelu tuo esiin Carlstedtin omia sekä sisustuksen että arkkitehtuurin suunnitteluperiaatteita ja sitä, miten hän tulkitsi niiden yhteenkuulumista.

Carlstedt ei ollut kirjoittava teoreetikko. Häneltä ei ole säilynyt tekstejä, joissa hän olisi analysoinut tai perustellut omaa työtään tai pohtinut taideteorioita. Väitän, että Carlstedtin sisustuksia, samoin kuin taideteoksia, voi silti pitää teoreettisina todisteina taiteen teorioiden tuntemuksesta ja tutustumisesta kansainvälisiin vaikuttajiin ja liikkeisiin. Ranskassa aikaa viettänyt ja ranskan kielen hallinnut Carlstedt kertoi tutustuneensa muiden muassa modernismin merkittävään teoreetikkoon Le Corbusieriin.²² Valitettavasti hän ei selittänyt tai eritellyt tarkemmin, mitä Le Corbusierilta mahdollisesti saadut virikkeet tai vaikutteet olivat. Siksi Alina Paynen analyysia Le Corbusierin kirjoituksista ja tuotannosta, erityisesti vuoden 1925 *l'Esprit Nouveau* -näyt-

telypaviljongista,²³ voi hyödyntää Carlstedtin kotien, erityisesti ateljeetalon tulkinnan työvälineenä. Kuten Payne osoittaa, Le Corbusierin arkkitehtuurin manifesti ja purismiksi nimetty ajattelu ei syntynyt tyhjästä, vaan sillä oli pitkälle 1800-luvun historiaan ulottuvat juurensa.²⁴ Modernismi ei myöskään ollut yhtenäinen, universaalinen ilmiö, vaan se sai paikalliset nimityksensä ja vaihtelevat ilmenemismuotonsa. Carlstedtin kodit kuuluivat kansainvälisen ilmiön piiriin, joten niitä on perusteltua tarkastella Paynen ja Le Corbusierin modernin arkkitehtuurin määrittelyperiaatteita sekä esimerkiksi tämän vuonna 1923 kirjoittamaa *Kohti uutta arkkitehtuuria* -pamflettia vasten.²⁵

Kuten Payne on osoittanut, arkkitehtien, taiteilijoiden ja kirjoittavien teoreetikkojen biografiatutkimuksella on merkitystä modernismin historian kirjoituksessa.²⁶ Teoreettinen ajattelu kehittyi ja ideat siirtyivät henkilökohtaisten verkostojen, koulujen, liikkeiden, ystävyksien ja eri taiteen alojen kollegoiden välisessä vuorovaikutuksessa. Carlstedt kuului 1900-luvun alun verkostoituneiden ja monialaisten taiteilijoiden joukkoon. Ranskassa hän oli tutustunut Le Corbusieriin, ja Suomessa Alvar Aallon työ on ollut Carlstedtin tiedossa. Le Corbusier ja Aalto molemmat olivat arkkitehteja ja kuvataiteilijoita, Aalto myös esinesuunnittelija.

Ensisijaisesti kuvataiteilijaksi pyrkinyt Carlstedt opiskeli taideteollisuutta Suomessa Taideteolli-

22 Caius Kajanti, "Taiteilija ja matemaatikko". Suomalainen taiteilijakoti 3. *Anna* nro 5, 4.2.1969: 6–11.

23 Payne, *From Ornament to Object*, 230–262.

24 Payne, *From Ornament to Object*, 2, 245.

25 Le Corbusier, *Kohti uutta arkkitehtuuria*, suom. Pauliina Nurminen (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain, 2004 [1923]).

26 Payne, *From Ornament to Object*, 268.

suuskeskuskoulussa vuosina 1926–1928.²⁷ Siellä ei vielä tuolloin sovellettu Bauhaus-koulun metodeja, mutta Bauhausin tapaan Taideteollisuuskeskuskoulussa oppiaineiden kirjo oli laaja, ja raja-aidat eri taideteollisuuden alueiden välillä olivat matalat. Kuten Carlstedtin luonnoskirjat osoittavat, taideteollisuuden alueella häntä houkuttelivat monet eri osa-alueet: tekstiilit, muoti, huonekalut, sisustukset ja mainokset. 1920-luvun jälkeen Birger Carlstedt keskittyi kuvataiteisiin ja etabloitui taidemaalarina, 1940-luvulta lähtien myös lavastajana.²⁸

Marcel Breuerin Wassily-tuoli – ennakkoluulottomille asiakkaille

Bauhaus-koulun opettajan Marcel Breuerin vuonna 1925 suunnittelema metallinen Klubi-tuoli B3, joka tunnetaan paremmin nimellä Wassily-tuoli, oli keskeinen huonekalu Carlstedtin kodeissa ja myös edellä mainitussa kahvila Le Chat Dorén sisustuksessa. Carlstedt saattoi hankkia tuolit, koska Wassily-tuoli oli harvinainen esimerkki Bauhausin piirissä suunnitellusta tuotteesta, jota todella valmistettiin sarjatuotantona, eikä ainoastaan uniikkina käsityönä.²⁹ Sarjatuotannosta huolimatta Was-

sily-tuolia ei silti silloin, eikä myöhemminkään, valmistettu suuria määriä, eivätkä ne levinneet laajan kuluttajakunnan ulottuville.³⁰ Tämä johtui siitä, että tuolin materiaalit olivat kalliita ja valmistaminen sarjatuotannosta huolimatta käsityövaltaista.³¹ Kuten Schuldenfrei ja Payne ovat osoittaneet, Bauhausin idea asiallisesta, vain käyttötarkoitusta silmällä pitäen suunnitellusta ja tuotetusta esineestä, tarkoitti itse asiassa koristeiden korvaamista uudenlaisilla arvokkailla materiaaleilla, kuten teräksellä, lasilla, keramiikalla, marmorilla, silkillä ja nahalla.³² Carlstedtin käyttämät Wassily-tuolit oli valmistettu kankaasta nahan sijaan, mutta silti niiden hinta oli korkea. Esimerkiksi Saksassa Wassily-tuoli kangasvaihtoehdolla maksoi enemmän (60 markkaa) kuin työläisperhe keskimäärin ansaitsi (64 markkaa) viikossa.³³ Esineet olivat kalliita myös siksi, että vaikka niiden koristeeton ulkonäkö viittasi teolliseen tuotantoon, käytännössä monet niistä valmistettiin käsityövaltaisesti. Toisin sanoen pelkistetty ulkonäkö ja koristeettomuus olivat representaatio siitä, miltä koneella tuotetun esineen oletettiin näyttävän.³⁴

Tuotteiden hinta ja uudenlainen yksinkertainen estetiikka vaativat ostajilta sekä varakkuutta että ennakkoluulottomuutta.³⁵ Carlstedtien tapauksessa kyse oli äidin, ravintoloitsija Amanda Carlstedtin, hyvästä yhteiskunnallisesta ja taloudellisesta asemasta ja pojan ennakkoluulottomuudesta. Mainittakoon, että Amanda Carlstedt oli myös kahvila Le Chat Dorén tilaaja ja siten tärkeä henkilö Suomen taidehistoriassa. Carlstedtin työ- ja asumishistoria – ateljeekodit

27 Kansainvälisesti orientoitunut nuori Carlstedt olisi hyvin voinut opiskella myös Bauhaus-koulussa. Susanna Aaltonen, "Amos Rexin näyttely: Kultainen kissa Le Chat Doré. Birger Carlstedt 1907–75. 11.10.1999–12.1.2020. Bauhaus Suomessa? Tapauksena Birger Carlstedtin Chat Doré -kahvila", verkkojulkaisussa *Fokus Bauhaus: Nordic Design & Architecture*, eds. Juhana Lahti ja Leena Svinhufvud, *TAHITI-Taidehistoria tieteenä* Vol 11 Nro 1 (2021): 105, <https://tahiti.journal.fi/article/view/111931/65709>.

28 Ks. uusin julkaisu Birger Carlstedtistä: *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén (Helsinki: Parvus, 2019).

29 Tosin tuolia ei valmistettu Bauhausin vaan Breuerin itsensä markkinoimana. Adriana Kapsreiter, "From Immaterial to Material: Some Reflections on the Art Historical Genealogy of the Bauhaus Design Icons," verkkojulkaisussa *Fokus Bauhaus: Nordic Design & Architecture*, eds. Juhana Lahti ja Leena Svinhufvud, *TAHITI-Taidehistoria tieteenä* Vol 11 Nro 1 (2021): 74; ks. myös artikkelin viite nro 21, 80. 1/2021 <https://tahiti.journal.fi/article/view/111931/6570>.

30 Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, 153.

31 Schuldenfrei, *Luxury and modernism*; ks. myös Aaltonen, "Amos Rexin näyttely: Kultainen kissa Le Chat Doré," 102–112.

32 Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, 222, 336–338; Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of architectural modernism*, 231.

33 Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, 142–143.

34 Payne, *From Ornament to Object*, 217.

35 Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, 9, 24–25.



Kuva 1. Amanda Carlstedtin kaupunki-koti Vuorimiehenkatu 7 A 2. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja tuntematon, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 2. Birger Carlstedtin kaupunkiasunto. Kuva ilmestynyt *Domus*-lehti 10/1931. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja tuntematon, kaikki oikeudet pidätetään.

ja oman talon rakentaminen – olivat riippuvaisia Amanda Carlstedtin taloudellisesta tuesta. Carlstedtilla oli mahdollista asua lapsuuden koteihinsa verrattavissa kaupunkiasunnoissa ja sisustaa ne oman makunsa mukaisesti äidin myötävaikutuksella.

Carlstedtin aikuisiän kodeissa oli paljon samaa kuin lapsuuskodeissa. Ne sijaitsivat arvokkaissa rakennuksissa Helsingin keskustassa.³⁶ Esimerkiksi eroista ja samuudesta sopii viimeisin äidin kanssa jaettu koti osoitteessa Vuorimiehenkatu

7 A 2.³⁷ Tämä asunto sijaitsi arkkitehti Sigurd Frosteruksen suunnittelemassa vastikään valmistuneessa talossa. Asunnossa oli neljä huonetta, keittiö, palvelijahuone, halli, eteinen ja kylpyhuone.³⁸ Pohjakaavaltaan se edusti porvarillista asumisen mallia, jossa kodin tilat oli jaoteltu palvelijoiden ja taloudenhoidon tiloihin,

36 Esimerkiksi Rahapajankadulla vuosina 1917–1926, Korkeavuorenkatu 45 vuonna 1927. Helsingin puhelinluettelo ja Helsingin kaupungin poliisin osoitetoimiston rekisteri.

37 Rauno Endén & Tuomas Laulainen: "Birger Carlstedt 1907–1975," teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén (Helsinki: Parvs, 2019), 12; tarkat vuosiluvut ja osoitetiedot on tarkastettu Helsingin puhelinluettelosta ja Helsingin kaupungin poliisin osoitetoimiston rekisteristä. Niiden mukaan Amanda Carlstedt asui Vuorimiehenkadulla 1928–1934.

38 Amanda Carlstedt. Amanda Carlstedtin ja Hilding Johanssonin välinen vuokrasopimus 1.4.1936 Vuorimiehenkadun asunnosta. Amos Rex -taidemuseon arkisto, Birger Carlstedtin kokoelma.

edustustiloihin ja perheen privaatteihin tiloihin.³⁹ Vuorimiehenkadun kodin edustustiloista säilyneissä valokuvissa koti näyttäytyy runsain tekstiilein ja 1800-luvulta peräsin olevien huonekaluin ja esinein sisustetuksi. Kyse on 1900-luvun alun ihanteista, joiden rinnalla Carlstedtin 1930-luvun kodit Wassily-tuoleineen näyttävät erilaisina ja radikaaleina. Sekä äidin että pojan kodit edustavat omaa aikaansa, mutta samalla yhteistä sisustus- ja asumisihanteiden historiallista jatkumoa, josta Payne, ja myös Schuldenfrei, on kirjoittanut.

Carlstedtin ennakkoluulottomuus ja irtautuminen lapsuuskodin ihanteista näkyy parhaiten vuonna 1931 valokuvatusta olohuoneesta. Sen alkoviin asetettu Wassily-tuolien istuinryhmä rinnastuu Bauhausin tilapäisiltä näyttämöiltä vaikuttaviin ja lavastuksellisiin tiloihin. Sisustukseen kuuluu Carlstedtin Bauhaus-esikuvien mukaan suunnittelema yksinkertainen geometrinen, oletettavasti uniikkina käsityönä valmistettu, puinen pöytä ja suuri räsymatto. Pelkästään sähkövalolla, joka 1920-luvulla oli kaupunkiasuntoihin kuuluvaa luksusta,⁴⁰ valaistu ikkunaton näyttämöllinen tila on esitys modernista elämäntavasta. Pöydällä on kirjoja ja muun muassa tuhkakuppi ja savukeaski, mutta silti tuntuu ja näyttää siltä kuin asetelma olisi rakennettu teatteriesitystä, huonekalumainosta tai sisustusnäyttelyä varten. Sisustus vertautuu Bauhausin sisustuksiin, joissa käytettiin kalliita ja pieninä sarjoina valmistettuja esineitä. Ideat toteutettiin uniikkeina ja lavastettui-

na esityksinä.⁴¹ Sisustus vertautuu myös Aino Marsio-Aallon ja Alvar Aallon Lounais-Suomen Maalaistentalon sisustukseen, jota Renja Suominen-Kokkonen on kuvaillut seuraavasti: ”Steriili, vaalean valoisa asunto, jonka moderniutta vielä erikseen alleviivaavat Marcel Breuerin suunnittelemat huonekalut.”⁴²

Lars von Haartman kirjoitti vuonna 1967, että Carlstedt ei kuulunut niihin, jotka vain piirsivät putkihuonekaluja, mutta itse istuivat rokkoo-tuolilla.⁴³ Tällä von Haartman saattoi viitata paitsi Carlstedtin kaupunkiasuntoihin myös siihen, että Carlstedt luonnosteli itsekin putkihuonekaluja, joita ei valmistettu. Luultavasti, Bauhaus-huonekalujen tapaan, valmistajaa olisi ollut vaikea löytää. Wassily-tuolien käyttö asettaa Carlstedtin kodit 1920-luvun lopun harvinaisten ja ennakkoluulottomien sisustusten kontekstiin. Harvassa kodissa niitä oli 1920-luvulla ja sen jälkeenkään. Ne olivat aikansa elitistisiä luksusesineitä, hintansa takia vain varakkaiden ulottuvilla. Heistäkin harvat ymmärsivät niiden

39 Ks. asuntojen tilajärjestelyjen ideologioista Saarikangas. Kirsi Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004).

40 Timo Myllyntaus, *Electrifying Finland: The transfer of a new technology into a late industrializing economy* (London: Macmillan 1991), 249–253.

41 Kuten Schuldenfrei osoittaa, tavoitteita ei saavutettu monestakin syystä. Yhteistyötä teollisuuden kanssa ei saatu järjestettyä. Uniikkina käsityönä tehty, kallista ja harvinaisista materiaaleista valmistettu esineistö oli kallista ja suuren kuluttajakunnan tavoittamattomissa. Esinevalikoima ei myöskään ollut välttämättä uudenaikaista ja kaiken kansan tarpeisiin, vaan tehty pikemminkin porvarillista elämäntapaa silmällä pitäen. Toisaalta on huomioitava sekin, että esimerkiksi uudenaikaisesti muotoillulle sähkövalaisimelle ei edes voinut olla käyttöä, koska suuressa osassa kodeissa ei vielä ollut sähköä käytössä. Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, passim.

42 Renja Suominen-Kokkonen, ”Kohti onnellista yhteiskuntaa – Aino ja Alvar Aalto ja 1920-luvun Turku,” teoksessa *Modernia on moneksi: kuvataiteen, taide-teollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa = Det moderna är mångahanda: texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskriget i Finland*, toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29 (Helsinki: Taidehistorian seura, 2004), 92.

43 von Haartman, Lars (L. v. H.), ”Klar Form,” *Hufvudstadsbladet* 7.9.1967.



Kuva 3. Birger Carlstedtin kaupunkiasunto. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja Lindh, kaikki oikeudet pidätetään.

ulkonäköä ja olivat valmiita hankkimaan niitä koteihinsa.⁴⁴

Tekstiilien funktiot modernissa kodissa

Vuonna 1933 *Domus*-lehdessä esiteltiin Carlstedtin toinen atelieri ja koti. Valokuvien perusteella voi päätellä, että kyseessä oli jälleen melko suuri kaupunkiasunto, jossa avaran eteisen ja olohuoneen ohella oli ainakin kaksi muuta huonetta. Asunnossa oli paljon samoja elementtejä kuin vuoden 1931 kodissa, mutta tässä oli enemmän tavaraa. Paljas ja näyttämöllinen ilme on muuttunut eletymmän näköiseksi, kodikkaammaksi ja pehmeämmäksi erityisesti tekstiilien ansiosta. Huomio kiinnittyy Carlstedtin itsensä suunnittelemiin moderneihin abstraktiokuvioisiin mattoihin. Myös kuviolliset tapetit ja kukkaverhot luovat voimakkaan tunnelman erityisesti makuuhuoneisiin.

Tämä koti ja tekstiilit osana sitä kertovat käyttö- ja taidetekstiilien asemasta, joka oli vahva

sekä kansainvälisesti että Suomessa. Tekstiilien suunnittelu kuului oleellisena osana Bauhausin opetusohjelmaan.⁴⁵ Tekstiilitaide oli keskeinen taideteollisuuden alue myös Suomessa. Taide-teollisuuskeskuskouluun perustettiin sille oma osasto vuonna 1929.⁴⁶ Mattojen ajankohtaisuus tuli esille esimerkiksi *Domus*-lehdessä, jossa esiteltiin taideteoksiksi luokiteltavia ryijyjä. Suomen taideteollisuuden vaikuttajahahmo Arttu Brummer kirjoitti mattojen roolista otsikolla ”Matot kodin somisteina”. Siinä hän jaotteli matot vapaisiin mattoihin, joiden päälle ei laitettu huonekaluja, ja taustamattoihin, jotka laitettiin huonekalujen alle neutraaleina.⁴⁷ Toisessa yhteydessä Brummer luokitteli ryjyt joko seinällä pidettävinä taideobjekteina tai lattialla pidettä-

44 Schuldenfrei kirjoittaa Mies van der Rohen suunnittelema tuolista, mutta sama sopii myös Breuerin suunnittelemaan Wassily-tuoliin. Schuldenfrei, *Luxury and Modernism*, 269.

45 Schuldenfrei, *Luxury and Modernism*, 126; Payne, *From Ornament to Object*, 231.

46 Leena Svinhufvud, *Moderneja Ryijyjä, metritavaraa ja käsityötä. Tekstiilitaide ja nykyaikaistuva taideteollisuus Suomessa maailmansotien välisenä aikana* (Helsinki: Designmuseum, 2007), 73–101; ks. myös Timo Keinänen ”Taideteollisuus ja esinesuunnittelu,” teoksessa *Funkis-Suomi nykyaikaa etsimässä= modernismens intåg i Finland*, eds. Bell, M., Mikkola, K., Keinänen, T. & Norri, M. (Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979), C5.

47 Arttu Brummer, ”Matot kodin somisteina”, *Domus* 3/1931, 61–65.

vinä taideteollisina käyttöesineinä.⁴⁸ Carlstedtin kodeissa oli huonekalujen alla raidallisia räsymattoja käyttömattoina ja omia taidemattoja vapaasti lattialle aseteltuina. Huomion herättävät seinälle nostetut räsymatot, joita ei voi luokitella taideobjekteiksi. Niistä mieleen tulee vähän huomiolle jäänyt tekstiilien mahdollinen funktio akustisina ja kylmyyttä eristävinä elementteinä.

Tekstiilien funktiota on pohdittu erityisesti visuaalisesta näkökulmasta. Esimerkiksi 1920-luvun moderneissa sisustuksissa käytettiin verhoja peittämään ihanteiden vastaisia pieniä ikkuna-aukkoja.⁴⁹ Vääränlaisena tai vanhanaikaisena pidetyn arkkitehtuurin häivyttämistä tekstiilien avulla tehtiin Bauhausin piirissä, kuten Schuldenfrei on tuonut esille.⁵⁰ Samoin Carlstedt sovitti tai ikään kuin lavasti funktionalistiset sisustukset koteihinsa tekstiilien, etenkin verhojen avulla. Carlstedt onnistui toistamaan sisustuksensa paikasta ja tilasta toiseen käyttämällään tekstiileillä, matoilla, verhoilla ja huonekaluilla. Asuntojen sijaintien ja arkkitehtuurin vaihtelusta huolimatta esitys kodista pysyi samana. Siksi valokuvissa kodit näyttävät yhdestä ja samasta paikasta otetuilta.

Carlstedtin luonnoskirjoissa on kymmeniä mattosuunnitelmia, joiden toteutuksesta ei ole tarkkaa tietoa. Joitakin niistä kudottiin ja niitä oli esillä Carlstedtin kodeissa. Kuten Leena Svinhufvud on kirjoittanut, taiteilijoiden ja arkkitehtien osallistuminen ryijyjen suunnitteluun legitimoitui ryijyn taide-esineenä.⁵¹ Tästä oli kyse myös Carlstedtin suunnittelemissa matoissa. Tuolloin

48 Leena Svinhufvud, "Ryijy, berberimatto ja modernismin toinen," teoksessa *Modernia on moneksi: kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa = Det moderna är mångahanda: texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskriget i Finland*, toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. (Helsinki: Taidehistorian seura, 2004), 42.

49 Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, 126.

50 Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, 187.

51 Svinhufvud, "Moderneja Ryijyjä, metritavaraa ja käsitöitä," 73.

Carlstedt ei ollut etabloitunut kuvataiteen tai taideteollisuuden kentälle, joten voi ajatella myös toisin päin, että mattojen suunnittelu legitimoitui Carlstedtin taideteollisena suunnittelijana. Carlstedtin matot olivat ilmaisultaan yhtä moderneja ja ajanmukaisia kuin hänen maalauksensa.

Abstraktit ja esittävät taideteokset

Taidematot eivät päässeet seinille ehkä siksi, että Carlstedtin kodeissa oli esillä aina omia maalauksia.⁵² Kodit olivat ateljeita ja gallerioita. Siinä ne poikkesivat Bauhausin sisustuksista, joissa käytettiin tekstiilejä, mutta joissa seinät olivat useimmiten paljaat taiteesta. Toisin oli esimerkiksi Le Corbusierin sisustamisissa puristisissa kohteissa, joissa taideteosten valinta oli tarkkaan harkittua. Alina Payne pitää Le Corbusierin seinille ripustamia Fernand Legér'n maalauksia esimerkkeinä siitä, miten maalausten aiheet täydensivät sisustuksia ja puhuivat samaa kieltä Le Corbusierin arkkitehtuurin kanssa. Payne on esittänyt, että modernismin sisustuksen kontekstissa taideteoksen merkitys muuttui; se ei ollut enää "ikkuna", vaan ensisijaisesti objekti.⁵³

Birger Carlstedtin kodissaan esillä pitämien taideteosten merkitystä sisustuksessa voi pohdita maalausaiheiden ja kuvataiteen tyyllisuuntien kautta samaan tapaan kuin mitä Payne on tehnyt. Carlstedt maalasi yhtenä ensimmäisistä suomalaisista kuvataiteilijoista moderneja, kansainvälisten esikuvien mukaisia kubistisia, ekspressionistisia ja surrealistisia töitä. Hänen Le Chat Doré -kahvilaan suunnittelemaansa lattiamaalauksia pidetään ensimmäisenä Suomessa tehtynä abstraktina konstruktivistisena taideteoksena. Samaan aikaan hän teki myös esittäviä maalauksia, kävi eräänlaista kamppailua, kuten hänen kuvataiteeseensa perehtyneet

52 Valokuvien perusteella omien maalausten lisäksi vain yhdessä asunnossa oli esillä japanilaisia puupiirroksia.

53 Payne, *From Ornament to Object*, 242–243.

tutkijat Liisa Kasvio ja Synnöve Malmström ovat esittäneet.⁵⁴ Nähdäkseni kyse ei ollut vain Carlstedtin henkilökohtaisesta kamppailusta, vaan yleisestä taidekentän ilmiöstä, jossa uudet ismit haastoivat perinteiset esittämisen tavat. En käytä tässä perinteistä pejoratiivisessa merkityksessä. Päinvastoin Paynea mukailen vanhan ja uuden välisen ristiriidan ja murrosajattelun sijaan maalaustaidettakin voi ajatella jatkumona, jossa perinne on läsnä.

Vuonna 1931 *Domus*-lehdessä esitellyn kodin olohuoneessa on esillä Carlstedtin taiteilijauran kannalta tärkeä avainteos: *Kubistinen asetelma*. Sekä Kasvio että Malmström ovat analysoineet vuonna 1930 valmistunutta maalausta ja korostaneet sen merkitystä Carlstedtin uralta ja suomalaisen modernin taiteen kentällä. Kasvio on luonnehtinut työtä radikaaliksi ja Carlstedtin kaikkein moderneimmaksi maalaukseksi, jossa oli selvimmät konkretismin piirteet.⁵⁵ Malmström yhdistää työn surrealismiin sen eroottisten piirteiden takia ja muistuttaa, että 1920-luvulla surrealismin ei ollut vakiintunut taidetermi ainakaan Suomessa, mutta kubismi-termi oli jo käytössä.⁵⁶ Esimerkiksi Olavi Paavolainen kuvasi 1920-lukua kubismin aikakaudeksi.⁵⁷ Osittain abstrakti, osittain esittävä kubistis-surrealistinen teos, jossa voi nähdä kolmeen klitorista tai ”kolme sulotarta”, täydensi pelkistettyä olohuoneen sisustusta ja ikään kuin puhui samaa kieltä sen kanssa. Ehkä eroottisen

54 Kasvio, ”Nuori modernisti,” 20.

55 Kasvio, ”Nuori modernisti,” 28–29.

56 Malmström, ”Surrealismien ja maagisen realismin välissä,” 116; Ks. myös Carlstedtin kansainvälisyydestä suomalaisella kuvataidekentällä Timo Huusko, ”Alkuperäisyyden kaipuu ja avantgarde. Piirteitä suomalaisesta taideajattelusta 1920- ja 1930-luvulla,” teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toim. Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2021), 178.

57 Salme Sarjas-Korte, ”Modernistinen kuvataide ja funktionalismi,” teoksessa *Funkis-Suomi nykyaikaa etsimässä= modernismens intåg i Finland*, toim. Bell, M., Mikkola, K., Keinänen, T. & Norri, M. (Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979), A4.



Kuva 4. *Domus*-lehdessä (10/1931) ilmestynyt kuva Birger Carlstedtin kaupunkiasunnosta. Taideteos seinällä: Birger Carlstedt, *Kubistinen sommitelma*, 1930. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja tuntematon, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 5. Birger Carlstedtin kaupunkiasunto. Taideteos maalaustelineellä: Birger Carlstedt: *Pesulaitos (Silitäjät)*, 1931. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja tuntematon, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 6. Birger Carlstedtin kaupunkiasunto. Teokset seinällä: Birger Carlstedt: *Tiikeri ja saalis*, 1930; *Sommitelma: eläimiä*, 1930. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja tuntematon, kaikki oikeudet pidätetään.

aiheensa takia Carlstedt siirsi myöhemmin *Kubistisen asetelman* olohuoneesta makuuhuoneeseen. *Kubistisen asetelman* kanssa esillä oli myös vuonna 1929/1930 valmistunut teos *Pesulaitos (Silittäjät)*. Se on Malmströmin mukaan osoitus Carlstedtin yrityksestä kuvata liikettä futurististen esikuvien mukaisesti.⁵⁸ Abstraktien elementtien ohella maalauksesta voi hahmottaa nais-hahmoja ja silitysrautoja. Tekniikka ja aiheen käsittely olivat uusia, mutta itse aihe oli perinteinen. Silitysraudoilla Carlstedt saattoi viitata vuonna 1921 valmistuneeseen Man Rayn tunnettuun käsitetaiteelliseen *Lahja*-teokseen, jossa silitysrauta on irrotettu arkikäytöstä ja siirretty taidekontekstiin.

Uusien taidevirtausten mukaisten teosten ohella Carlstedt piti esillä esittäviä maalauksia, joiden aiheet olivat nykyaikaisia, kuten vuonna 1930 valmistuneita teoksia *Tiikeri ja saalis* ja *Sommitelma: eläimiä*. Ne liittyvät Carlstedtin 1930-luvulla tekemiin kolmeen suureen sirkusaiheisten maalausten sarjaan. Malmström on todennut, että aihe puhutteli modernismin taiteilijoita. Carlstedtin tuotannossa ne jäivät

”välinäytökseksi”.⁵⁹ Myös sisustuksessa työt oli sijoitettu väliaikaisen tuntuiseen jonkinlaiseen lepo- tai makuuhuoneen nurkkaukseen, ehkä paremminkin taiteilijan itsensä tarkkailtaviksi teosten ja aiheiden eteenpäin työstämiseksi kuin varsinaisesti vieraiden katsottavaksi.

Melko tiivis taideriopisto on esillä kodissa, josta otettuja valokuvia ei julkaistu ainakaan *Domus*-lehdessä. Olohuoneessa on suurehko 1930-luvulle ajoitettu *Nurmikolla juovia miehiä* -teos ja vuonna 1930 valmistunut teos *Vaeltavia mustalaisnaisia*. Lisäksi huoneessa oli kolme pientä kukkamaalauksia. Töiden esilläpito saattoi olla tarkoituksellista myyminen edistämistä. Kuten Tuomas Laulainen on ehdottanut, perinteiset, esittävät kukkamaalaukset abstraktien maalausten rinnalla olivat Carlstedtille luultavasti kaupallisen menestyksen sanelemia ratkaisuja.⁶⁰ *Nurmikolla juovia miehiä* -teoksen paikka yhdessä Wassily-tuolien kanssa vaikuttaa ensin ristiriitaiselta, mutta maalauksen esillä olo ja paikka saattoivat olla harkittuja. Valokuvassa

58 Synnöve Malmström, ”Surrealismi ja maagisen realismin välissä,” teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén (Helsinki: Parvs, 2019), 110–111.

59 Malmström, ”Surrealismi ja maagisen realismin välissä,” 120.

60 Tuomas Laulainen, ”Kohti konkreettista harmoniaa – Birger Carlstedtin abstraktin metodeja jäljittämässä,” teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén (Helsinki: Parvs, 2019), 145.



Kuva 7. Birger Carlstedtin kaupunkiasunto. Etualalla Carlstedtin suunnittelema matto. Teokset seinällä: Birger Carlstedt: *Nurmikolla juovia miehiä*, 1930-luku; kukkamaalaukset, 1930-luku. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja tuntematon, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 8. Birger Carlstedtin kaupunkiasunto. Taideteos seinällä: *Nurmikolla juovia miehiä*, 1930. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja tuntematon, kaikki oikeudet pidätetään.

huomio kiinnittyy istuinryhmän keskellä olevalle pöydälle, jossa on alkoholipulloja. Modernissa kaupunkikodissaan Carlstedt näytti rikkovan Suomen kieltolakia. Samasta kieltolain rikkomisesta kertoo maalauksen aihe, jossa tehtaan työläiset juopottelevat julkisesti ulkoilmassa.

Henkilökohtaiseen elämään viittaavat esineet

Carlstedtilla oli melko vähän esineitä kodeissaan. Kyse ei liene ollut talouslaman aiheuttamasta niukkuudesta ja tavaroiden saatavuuden

rajoituksista vaan tietoisesta ideologisesta valinnasta. Henkilökohtaisesta elämästä viitteitä antavat muun muassa kirjat. Esineillä on tarkat käyttötarkoitukset; ne ovat työtä, vapaa-aikaa ja edustamista varten. Maalaustelineiden ja tarvikkeiden ohella kaikissa kodeissa oli myös työpöydät viivoittimiseen ja luonnoslehtiöineen taideteollisuuden suunnittelua varten. Piirustus-pöydät ja -välineet kuuluvat paitsi henkilökohtaiseen myös anonyymien esineiden kategoriaan. Moderneissa sisustuksissa tällaisina tarpeellisina, funktionaalisina ja anonyymeinä sisustuksiin kuuluneina esineinä on pidetty tek-

nisiä laitteita, esimerkiksi kirjoituskonetta.⁶¹ Näitä modernin elämän anonyymisti suunniteltuja laitteita Carlstedtilla ei ollut kodeissaan esillä. Toisaalta voi kyseenalaistaa, olivatko koneet oikeastaan anonyymejä. Le Corbusierin tai Walter Gropiuksen esillä pitämällä kirjoituskoneilla oli käyttöfunktionsa, mutta niitä voi tulkita myös heidän itsensä luomina modernin sisustuksen kontekstiin kuuluvina teoksina,⁶² samaan tapaan kuin Marcel Duchampin pisuaari on käsitteellinen taideteos modernin kuvataiteen galleria- tai museokontekstissa.

Henkilökohtaisena esineenä Carlstedtin kaikissa kodeissa oli esillä pieni buddha-veistos, jonka alkuperästä ei ole tietoa. Se näyttää olleen nuoruudesta asti mukana kulkenut tärkeä esine, jonka paikka vaihtui eri asunnoissa makuuhuoneesta työhuoneeseen ja olohuoneeseen. Buddhalainen Carlstedt ei ollut, eikä tiettävästi kuulunut mihinkään esoteeriseen liikkeeseen, mutta hän oli hyvin kiinnostunut henkisistä virtauksista, mikä oli tuolloin yleistä taiteilijoiden keskuudessa.⁶³ Bauhausin piirissä henkisen kasvun puolesta puhuja oli tunnetusti opettaja ja taidemaalari Johannes Itten, jonka mazdaznanlaisuus näkyi koulun opetusohjelmassa.⁶⁴ Carlstedtin ihastus

Euroopan ulkopuolisiin kulttuureihin ja tutustuminen orientaalsiin museoihin⁶⁵ oli niin ikään sekä henkilökohtaista että aikaansa sidottu ilmiö, seurausta kolonialismista, joka vaikutti modernismin taustalla.⁶⁶

Villa Fyrenäs, funktionalistinen ateljeetalo

Carlstedt muutti vuonna 1931 Helsingistä Espooseen alun perin lapsuusperheen kesäpaikaksi rakennetun Villa Carlstedtin naapuriin. Oman ateljeetalon Villa Fyrenäsin rakentamisen mesenaattina oli äiti Amanda Carlstedt, joka antoi pojalleen mahdollisuuden suunnitella ja rakentaa mieleisensä talon omistamalleen tontille.⁶⁷ Samalla hän tuli antaneeksi tilaisuuden Suomen taidehistoriassa harvinaisen talon rakentamiseen. Tyyllillisesti tontilla sijainneet kaksi taloa edustavat äidin ja pojan erilaista makua ja puhtaasti rakentamisajankohtiensa ihanteita: Lars Sonckilta tilattu Villa Carlstedt 1910-lukua⁶⁸ ja Villa Fyrenäs 1920- ja 1930-luvun vaihdetta.

Birger Carlstedt ryhtyi työhön ilman arkkitehdin koulutusta.⁶⁹ Hän piirsi, teki lujuuslaskelmat ja osallistui talon rakentamiseen.⁷⁰ Suunnittelun esikuvana oli Carlstedtin oman lausunnon mukaan arkkitehti Le Corbusier. Mitä nuo suunnitteluperiaatteet käytännössä olivat, jäivät kuitenkin tarkemmin määrittelemättä.⁷¹ Esimerkiksi Le

61 Payne, *From Ornament to Object*, 238.

62 Ks. myös Svinhufvud, ”Ryijy, berberimatto ja modernismin toinen,” 44.

63 Ks. esim. antologiat: *Moderni esoteerisuus ja okkultismi Suomessa*, toim. Tiina Mahlamäki ja Nina Kokkinen (Tampere: Vastapaino, 2020); *Hengen aarteet: esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*, toim. Nina Kokkinen ja Lotta Nylund (Helsinki: Parvus, 2020).

64 Linn Burchert, ”The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus,” teoksessa *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism’s Legendary Art School*, eds. Otto, Elizabeth & Rössler, Patrick (New York: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Inc., 2019), 49–72; Ute Ackermann, ”Bodies Drilled in Freedom”: Nudity, Body, Culture, and Classical Gymnastics at the Early Bauhaus,” teoksessa *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism’s Legendary Art School*, eds. Otto, Elizabeth & Rössler, Patrick (New York: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Inc., 2019), 25–47.

65 Kasvio, ”Nuori modernisti,” 28.

66 Payne, *From Ornament to Object*, 96, 190.

67 Villa Fyrenäs ei kuitenkaan ollut äidin makuun, ja hän kutsui sitä tabernaakkeliksi, eikä myöskään halunnut sitä kovin lähelle omaa huvilaansa. von Bonsdorff, *Villa Carlstedt*, 126; von Bonsdorff lainaa Kajantia, ”Taiteilija, matemaatikko,” 8–9.

68 Ks. Pekka Korvenmaa, *Lars Sonck, arkkitehti*, toim. Risto Pekkanen (Helsinki. Atlasart, 2020).

69 Le Chat Dorén sisustuksessa Carlstedtilla oli apunaan arkkitehti Karl Malmström. Ks. tarkemmin Aaltonen, ”Le Chat Doré. Hetki Pariisia Helsingissä!,” 45.

70 Kajanti, ”Taiteilija, matemaatikko,” 9.

71 von Bonsdorff, *Villa Carlstedt*, 126; von Bonsdorff lainaa Kajantia, ”Taiteilija, matemaatikko”, 9.

Corbusierin tunnettua ajatusta talosta asumiskoneena Carlstedt näyttää soveltaneen melko maltillisesti perinteiseen tapaan tilajäsennellyssä kodissa. Talosta puuttuvat muun muassa Le Corbusierin määrittelemät modernin arkkitehtuurin periaatteet: pilareiden käyttö kantavina rakenteina, avoin pohjakaava, nauhaikkunat ja avoin julkisivu sekä kattopuutarha. Talon julkisivu muistuttaa pikemmin Walter Gropiuksen 1920-luvun alussa suunnittelemaa symmetristä ja käsityönä rakennettua Talo Sommerfeldia.⁷² Kyse oli vain osittain funktionalistisin periaattein rakennetusta talosta, jollaisia monet tuolloin rakennetut talot olivat. Rakennuksiin päti sama kuin esineisiin. Uudenlainen asenne oli omaksuttu, mutta käytäntöön panoon ei ollut vielä välineitä. Sitä kuvasi myös Le Corbusier 1920-luvulla julistamassaan kärjekkäessä pamfletissa: ”Uudenaikainen asenne on välttämätöntä omaksua, mutta sen ja tukahduttavien menneisyyden jäänteiden välillä on vielä iso ristiriita. Kyseessä on sopeutumisen ongelma, jonka kohteena on elämämme realiteetit.”⁷³

Sisätilojen ja erityisesti suuren ateljeen esikuvina mieleen tulevat 1800-luvun kuvataiteilijoiden ateljeekodit, jossa ateljeet suurine ikkunoineen sijaitsivat pohjoisen puolella alakerrassa ja makuuhuoneet yläkerrassa ikään kuin parvella. Kahden kerroksen korkuinen avara ja suuri-ikkunainen ateljeetila on Villa Fyrenäsin keskeisin tila, kodin keskus, jonka ympärillä ja reunoille on sijoitettu tilat muuta elämää varten. Talousosa keittiöineen ja ruokailutiloineen



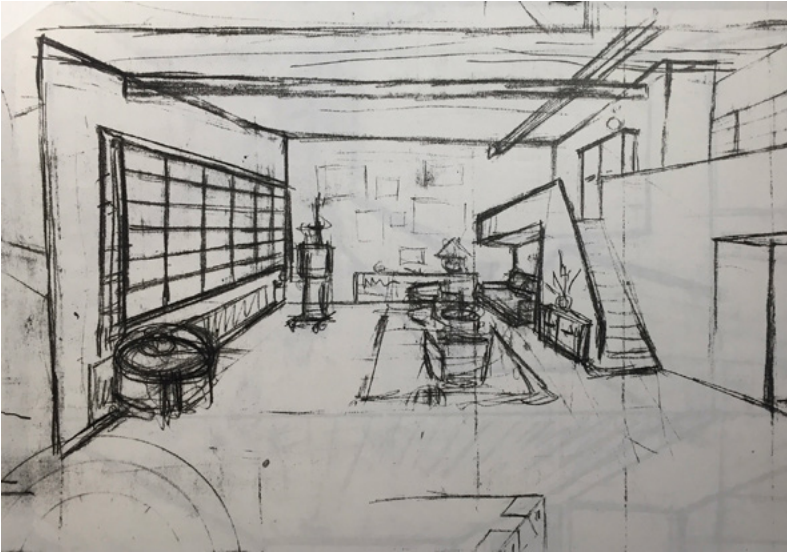
Kuva 9. Birger Carlstedtin tekemä värillinen luonnos kaupunkiasunnon sisustuksesta. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, kaikki oikeudet pidätetään.

sijaitsee pääkerrosta muutamaa porrasta alempana. Tämä lienee ollut käytännön sanelema ratkaisu. Keittiöosa rakennettiin vanhan tallin paikalle.⁷⁴ Yläkerrassa parvella on yksityinen oleskelutila, makuuhuone ja ikkunallinen kylpyhuone. Porvarillisen asumisihanteen mukaan tilat on ryhmitelty edustus, talous- ja yksityisiin tiloihin.⁷⁵ Talosta otetuissa valokuvissa korostuu edustuksellisuus. Talon ensisijainen tehtävä on mahdollistaa taiteellinen työskentely, mutta myös luoda puitteet ammatin edustamiselle.

Villa Fyrenäsistä tuli Carlstedtin loppuelämän koti ja ateljee. Villa Fyrenäs oli poikamiehen kaupunkikodeista poiketen myös perhe-elämää varten suunniteltu. Talo valmistui juuri ennen ensimmäisen avioliiton solmimista taide-teollisuutta opiskelleen Jacqueline af Forsellesin kanssa.⁷⁶ Puolison varhaisen kuoleman jälkeen

72 Ks. esim. Fiona MacCarthy, *Walter Gropius*, 128; Schuldenfrei, *Luxury and modernism*, 121.
73 Le Corbusier, *Kohti uutta arkkitehtuuria*, 229.

74 Kajanti, ”Taiteilija, matemaatikko,” 10.
75 Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia*, 200.
76 Aaltonen, ”Le Chat Doré. Hetki Pariisia Helsingissä!,” 65.



Kuva 10. Birger Carlstedtin ajoittamaton piirustusluonnos Villa Fyrenäsän sisustuksesta. Kuvassa näkyy ajatus työtilan ja olohuoneen yhdistämisestä. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 11. Kotielämää Villa Fyrenäsissä 1940-luvulla. Kuvassa mm. Marcel Breuerin Wassily-tuoli ja Alvar Aallon Artek-tuoli. Kuva: Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma, valokuvaaja tuntematon, kaikki oikeudet pidätetään.

Carlstedt asui yksin. Talo oli 1930-luvun enimmäkseen tyhji- lään, koska Carlstedt asui Pariisis- sa vuosina 1930–1931 ja matkus- teli paljon koko 1930-luvun.⁷⁷

Vuonna 1941 Carlstedt solmi avioliiton myyjänä työskennel- leen Inga Roosin kanssa. Kolmas puoliso ja talon emäntä oli tans- kalainen pianotaiteilija France El- legaard.⁷⁸ Valokuvissa 1940-luvun perhe-elämä puolison ja lemmik- kikoiran kanssa näytetään idyl- lisenä ja harmonisena. Niissä on ensi kertaa esillä arkista elämää ja arkisia tiloja: kylpyhuoneessa pestään koiraa ja keittiössä laite- taan ruokaa. Kaupunkiasuntojen kylpyhuoneita tai keittiöitä ei sen sijaan valokuvattu. Carlstedt ei näyttänyt pitävän tärkeänä näitä kodin huoltotiloja, jotka nousi- vat suunnittelussa esille 1920-lu- vulla. Birgerin lapsuudenkodissa palvelijat kuuluivat perheeseen ja huolehtivat kotitöistä, kuten ruuanlaitosta.⁷⁹ Tämä palvelijoi- den ja kotiapulaisen läsnäolo jatkui 1900-luvulla varakkaissa porvarillisissa perheissä, ja myös Carlstedtilla oli lapsuuskodista ”perintönä” mukaan muuttanut kotiapulainen.⁸⁰ Talon arkielämää

77 Ks. esim. Kasvio, ”Nuori modernisti,” 25.

78 Ellegaard asui talossa Carlstedtin kuoleman vuoden 1975 jälkeen 1990-luvun alkuun asti. Sen jälkeen huvilaan muutti taiteilijapari Ilppo Alho ja Marja Mali.

79 Kajanti, ”Taiteilija, matemaatikko,” 6.

80 ”Perin kodistamme Ison-Idan, joka oli luonamme 40 vuotta,” totesi Carl- stedt haastattelussa vuonna 1969. Kajanti, ”Taiteilija, matemaatikko,” 6.

valokuvattiin ja esiteltiin esimerkiksi tanskalaisessa aikakauslehdessä. Siinä kerrottiin, miten ”Trooppiset kasvit ja lintuhäkit vaikuttavat, niin että kokonaan unohtaa olevansa kylmässä Suomessa.”⁸¹ Suurin ero kaupunkikotien ja Villa Fyrenäsän sisustusten välillä näyttää olleen huonekasvit. Kaupunkiasunnoissa ei huonekasveja näy ollenkaan. Villa Fyrenäsissä ne saattoivat olla puolisoitten mukana tulleita, mutta joka tapauksessa hoitoa vaativina ne indikoivat kodin pysyvää luonnetta.

Johtopäätökset

Tarkoitukseni tässä artikkelissa oli täydentää jo olemassa olevaa tutkimusta Birger Carlstedtin taiteilijauran alkuvuosista ja taiteilijakuvan muotoutumisesta tuomalla esiin hänen ateljee-kotinsa. *Domus*-lehdessä julkaistut valokuvat Carlstedtin yksityisistä kodeista tekivät niistä julkisia, esimerkkejä siitä, miten moderni taiteilija ja ihminen asuu. Ne eivät kuitenkaan saavuttaneet samanlaista aikalais- ja jälkimainetta kuin Carlstedtin suunnittelema julkinen kohde Le Chat Doré -kahvila. Koti- ja kahvilasisustuksilla oli yhtäläisyyksiä. Niitä yhdisti samat elementit: putkihuonekalut, erityisesti Wassily-tuolit, tekstiilit, joiden funktio oli lavastaa arkkitehtuuri uudemmaksi kuin se olikaan, taide kotien seinillä ja Le Chat Dorén lattialla. Kun ajattelee Carlstedtin myöhempää taiteilijauraa erityisesti kuvataiteessa ja konkretismin avainhahmona, kodit sisustuksineen näyttävät muun taiteellisen toiminnan ohessa tärkeinä taiteilijan identiteetin rakentamisen paikkoina. Kyse oli nimenomaan ”Taiteilijan ateliereista ja kodeista”.

Carlstedtin kodeissa työ oli esillä ja läsnä monella tavalla. Ensinnäkin ne olivat ateljeita maalaa-mista varten. Toiseksi niissä oli tilaa ja välineitä

taideteollista suunnittelua varten. Kolmanneksi kodit olivat myös eräänlaisia gallerioita, jossa taiteilijan uusimmat työt olivat esillä. Artikkelini vahvistaa käsitystä siitä, miten Carlstedtin asemoituminen taidekentälle alkoi nuoruuden monipuolisista taidekokeiluista, joihin sisustukset, myös kotisisustukset, kuuluivat maalaus-ten rinnalla. Kuten olen aiemmin kirjoittanut, Carlstedtin myöhemmin 1940-luvulta alkaen tekemät lavastukset ovat jatkumoa 1920-luvulla muotoutuneesta modernista maailmankuvasta, Bauhausin ihailusta ja innostumisesta uusiin kuvataidesuuntauksiin, kuten ekspressionismiin ja surrealismiin.⁸²

Carlstedtin toteuttamat muutamat sisustukset ja yksi talo voivat tuntua pieneltä koko Carlstedtin taiteellisen työn mittakaavassa, ja myös Suomen 1920- ja 1930-luvun vaihteen rakentamisen ja sisustamisen mittakaavassa. Ne ovat kuitenkin tärkeät, mutta katveeseen jääneet kohteet, kun ajatellaan ylipäätään tuolloin Suomessa toteutettuja harvalukuisia moderneja rakennuksia ja sisustuksia. Carlstedtin kodit olivat aikanaan kaikkien nähtävillä, mutta eivät saatavilla. Ne olivat eräänlaisia ihmeitä, eivät todellisuutta. Siten ne vertautuvat Bauhausin piirissä esiteltyihin sisustuksiin.⁸³ Aikalaiskontekstissa Carlstedtin kodit voi asettaa kansainvälisten esikuvien rinnalle sekä Aino Marsio-Aallon ja Alvar Aallon Lounais-Suomen Maalaistentaloon sisustaman kodin rinnalle. Carlstedtin olohuoneet Marcel Breuerin Wassily-tuoleineen ja maalauksineen tekivät tunnetuksi kansainvälistä modernismia Suomessa. Suomen taidehistoriassa Carlstedtin kodit ovat harvinaisia esimerkkejä uusien ideoiden käytäntöön panosta.

Carlstedt ei ollut teoreetikko, vaan ideoiden kokeilija niin taiteessaan kuin taideteollisessa suunnittelussaan. Kodit olivat Carlstedtin oman taiteilijuuden esityksen paikkoja; niissä ei ollut

81 ”Tropiske planter og fugelbure så man helt glemmer at man befinder sig på afsidas beliggende sted i det kolde Finland,” päiväämätön lehtileike, Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Birger Carlstedtin kokoelma.

82 Aaltonen, ”Le Chat Doré. Hetki Pariisia Helsingissä!,” 81.

83 Schuldenfrei, *Luxury and Modernism*, 58.

esillä muiden taiteilijoiden töitä. Carlstedtin kodit sisustukset huonekaluineen, tekstiileineen ja taideteoksineen osoittavat Carlstedtin olleen perillä siitä, miltä modernin kodin kuului näyttää ja miten modernin ihmisen kuului elää. Kodit olivat performatiivisia esityksiä, mutta myös todellista elämää varten. Tässä artikkelissa ei ole pohdittu koteja ja niiden sisustuksia perhe-elämän tai sukupuolen näkökulmista. On selvää, että Villa Fyrenäsin ateljeetalossa myös aviopuolisot vaikuttivat siihen, miltä kodissa näytti ja miten siellä elettiin. Kuten valokuvissa esitettiin, Villa Fyrenäsin kodissa vietettiin elämää, johon työn lisäksi kuuluivat arkiset askareet.

Tutkimuksen näkökulmasta tapaus Birger Carlstedt herättää jatkokysymyksiä, ensinnäkin tutkimuksen fokuosoinnista ja toiseksi taidehistorian jakautumisesta eri taiteenalojen tutkimukseen. Pitäisikö tekijän, taiteilijan tai suunnittelijan sijaan keskittyä enemmän objektien suunnittelun ja valmistamisen prosesseihin sekä käytön tutkimukseen siten, että suunnittelijat olisivat sivuroolissa? Toisenlainen haaste on tutkia taiteilijaa, joka vaikutti monella alueella: kuvataiteessa, taideteollisuudessa ja arkkitehtuurissa ja joka kysyi, olenko kuvataiteilija vai koristetaiteilija. Vastaavasti tämäntapaisten tutkimuskohteiden

kohdalla taidehistorioitsija voi kysyä: olenko kuvataiteen, arkkitehtuuriin vai taideteollisuuden tutkija? Tämän artikkelin painopiste on ollut taideteollisuudessa. Eri alueisiin, aikakausiin ja teoreettisiin näkökulmiin perehtyneet tutkijat olisivat löytäneet toisenlaisia näkökulmia ja kysymyksiä sekä vastauksia. Carlstedtin tapaisissa tapauksissa tutkijoiden tiivis yhteistyö ja yhteiskirjoittaminen voisivat avata mahdollisuuksia aiempaa vahvemmin vuoropuhelulle perustuvan taidehistorian tutkimukseen.

Kiitän lehden toimittajia ja kollegoita Mia Åkerfeltia ja erityisesti Anna Ripattia keskustelusta. Kiitän myös arvioitsijoita asiantuntevista lausunnoista ja tarkoista kommentteista, jotka olen parhaani mukaan huomionnut lopullisessa artikkelissa. Luonnollisesti vastaan kaikista epätarkkuuksista ja mahdollisista virheistä itse.

FT, taidehistorian dos. **Susanna Aaltonen** on muotoiluun ja arkkitehtuuriin erikoistunut tutkija. Hän toimii tuntiopettajana Helsingin yliopistossa, Aalto-yliopistossa ja Avoimessa yliopistossa.

Lähteet

Arkistot

Birger Carlstedtin kokoelmat: leikearkisto, valokuvat, luonnoskirjat, piirustukset ja maalaukset. Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex, Helsinki.

Amanda Carlstedtin osoitekortti. Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimiston osoiterekisteri. Helsingin kaupungin arkisto.

Helsingin kaupungin puhelinluettelot 1900–1942. Mikrofilmit. Kansalliskirjasto.

Opinnäytteet

Kasvio, Liisa. "Birger Carlstedtin varhainen modernismi 1929–1932" (Pro gradu -tutkielma 1988) Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex. Birger Carlstedtin kokoelma.

Valkonen, Markku. "B. J. Carlstedtin tyyli muutokset vuoteen 1950" (Proseminarityö 1968), Amos Andersonin taidemuseon arkistot/Amos Rex. Birger Carlstedtin kokoelma.

Kirjallisuus

Aaltonen, Susanna. "Amos Rexin näyttely: Kultainen kissa Le Chat Doré. Birger Carlstedt 1907–75. 11.10.1999–12.1.2020. Bauhaus Suomessa? Tapauksena Birger Carlstedtin Chat Doré -kahvila". 102–112. Teoksessa *Fokus Bauhaus: Nordic Design & Architecture*. Eds. Juhana Lahti ja Leena Svinhufvud. *TAHITI - Taidehistoria tieteenä*, Vol 11 Nro 1 (2021): <https://tahiti.journal.fi/article/view/111931/65709>

Aaltonen, Susanna. "Le Chat Doré. Hetki Pariisia Helsingissä!" Teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén, 40–83. Helsinki: Parvs, 2019.

Aaltonen, Susanna. *Sisustaminen on kuin käsialaa: Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari Sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvulla*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 40. Helsinki: Taidehistorian seura, 2010.

Marianne, Aav, toim. *Art deco 1918–1939: Modernia eksotiikkaa*. Designmuseo, näyttely 4.2.–8.5.2005. Helsinki: Designmuseo, 2005.

Ackermann, Ute. "Bodies Drilled in Freedom": Nudity, Body, Culture, and Classical Gymnastics at the Early Bauhaus." Teoksessa *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, eds. Otto, Elizabeth & Rössler, Patrick, 25–47. New York: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Inc., 2019.

Ahtola-Moorhouse, Leena. "Maalaustaide vuosisadan alkupuolen pyörteissä." Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria. Osa 3*, 414–417. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 2003.

Baumhoff, Anja. *The gendered world of the Bauhaus: The politics of power at the Weimar Republic's premier art institute 1919–1932*. Frankfurt a. M.: Oxford: P. Lang, 2001.

von Bonsdorff, Bengt. *Villa Carlstedt: En krögar- och konstnärsfamilj med sommarnöjen*. Helsingfors: Schildt, 2007.

Brummer, Arttu (Petronius). "Uusia kahvilasisustuksia. Bar Chat Doré ja Fazerin kahvila." *Domus* 2/1930, 40–41.

Brummer, Arttu. "Matot kodin somisteina." *Domus* 3/1931, 61–65.

Burchert, Linn. "The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus." Teoksessa *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, eds. Otto, Elizabeth & Rössler, Patrick, 49–72. New York: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Inc., 2019.

Bähr, Astrid, Lars Müller, und Chris Reding. *Bauhaus Zeitschrift 1926–1931*. Faksimile: Kommentaarband. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019.

"Chat Doré. Eräs Helsingin parhaimmista ravintoloista." *Suomen hotelli-ravintola-kahvilalehti* 3/1930, 24–26.

Endén, Rauno & Laulainen, Tuomas. "Birger Carlstedt 1907–1975." Teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén, 9–19. Helsinki: Parvs, 2019.

Funkis-Suomi nykyaikaa etsimässä= modernismens intåg i Finland, toim. Bell, M., Mikkola, K., Keinänen, T. & Norri, M. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979.

Gutman Laura, Luojus, Susanna, toim. *Art deco ja taiteet: Art deco i konsten = Art Deco and the arts: France-Finlande 1905–1935*. Amos Andersonin taidemuseo, näyttely 8.3.–21.7.2013. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2013.

von Haartman, Lars (L.v.H.). "Klar Form." *Hufvudstadsbladet* 7.9.1967.

Heinonen, Raija-Liisa. *Funktionalismin läpimurto Suomessa*. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1986.

Kajanti, Caius. "Taiteilija, matemaatikko". Suomalainen taiteilijakoti 3. *Anna* nro 5. 4.2.1969. 6–11.

Karjalainen, Tuula. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Porvoo: WSOY, 1990.

Karjalainen, Tuula. "Ulos maailmaan." Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria, osa 4*, 129–135. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 2004.

Kapsreiter, Adriana. "From Immaterial to Material: Some Reflections on the Art Historical Genealogy of the Bauhaus Design Icons." Verkkojulkaisussa *Fokus Bauhaus: Nordic Design & Architecture*, eds. Juhana Lahti ja Leena Svinhufvud, 69–83. *TAHITI – Taidehistoria tieteenä*, Vol 11 Nro 1 (2021): 1/2021. <https://tahiti.journal.fi/article/view/111931/65709>

Kasvio, Liisa & Tallqvist, J. O. *Birger Carlstedt: Tilan Tekijä 1943–1967 = Rumskompositioner 1943–1967*. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo, 1992.

Kasvio, Liisa. "Nuori modernisti." Teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén, 20–39. Helsinki: Parvs, 2019.

"Kauniita koteja: Aili-Salli Ahde." *Domus* 2/1930, 24–30.

"Kauniita koteja: Taiteilija Birger Carlstedtin atelieri ja asunto." *Domus* 10/1931, 152–155.

"Kauniita koteja: Taiteilija Birger Carlstedtin koti." *Domus* 4/1933, 98.

"Kauniita koteja: Greta Skogster." *Domus* 6/1931, 103.

Keinänen, Timo. "Taideteollisuus ja esinesuunnittelu." Teoksessa *Funkis-Suomi nykyaikaa etsimässä= modernismens intåg i Finland*, toim. Bell, M., Mikkola, K., Keinänen, T. & Norri, M., C1–C6. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979.

Kokkinen, Nina ja Nylund, Lotta, toim. *Hengen aarteet: Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Helsinki: Parvs. 2020.

"Koristetaiteilijain Liitto Ornamo, vuosikirja." *Domus* 8–9/1931, 20–21.

Korvenmaa, Pekka. *Lars Sonck, arkkitehti*, toim. Risto Pekkanen. Helsinki: Atlasart, 2020.

Kruskopf, Erik. "Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960." Teoksessa *Ars: Suomen Taide, osa 6*, toim. Sarajas-Korte, Salme, Rista, Eeva, Ahtola-Moorhouse, Leena, 76–111. Espoo: Weilin + Göös, 1990.

Laulainen, Tuomas. "Kohti konkreettista harmoniaa – Birger Carlstedtin abstraktin metodeja jäljittämässä." Teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén, 144–195. Helsinki: Parvs, 2019.

MacCarthy, Fiona. *Walter Gropius: Visionary founder of the Bauhaus*. London: Faber & Faber, 2019.

Mahlamäki, Tiina ja Kokkinen, Nina, toim. *Moderni esoteerisuus ja okkultismi Suomessa*. Tampere: Vastapaino, 2010.

Malmström, Karl. "Bar Chat Doré." *Arkkitehti* 12/1929, 200–201.

Malmström, Synnöve. "Surrealismin ja maagisen realismin välissä." Teoksessa *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén, 108–143. Helsinki: Parvs, 2019.

Maunula, Leena. "Taideteollisuuden funktionalismin synty 1910–1945." Teoksessa *Ars Suomen taide, osa 5*, toim. Sarajas-Korte, Salme, Rista, Eeva, Rätty, Ritva, Aav, Marianne, 58–173. Espoo: Weilin + Göös, 1990.

Myllyntaus, Timo. *Electrifying Finland: The transfer of a new technology a late industrializing economy*. London: Macmillan, 1991.

Nerdinger, Winfried. *Walter Gropius: Architekt der Moderne 1883–1969*. München: C.H. Beck, 2019.

"Om barer i allmänhet och Chat Doré i synnerhet." *Suomen hotelli-ravintola-kahvilalehti* 4/1932, 24.

Otto, Elizabeth & Rössler, Patrick. *Bauhaus bodies: Gender, sexuality, and body culture in modernism's legendary art school*. New York: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Inc, 2019.

Palin, Tutta, toim. *Modernia on moneksi: kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa = Det moderna är mångahanda: texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskriget i Finland*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. Helsinki: Taidehistorian seura, 2004.

Payne, Alina. *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven, CT: Yale University Press, 2012.

Puisto, Tuula. "Näkökulma Birger Carlstedtin taiteeseen." *Ilkka* 31.1.1975.

Reitala, Aimo. "Maalaustaide 1918–1940." Teoksessa *Ars Suomen Taide, osa 6*, toim. Sarajas-Korte, Salme, Rista, Eeva, Rätty, Ritva, Aav, Marianne, 222–243. Espoo: Weilin + Göös, 1990.

Saarikangas, Kirsi. *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002.

Sarajas-Korte, Salme. "Modernistinen kuvataide ja funktionalismi." Teoksessa *Funkis-Suomi nykyä etsimässä = Modernismens intåg i Finland*, toim. Bell, M., Mikkola, K., Keinänen, T. & Norri, M., A4. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979.

Schuldenfrei, Robin. *Luxury and Modernism: Architecture and the Object in Germany 1900–1933*. Princeton: Princeton University Press, 2018.

Seemann, Hellmut Th., und Valk, Thorsten. *Entwürfe Der Moderne: Bauhaus-Ausstellungen 1923–2019*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2019.

Sparke, Penny. *The Modern Interior*. London: Reamtion Books, 2008.

Suominen-Kokkonen, Renja. "Kohti onnellista yhteiskuntaa – Aino ja Alvar Aalto ja 1920-luvun Turku." Teoksessa *Modernia on moneksi: Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa = Det moderna är mångahanda: texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskrigen i Finland*, toim. Tutta Palin, 84–106. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. Helsinki: Taidehistorian seura, 2004.

Svinhufvud, Leena. "Ryijy, berberimatto ja modernismin toinen." Teoksessa *Modernia on moneksi: Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa = Det moderna är mångahanda: texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskrigen i Finland*, toim. Tutta Palin, 38–53. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. Helsinki: Taidehistorian seura, 2004.

Leena Svinhufvud. *Moderneja Ryijyjä, metritavaraa ja käsityötä. Tekstiilitaide ja nykyaikaistuva taideteollisuus Suomessa maailmansotien välisenä aikana*. Helsinki: Designmuseo, 2009.

Valkonen, Markku. "Birger Carlstedt." Teoksessa *Pinx, Suomen maalaustaiteen historia. Siveltimen vetoja*, toim. Sederholm, Helena, Hanka, Heikki, 24, 70–74. Helsinki: Weilin&Göös, 2003.

Aikakauslehdet

Arkkitehti 1929–1933

Domus. Aikakauslehti sisustustaidetta, taideteollisuutta, maalaus- ja kuvanveistotaidetta varten 1930–1933

Sähköiset lähteet

"The Man Behind Domus, the 90-Year-Old Innovative Italian Design Magazine." AnOther Publishing 2018–2022. Luettu 16.2.2022. <https://www.anothermag.com/design-living/10811/the-man-behind-domus-the-90-year-old-innovative-italian-design-magazine>

Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimiston osoiterekisteri. Luettu 20.9.2021. https://www.hel.fi/hel2/tietokeskus/julkaisut/pdf/KARK_aineistoesittely_osoiterekisteri.pdf

Louhelainen, Maaret. *Modernia eksotiikkaa: 1920–1930-luvun helsinkiläisravintoloiden sisustuksia*, 2014. Luettu 20.9.2021. <http://www.modernieksotiikka.fi/p/info.html>.

Wallgren, Henrik. "Haartman, Lars von (1919–1998) eläintieteen professori." Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 2004. Luettu 16.2.2022. <https://kansallisbiografia-fi.libproxy.helsinki.fi/kansallisbiografia/henkilo/7191>

Första och andra klassens badare

Urbana badhus i Finland 1893–1928

Julia Svarvar

doi.org/10.23995/tht.115723



I artikeln undersöks den urbana badhuskulturen i Finland ur ett klassperspektiv. Industrialiseringen och urbaniseringen hade lett till sanitära utmaningar i städerna och urbana badhus uppfördes som ett led i att höja hygiennivån och främja invånarnas hälsa. I Finland inrättades ett fyrtiotal urbana badhus med olika badformer och avdelningar för olika samhällsklasser sida vid sida med en redan etablerad bastukultur. Badhusen uppfördes främst av privata aktörer och den aktivaste perioden för uppförandet var från 1870-talet till 1920-talet. I artikeln identifieras och analyseras klassmarkörer i badhusens planlösningar och interiörer. Vidare undersöks hur badhusens arkitektur kan ses som en form av maktutövande i och med att de tydligt gjorde skillnad på vilka samhällsklasser som erbjöds mer bekvämligheter och vilka som erbjöds mer enkla badupplevelser.

Nyckelord: *urbana badhus, klass, hygien, makt, Foucault*



Under 1800-talet och början av 1900-talet ökade intresset för att uppföra urbana badhus och byggnaderna blev ofta kopplade till de nationella folkhälsoprojekt som vid tiden fick allt större utrymme i samhällsdiskussionen. Urbana badhus uppfördes med tanke på olika samhällsklassers behov och anpassades enligt de uppfattningar man hade om hälsa och hygien i relation till olika befolkningsgrupper. Finland var inget undantag och urbana badhus med olika badformer och avdelningar för olika samhällsklasser inrättades sida vid sida med en redan etablerad bastukultur. Industrialiseringen och urbaniseringen hade lett till sanitära utmaningar i städerna och badhusen uppfördes som ett led i att höja hygienivån och främja invånarnas hälsa. Fokus riktades särskilt mot arbetarklassens bostadsförhållanden och personliga hygien. Smuts och orenlighet kopplades samman inte bara med sjukdom och fattigdom utan också med obildning, dålig moral och ociviliserat manér. Upprätthållandet av god hälsa samt rena gator och hem blev viktiga politiska frågor för att säkra en positiv samhällsutveckling. Den personliga hygien sågs därför inte bara som en individuell angelägenhet utan en samhällelig sådan.¹ Det var i denna kontext som badhusen uppfördes och de kan därför anses ha haft en ideologisk funktion utöver den praktiska.

De finländska badhusen var vanligen indelade i två olika avdelningar, första klassens bad och andra klassens bad. Avdelningarna hade olika prisklass och utformning, och valet av bad och vilken badupplevelse som erbjöds var på så vis

1 Tom Crook, "Schools for the moral training of the people: Public Baths, Liberalism and the Promotion of Cleanliness in Victorian Britain", *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 13:1 (2006), 21–23; Minna Harjula, *Terveiden jäljillä. Suomalainen terveyspolitiikka 1900-luvulla*, (Tampere: Tampere University Press, 2007), 16–19; Sun-Young Park, *Ideals of the Body. Architecture, urbanism, and Hygiene in Postrevolutionary Paris*, (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018), 9–10; Kirsi Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*, (Helsinki: SKS 2002), 61 & 72–74.

beroende av badarens personliga ekonomi. Indelning i olika klasser där bland annat komfort och betjäning var relaterat till pris var vanlig också i andra sammanhang som exempelvis tåg, hotell och kaféer. I badhusens fall syns klass också i texter rörande badhusen och första klassens badare beskrivs exempelvis som "herrska-pet", "ståndspersoner" och "damer och herrar", medan andra klassens badare främst definieras som arbetarbefolkningen. Avdelningarna beskrivs i sin tur som "första klassens avdelning", "herrska-badstuga" och "finare badstuga" samt "andra klassens avdelning", "folkbadstuga" och "arbetarbadstuga". Utgående från det bevarade materialet är det inte möjligt att få reda på exakt vem som besökte badhusen, men enligt dessa beskrivningar går det att anta att första klassens bad riktade sig till det som kan beskrivas som medelklass och högre samhällsklasser medan andra klassens badavdelningar var avsedda för arbetare och mindre bemedlade.

Syftet i artikeln är att granska hur klass syns i de finländska urbana badhusens planlösningar och interiörer. Genom arkitekturanalys av ritningar och diskursiv läsning av samtida tidningsartiklar och texter rörande badhus granskas vilka klassmarkörer som går att urskilja i badhusens rumsindelningar, material, inredningar och möblemang samt hur badhusen kan placeras in i en samtida internationell folkbadrörelse. Vidare undersöks hur badhusen kan ses som uttryck för social kontroll och utövande av makt i och med att de reflekterar en samhällskultur där människor från olika samhällsklasser ansågs ha olika hygienbehov. Centrala forskningsfrågor är därför: Hurudant uttryck tar sig klass i badhusens planlösningar? Skiljer sig interiörerna ifrån varandra beroende på klass? Vilka badupplevelser erbjöds olika samhällsklasser?

Min kartläggning av de urbana badhusen inkluderar ett fyrtiotal i tjugotre städer runt om

i Finland.² Badhusen uppfördes i självständiga byggnader, i gårdsbyggnader, i bostadshus och ett antal i byggnader med annan verksamhet som hotell och elektricitetsverk. Den aktivaste perioden för uppförandet av urbana badhus var från 1870-talet till 1920-talet.³ Jag har valt att dela in mitt material i två större grupper. Den ena gruppen inkluderar badhus med många olika badformer och avdelningar och består av 27 badhus och den andra gruppen inkluderar 13 mindre badhus som utöver bastubad innefattade mindre karbadsanläggningar, duschar eller ångskåpsbad. Det är främst de badhus med stort badutbud jag kommer att presentera i denna artikel, medan de mindre omfattande kommer att fungera som jämförelsematerial. I artikeln presenteras tio badhus från åtta olika städer under tidsperioden 1893–1928.⁴ De presenterade badhusen har valts för att få variation i tidsperiod samt variation i städer och städernas storlek. Att en variation i badhusens arkitektur och verksamhet finns representerade har också beaktats i urvalet.

Materialet består i huvudsak av ritningar och beskrivningar av badhusen i samtida dagspress samt arkivmaterial som rör badhusens verksamhet och uppförande. Inventarielistor från

- 2 Städerna inkluderar Björneborg, Borgå, Ekenäs, Fredrikshamn, Gamlakarleby, Hangö, Helsingfors, Jakobstad, Kotka, Kristinestad, Lovisa, Mariehamn, Nykarleby, Nystad, Nådendal, Raumo, St. Michel, Tammerfors, Tavastehus, Uleåborg, Vasa och Åbo, samt Viborg som idag ligger i Ryssland. Det fanns också ett stort antal allmänna bastur både i de ovan nämnda städerna samt i övriga städer i Finland under denna tidsperiod.
- 3 Några större badhus uppfördes tidigare under 1800-talet, till exempel i Helsingfors öppnade Mariebad 1829. I Nyslott och Vasa uppfördes ännu 1933 respektive 1952 två urbana badhus, men det var snarast bastubyggnader i flera våningar. Efter 1920-talet uppfördes också simhallar, men det är en badutveckling som är närmare sammankopplad med motion än med vardaglig hygien.
- 4 Badhuset Mariebads verksamhet i Helsingfors började redan 1829, men interiörbilderna som inkluderats är tagna år 1913 och visar således på hur verksamheten såg ut då. Själva badhusbyggnaden är från år 1844.

badhusen samt fotografier och interiörritningar finns sparsamt bevarade men bidrar till åskådliggörandet av badhusens interiörer. Badhusen omnämns sporadiskt i stadshistoriker och andra historiker, men vanligen inte som en skild badform utan i samband med kurorter eller allmänna bastubyggnader.⁵ Badhusen omnämns också knapphändigt i samtida myndighetsdokument och hälsonämnders årsberättelser. Det är främst i samtida hälsotidskrifter som badandets positiva effekt på hälsan lyfts fram, och allmänna badhus och bastur omtalas och diskuteras också i viss mån trots att mer specifik information om badhusen saknas.⁶ Det var vanligen privatpersoner som startade badhusverksamheten, både när det gällde större och mindre badhus. I flera fall bildades också aktiebolag för badverksamheten, och i ett par fall stod kommunen som ägare eller delägare. De privata aktörerna var bland annat handlare, byggmästare, jurister, guvernörer, konsuler, apotekare, bankdirektörer, borgmästare och stadsläkare och kan således tolkas ha hört till de högre samhällsklasserna.

För att kunna analysera hur klass syns i badhusens arkitektur behandlas till först hur badhusen kan ses som verktyg för social kontroll och disciplinering samt hur offentliga badhus utformats och granskats i internationell forskning. Därefter identifieras och analyseras klassmarkörer i badhusens planlösningar och interiörer. Avslutningsvis undersöks hur badhusens arkitektur

- 5 Se t.ex. Liisa Suvikumpu, *Suomalaiset kylpylät. Kotimaisen kylpyläkulttuurin historiaa*, (Helsinki: SKS, 2014); Sven-Erik Åström, "Stadssamhällets omdaning" i verket *Helsingfors stads historia*. IV delen, andra bandet: [Perioden 1875-1918], red. Ragnar Rosén m.fl. (Helsingfors: Helsingfors stad, 1956), 190–200. Suvikumpu behandlar kurorter i Finland och lyfter fram bl.a. Domus bad i Viborg. Åström har i samband med beskrivning av vattenförsörjningen i Helsingfors ägnat ett par sidor åt badhusen i Helsingfors. Utvecklingen av vattenledningsverk bidrog till förbättrade bad- och tvättmöjligheter i städerna. Åström lyfter fram både mindre badstugor och ett antal av de större badinrättningar som fanns i Helsingfors.
- 6 T.ex. diskuteras badande i *Suomen Terveystiete ja Tiedekeskuslehti och Tidskrift för hälsövård*.

ur ett klassperspektiv kan ses som en form av utövande av makt och disciplinering samt hur den finländska badkulturen kan placeras in i den samtida internationella folkbadrörelsen.

Badhusen som verktyg för social kontroll och disciplinering

De finländska badhusen behöver förstås som ett led i en större, internationell utveckling av urbana badhus. Ett forskningsperspektiv som lyfter frågan om badhusens funktion som ideologiska verktyg har bland annat använts av Tom Crook, Olga Petri och Andrea Renner. De har granskat de engelska, ryska och amerikanska badhusen omkring sekelskiftet 1900 som redskap för social kontroll och disciplinering samt som konkreta åtgärder i nationella folkhälsoprojekt.⁷ Deras forskning har varit av betydelse för förståelsen av hur badhusens åtskillnad och identifiering av olika samhällsklasser kan ses som en form av maktutövande över personlig hygien, även i det finländska materialet. Intresset för badhus var ett internationellt fenomen och man kan se en snarlik utveckling i exempelvis Tyskland och Sverige där man också uppförde badhus med avdelningar och prissättning för olika samhällsklasser.⁸

Generellt sett kan man förstå badhusprojektens uppkomst som ett sätt för att förbättra, säkra och styra befolkningens hygien och hälsa. Michel Foucault beskriver att den ”moderna staten” började eftersträva att inte bara integrera

individer i samhället, utan också att definiera hur individerna skulle vara och leva. Premisser för god hälsa och välmående dikterades och de förmedlades och övervakades av olika instanser i samhället som polis, hälsoförespråkare och den egna familjen.⁹ Det sträckte sig inte bara till en övervakning och disciplinering av individer utan handlade också om att reglera och normalisera befolkningen enligt bestämda premisser.¹⁰ Foucault har beskrivit maktutövande på varierande sätt och har använt begrepp som biomakt och pastoral makt. Han har också granskat hur subjekt, maktförhållande och maktutövande kan relateras till varandra, vilket är en utgångspunkt i denna artikel.¹¹

Maktförhållanden är möjliga att urskilja mellan individer och grupper, och utgångspunkten är vanligen att en individ eller grupp utövar makt över en annan.¹² Foucault beskriver att maktrelationer är rotade i samhället och i det sociala, och att leva i ett samhälle är att leva i en verklighet där det är möjligt för en del att styra över andras handlingar och varande. Maktrelationer kan analyseras utgående från att det finns ekonomiska skillnader, att det finns intresse för att upprätthålla privilegier, övervakning och regler, vanor och seder och så vidare.¹³ Det handlar i grund och botten om att det i en maktrelation finns vitt skilda utgångspunkter som står i kontrast till varandra, men trots att den ena domi-

- 7 Se t.ex. Crook, “Schools for the moral training of the people”, 21–47; Andrea Renner, “A Nation that Bathes Together: New York City’s Progressive Era Public Baths”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 67, No. 4 (2008), 504–531; Olga Petri, “At the bathhouse: municipal reform and bathing commons in late imperial St. Petersburg”, *Journal of Historical Geography*, Vol. 51 (2016), 40–51.
- 8 Se t.ex. Brian K. Ladd, “Public Baths and Civic Improvement in Nineteenth-Century German Cities”, *Journal of Urban history*, Vol. 14 No. 3 (1988), 372–393; Inga Kindblom, *Badhus. Bad och badande före 1950*, (Stockholm: Riksantikvarieämbetet 1995), 34–38.

- 9 Michel Foucault, “The Subject and Power” i verket *Power. Essential Works 1954–84: Volume Three*, ed. James D. Faubion (UK: Penguin Classics 2020), 334; Michel Foucault, “*Society must be defended*”. *Lectures at the Collège de France, 1975–76*, (New York: Picador 2003), 244.
- 10 Foucault, “*Society must be defended*”, 246; Michel Foucault, *History of Sexuality, Volume 1. The Will to Knowledge*, (UK: Penguin Classics 2020), 144; Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia*, 69.
- 11 Foucault, *History of Sexuality*, 139–144; Foucault, “The Subject and Power”, 326–327 & 332–335.
- 12 Foucault, “The Subject and Power”, 337.
- 13 Foucault, “The Subject and Power”, 343–344.

nerar den andra finns det också möjlighet till motstånd och interaktion.¹⁴

Förutom att förstås som en metod för kommersialisering av badande kan de finländska badhusen också ses som ett sätt att kontrollera och utöva makt över vilken typ av badupplevelse som var möjlig beroende på ens ekonomiska och sociala ställning. Ett behov av tillgång till badmöjligheter uppstod när normer kring vad som ansågs vara god hygien tog form. Den finländska badhusverksamheten startades i de flesta fall upp av privatpersoner, vilka vanligen tillhörde det som kan beskrivas som medelklass eller högre samhällsklass. Det är således troligt att badhusens initiativtagare tillhörde den samhällsklass som erbjöds första klassens bad och att det var deras syn på hygien och vad som var lämpliga badformer för olika samhällsklasser som kom att präglade hur badhusen tog sig uttryck. Det var vanligt också utomlands att hygiennormer och badhusuppförande styrdes av högre samhällsklasser för lägre samhällsklasser och att de utformades på det vis som de ansåg var lämpligt, och inte utgående från en efterfrågan från exempelvis arbetarklassen.¹⁵

Foucault lyfter fram att när maktrelationer undersöks finns det skäl till att utgå från motståndet som finns mot olika former av makt, för att på så vis kunna urskilja och definiera maktförhållanden.¹⁶ Det finns vanligen bestämmelser om en byggnads användningsområden, men användaren har också möjlighet att själv välja om hen följer förutbestämda regler och rekommendationer eller inte. Det är således vanor och rutiner samt användarnas egna tolkningar av hur ett utrymme ska brukas som avgör hur en plats eller en byggnad används och vilken betydelse den ges

och får.¹⁷ I badhusens fall kan det handla om att undersöka vilka förutbestämda föreställningar som fanns om vilka badupplevelser som passade vilka samhällsklasser och hur den personliga hygien kontrollerades enligt klass och ifall detta möttes av motstånd.

Det verkar inte ha funnits en specifik badhustypologi i det finländska samhället och inte heller någon instans som dikterade badhusens utseende eller arkitektur. Badhusens arkitektur kom att präglas av samtida stiltrender som exempelvis jugend och det är också möjligt att urskilja utländska influenser från till exempel tyska badhus i tegel. Utomlands återfanns det i sin tur badhustypologier som tog sig olika uttryck beroende på land. De amerikanska badhusen som riktade sig till arbetarklassen tog exempelvis intryck från tyska *Volksbad*. I ett par fall omnämns den tyska badhuskulturen också i dagstidningarnas beskrivningar av de finländska badhusen.¹⁸ Andrea Renner beskriver att den amerikanska samt tyska badhusidén för lägre samhällsklasser var badhus med duschar i separata bås och skilda avdelningar för kvinnor och män. Badhustypen presenterades som funktionell, ekonomisk och lätt att reproducera. De individuella duschbåsen introducerade idén om badande som en individuell aktivitet framom en kollektiv.¹⁹ Socialt umgänge förhindrades både genom att det inte fanns sociala utrymmen och genom att utrymmen övervakades. Det var fullt fokus på det praktiska rengörandet av kroppen.²⁰ De finländska badhusen övervakades också i viss mån både av anställda vid badhuset och av myndigheter och polis. En del direktiv för badhus och bastur återfinns i polisordningar, exempelvis beslut om öppethållningstider och övervakning samt om skilda badtider eller avdelningar för

14 Foucault, "The Subject and Power", 347–348.

15 Renner, "A Nation that Bathes Together", 504–505; Ladd, "Public Baths and Civic Improvement in Nineteenth-Century German Cities", 376–380.

16 Foucault, "The Subject and Power", 329.

17 Park, *Ideals of the body*, 23–24; Saarikangas, *Asunnon muodonmuutos*, 32.

18 Se t.ex. "Helsingfors har för kort tid sedan ökat med en ny badinrättning", *Östra Finland*, 24.1.1895, nr 20.

19 Renner, "A Nation that Bathes Together", 507–510.

20 Renner, "A Nation that Bathes Together", 519–520.

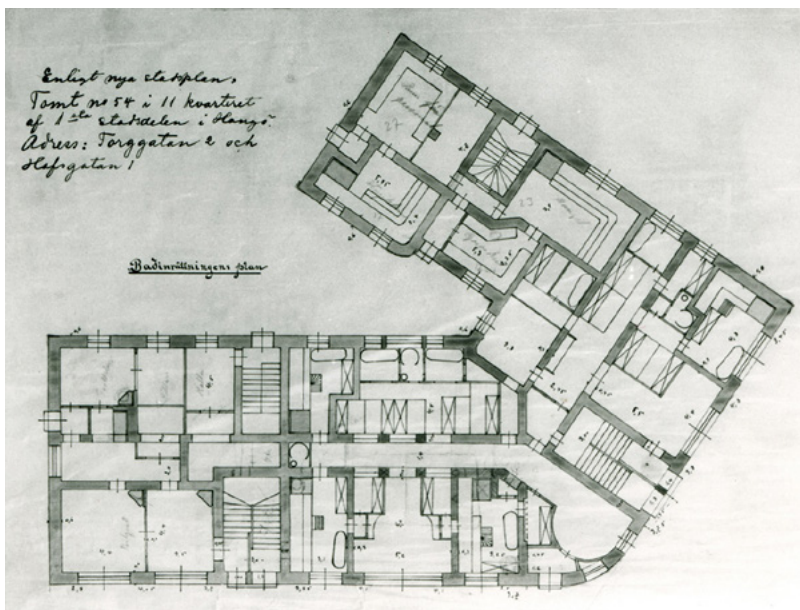


Bild 1. Lars Sonck, *Detalj av planritning för Hotell och Bad Continental i Hangö, 1898.* Bild: Hangö museum, licens CC-BY-SA.



Bild 2. Lars Sonck, *Fasadritning till Hotell och Bad Continental i Hangö, 1898.* Bild: Hangö stad, byggnadstillsynen, alla rättigheter reserverade.

kvinnor och män. Badhusen skulle också vara rena, snygga och fria från drag.²¹ I de finländska badhusen framkom idén om effektivitet och det praktiska i andra klassens bad medan socialiseringen och det gemensamma tog sig annat uttryck i och med den väl etablerade bastukulturen. Första klassens bad hade i sin tur fokus på bekvämlighet och att göra badandet till en njutningsfull och privat stund.

I denna undersökning är det särskilt intressant att undersöka hur klasser separerades och defi-

nierades. De finländska badhusen kom att präglas av att bastubadet var en etablerad badform för arbetarklassen och att högre samhällsklasser saknade tillfredsställande vardagliga badmöjligheter. Det fanns en idé om hur badhusen skulle användas och en idé om vilken typ av badupplevelse som passade olika samhällsklasser. Upplägget ger möjlighet till reflektion över vad själva tvättandet av kroppen innebar beroende på klasstillhörighet, vilket både Crook och Petri gjort rörande de brittiska och ryska offentliga badhusen. Vilka badtillbehör som erbjöds och hur möblemangen och interiörerna tog sig uttryck skiljer sig från varandra beroende på av-

21 Se t.ex. *Polisordning för Åbo*, 1.1.1908.

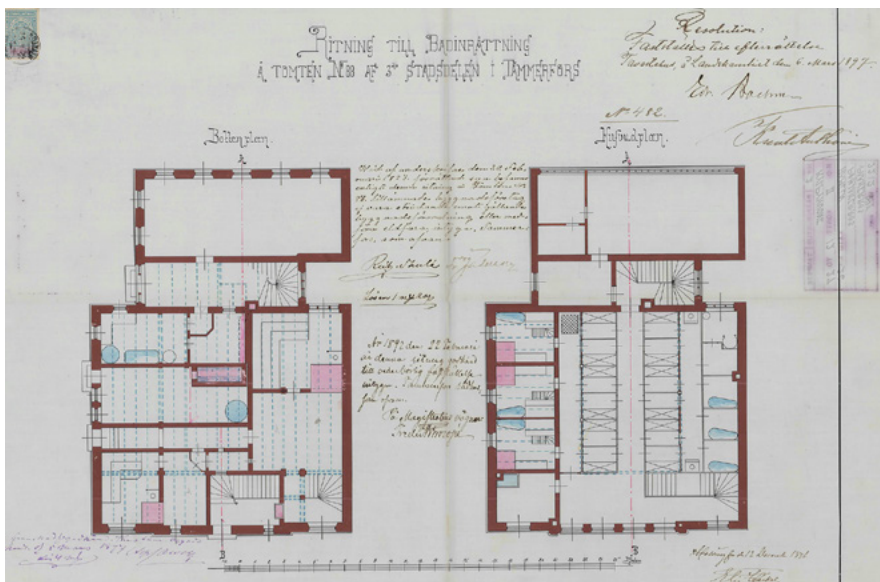
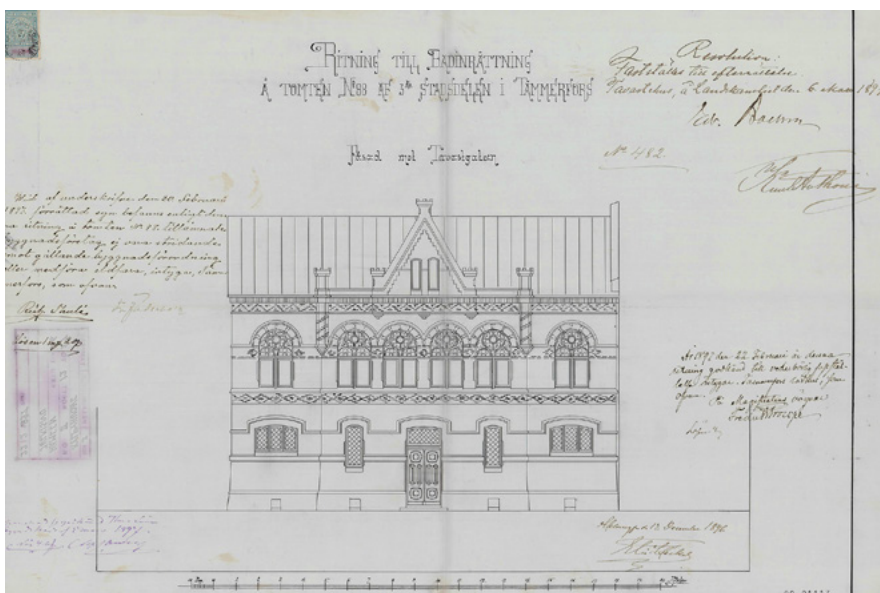


Bild 3. Elia Heikel, *Plan- och fasadritningar för Tammerfors badinrättning*, 1896. Bild: Tampereen kaupunginarkisto, alla rättigheter reserverade.



delning både i badhus utomlands och i Finland. Avgiften för bad bestämdes också av vilken klass av bad det handlade om, anspråkslösare bad var billigare och mer avancerade dyrare. Ju högre samhällsklass man tillhörde desto större möjlighet till lyx.²² Vem som ansågs ha rätt till bekvämlighet och njutning blir med andra ord viktiga utgångspunkter i granskandet av badhusens verksamhet.

Badhusens planlösningar

Det har uppförts ett fyrtiotal urbana badhus i varierande storlek i Finland och de tio som behandlas i denna artikel har uppförts eller varit verksamma mellan åren 1893–1928. Det finns tre klassmarkörer som tydligt går att urskilja i det bevarade ritningsmaterialet för badhus med olika klassavdelningar samt i beskrivningar av dem i dagspressen. Den första markören är att avdelningarna skildes åt med hjälp av separata ingångar eller att de inrättades på olika våningar i byggnaden. Första klassens badgäster gick vanligen in genom huvudingången medan andra

22 Crook, "Schools for the moral training of the people", 33–34; Petri, "At the bathhouse", 42–43.

klassens badgäster fick slinka in genom en bakdörr på innergården eller genom en anspråkslös sidoingång. På så vis behövde olika samhällsklassers rörelse inne i badhuset inte korsas och det blev tydligt redan innan badgästen steg in i badhuset var hen hörde hemma. Det kan tolkas som att herrskapet inte hade något att dölja, medan arbetarna skulle upprätthålla sin hygien i det dolda. Ifall det handlade om separata våningar var andra klassens bad placerade på första våningen eller i källarvåningen och första klassens bad på de övre våningarna. Biljettförsäljningen var placerad i entrén och badgästerna skildes åt efter att de betalade för sitt bad.

Ett exempel på detta är badhuset Bad Continental som öppnade år 1900 i Hangö, i Hotel Continental ritat av Lars Sonck (bild 1 & 2). En av huvudentréerna var ingången till första klassens bad. Badinrättningen fanns i sin helhet på första våningen och stora fönster var inplanerade i den dyrare avdelningen. Till andra klassens bad gick man in via en liten ingång på byggnadens baksida.²³

I ett badhus i Tammerfors, enligt en ritning av Elia Heikel från år 1896, var ingången gemensam för samhällsklasserna och de skiljdes i stället åt genom avdelningarna på olika våningar (bild 3). Andra klassens avdelning eller folkbadstugan fanns på första våningen och första klassens avdelning på den övre våningen. Också i denna badinrättning var fönstren i första klassens avdelning större och fler till antalet än de i andra klassens avdelning.

I de två ovan nämnda badhusen går det också att avläsa den andra klassmarkören. Det vill säga att avdelningarna beroende på klass erbjöd fullständigt olika badmöjligheter och badupplevelser. I första klassens avdelningar fanns det vanligen både väntrum och kapprum eller garderober som var gemensamma för alla badare. Inne i

själva badavdelningen fanns det många olika bad att välja mellan och det privata hade en stor betydelse i form av skilda omklädningsrum och badrum. Det var inte enbart fokus på rengöring utan det fanns en idé om att badande skulle vara njutbart både för kropp och själ.

I andra klassens avdelning var det vanligt att det fanns tre gemensamma rum: omklädningsrum, tvättrum och bastu. I badhuset i Tammerfors trängdes till exempel två folkbadstugor bestående av bastuavdelningar och omklädningsrum med maskinrum, tvättinrättning, torkrum och verkstadsrum (bild 3). Tvättinrättningar fanns i ett antal badhus och användes både för badhusets byk och i vissa fall för badgästernas kläder. Första klassens avdelning bredde ut sig på övre våningen och beskrevs som "en finare badstuga" med tolv omklädningsrum, imbadstugor, karbadsavdelning med tre kar och två varmluftsångskåp, en duschinrättning "med duscher af flere slag" samt ett rum för baderskorna.²⁴ Baderskor fanns det vanligen både i första och andra klassens bad, men badassistansen som erbjöds i första klassens bad var mer omfattande i och med de mer varierande badformerna.²⁵ I andra klassens bad var det betoning på den praktiska rengöringen av kroppen, som skulle göras regelbundet för att hållas frisk och sund. Det erbjöds inga möjligheter att vistas i avskilda eller privata utrymmen, och varken i beskrivningar och planlösningar går det att avläsa någon idé om

24 "Modern badinrättning i Tammerfors", *Hufvudstadsbladet*, 20.12.1896, nr 296.

25 Baderskornas arbetsförhållanden var i allmänhet dåliga, speciellt de baderskor som arbetade i de mindre arbetarbadstugorna hade långa arbetsdagar och arbetade i fuktiga, kalla och varma utrymmen om vart annat. Lönen var låg och en del behövde leva på dricks. Det var inte heller ovanligt att baderskor också var prostituerade. Se t.ex. Jenny Markelin-Svensson, "Sociala missförhållanden inom baderskornas yrke i Helsingfors", *Nutid*, 01.01.1915, nr 1; "Koppleri", *Hufvudstadsbladet*, 21.08.1910, nr 225; Statistik över "Prostitutionen i Helsingfors" åren 1888–1895 i *Berättelse angående Helsingfors stads kommunalförvaltning. Jemte statistiska uppgifter för samma och föregående tid*, Helsingfors stadsarkiv, arkivdatabasen Sinetti.

23 "En första klassens badinrättning", *Hangö*, 24.04.1900, nr 36.

uppmuntran till avkoppling eller återhämtning, då utrymmen eller möbler som kunnat användas till detta saknades.

Den tredje klassmarkören är att det antingen fanns skilda eller gemensamma utrymmen för kvinnor och män. I första klassens badavdelningar var det vanligare med skilda avdelningar för damer och herrar, medan det i andra klassens avdelningar i stället var vanligt med skilda badtider för män, kvinnor och familjer. Det fanns undantag till detta upplägg, men i många fall såg uppdelningen ut på detta vis. Badmöjligheter under en vecka var färre ifall badavdelningen delades mellan kvinnor, män och familjer. Ifall man inte hade möjlighet den avsedda tiden fick man helt enkelt vänta till nästa vecka eller ordna sitt badande på annat vis. Männs tid behandlades med andra ord olika beroende på om man besökte första klassens eller andra klassens bad. Hygienvanor och renlighetsrutiner som skulle stöda folkhälsan såg med andra ord olika ut beroende på klass. Arbetarna och mindre bemedlades hälsa och hygien sågs som ett problem i samhället, men samtidigt gavs de sämre möjligheter att bada och tvätta sig regelbundet.

I Einar Flinckenbergs ritningar för Lovisa badinrättning från år 1913 syns denna uppdelning i badhusets planlösning (bild 4). I den dyrare avdelningen fanns det skilda väntrum och badavdelningar för damer och herrar. Det var endast det som kallades "finnbastun" som var gemensam. I folkbadet fanns det inga skilda utrymmen för kvinnor och män, utan i annonser meddelades det i stället om olika badtider för kvinnor, män och

familjer. De två övriga klassmarkörerna syns tydligt i badhuset i Lovisa. I första klassens badavdelningar fanns omklädningsrum, badrum, duschar och ångskåp. Det erbjöds "medikamentösa bad" som tallbarrs- och kolsyrebad. I andra klassens bad fanns inget skilt väntrum utan man gick direkt in i ett gemensamt omklädningsrum, som ledde till ett gemensamt tvättrum med en dusch, och slutligen in i en gemensam "finnbastu". Första och andra klassens avdelningar var åtskilda med separata ingångar. Ingången till den dyrare avdelningen var via huvudentrén och andra klassens avdelning hade en egen mindre ingång från innergården. De fanns på så vis ing-

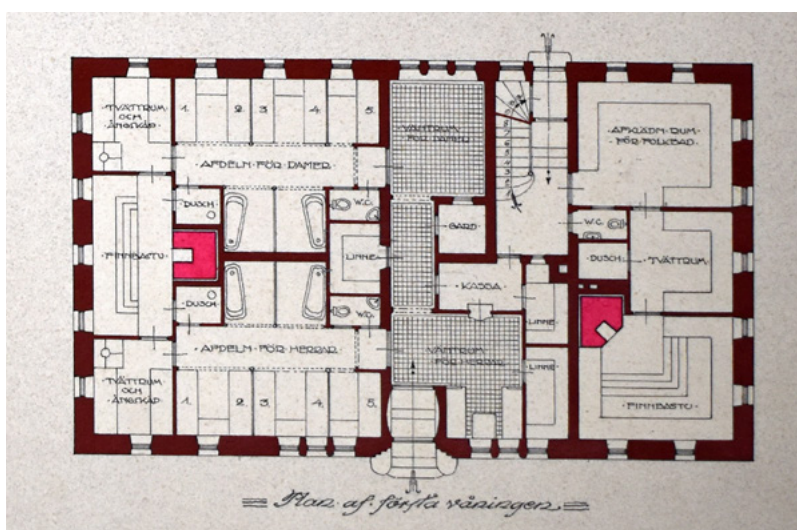


Bild 4. Einar Flinckenberg, *Detaljer av plan- och fasadritningar för badinrättning i Lovisa, 1914.* Bild: Lovisa stads museum, licens CC-BY-SA.

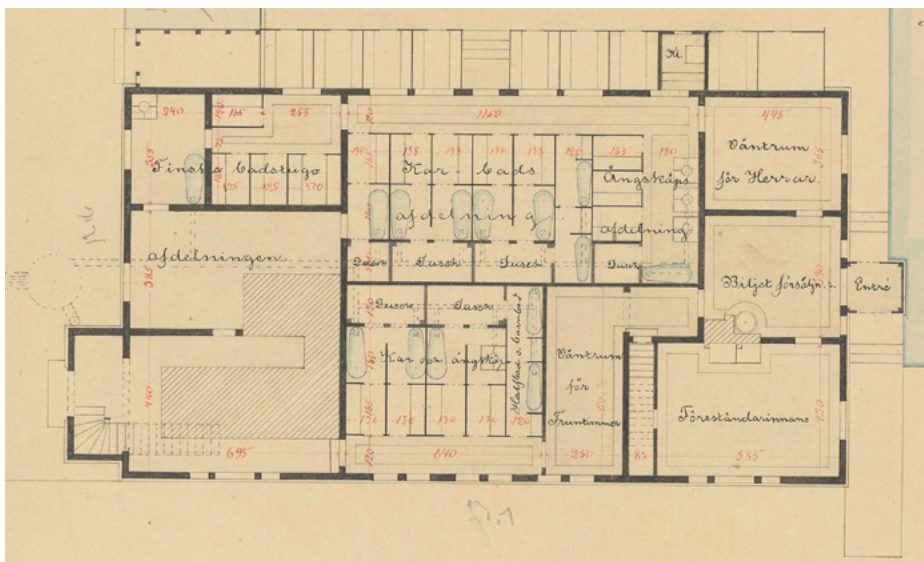


Bild 5. A. Lassel, *Detalj av planritning för badhus vid Hovrättsparken i Vasa, 1893.* Bild: Vasa stadsarkiv, alla rättigheter reserverade.

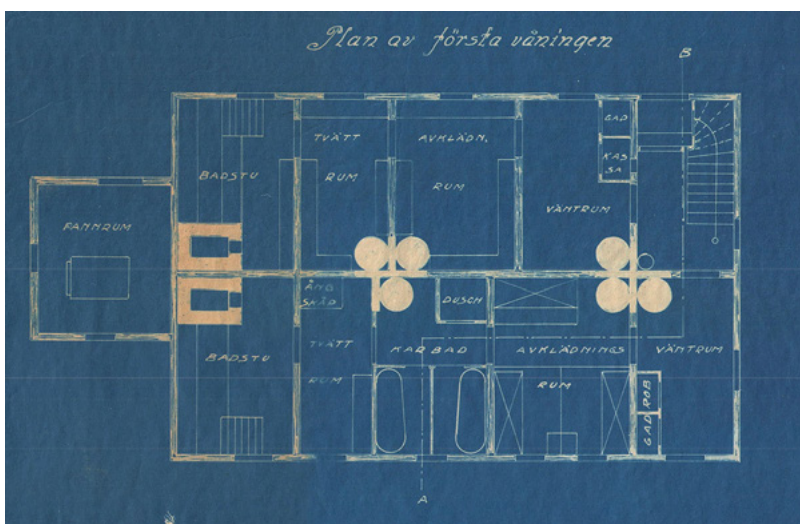


Bild 6. P.W. Granroth [?], *Detalj av planritning för badinrättning i Nykarleby, 1920.* Bild: Nykarleby stads arkiv, byggnadskontoret, licens CC-BY-SA.

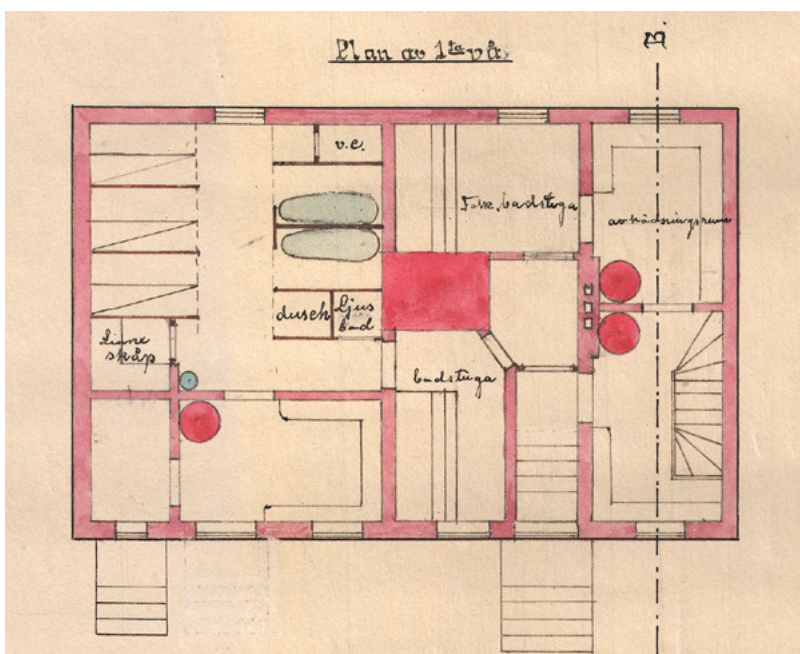


Bild 7. August Sjöblom, *Detalj av planritning för badinrättning i Nykarleby, 1928.* Bild: Nykarleby stads arkiv, byggnadskontoret, licens CC-BY-SA.

en möjlighet att badgäster i de olika avdelningarna skulle mötas. Biljettkassan var gemensam, men den huvudsakliga biljettluckan var placerad i den dyrare avdelningen.²⁶

I ett badhus i Hovrättsparken i Vasa går det att urskilja samma klassmarkörer på en förändringsritning av A. Lassel från år 1893 (bild 5). Ritningen är det enda jag hittat om detta badhus så det är oklart huruvida byggnaden förverkligats. Åtminstone visar ritningen en idé om hur badandet skulle lösas. Badhuset var indelat i första och andra klassens avdelningar, vilka var separerade ifrån varandra med skilda entréer. Första klassens avdelning hade skilda avdelningar för kvinnor och män. Efter att badgästen betalt i en biljettkassa gick hen antingen till männens eller kvinnornas väntrum. Badavdelningarna bestod av karbadsavdelningar, ångskåp och duschar. Andra klassens avdelning beskrivs på ritningen som den ”finska badstugo afdelningen” och var gemensam för kvinnor och män. Både från herr- och damavdelningen var det möjligt att ta sig till den finska badstugan längs med två korridorer. Det syns ett par mindre bås, ett badkar och ett ångskåp på ritningen. Bastuns placering är oklar utgående från ritningen.

I mindre badhus återfinns också planlösningar som var uppdelade enligt klass. På två förslagsritningar för badhus i Nykarleby från år 1920 och 1928 fanns det både första klassens avdelningar och folkbadstugor (bild 6 & 7). Första klassens avdelningar hade skilda omklädningsrum, skilda karbadsrum, duschar, ångskåp, ljusbad, tvättrum samt en bastu. Andra klassens avdelning hade likadant som tidigare exempel gemensam bastu, gemensamt tvättrum och gemensamt omklädningsrum. Ritningen från 1928 visar också att det var planerat skilda ingångar till de olika avdelningarna. De båda badhusen hade inga skilda avdelningar för män och kvin-

26 "Lovisa nya badinrättning", *Östra Nyland*, 01.07.1914, nr 48; "Nya badinrättningen", *Östra Nyland*, 27.11.1915, nr 92.

nor utan troligt är att det i stället skulle finnas skilda badtider.

Sammanfattningsvis kan man säga att redan innan badaren steg in i badhuset behandlades hen utgående från ett sätt som sågs passande för hens klasstillhörighet. Skilda ingångar, skilda avdelningar och skilda eller gemensamma utrymmen för kvinnor och män varierade beroende på klass. Första klassens badare kunde välja mellan olika bad och det fanns vanligen skilda avdelningar för könen, medan andra klassens badare erbjöds bastubad och hade gemensamma utrymmen och i stället skilda badtider för kvinnor och män. Klass återkommer i alla badhus under hela tidsperioden och synen på klassuppdelning verkar ha varit relativt konstant både över tid och plats.

Badhusens interiörer

För att hitta samband mellan klass och utrymmen granskas hur de olika avdelningarnas interiörer utformats och inretts. Förekomsten av olika material, möbelkomfort och det som kan beskrivas som ljus och luft samt hur det skiljer sig åt mellan första klassens och andra klassens avdelningar ger ledtrådar för hur maktutövande tar sig uttryck i badhusens interiörer.

Thermae badinrättning i Åbo hade en påkostad första klassens avdelning. Badhuset fanns i affärs- och bostadshuset Prima ritat av Frithiof Strandell 1904–1905. Det erbjöds karbad, ångskåp, duschar, finnbadstuga, privata omklädningsrum och badrum och romerskt bad. Interiören beskrivs ingående i dagspressen:

Vända vi oss först till dam-afdelningen, möter oss här ett väntrum, möbleradt med soffor och stolar, öfverdragna med grönt kläde och hvars golv betäckes med brysselmattor. [--] Golfven öfveralt i inrättningen äro belagda med lapidit samt betäckta med linnemattor samt i badhytterna med japanska säfmattor. Vägarna i

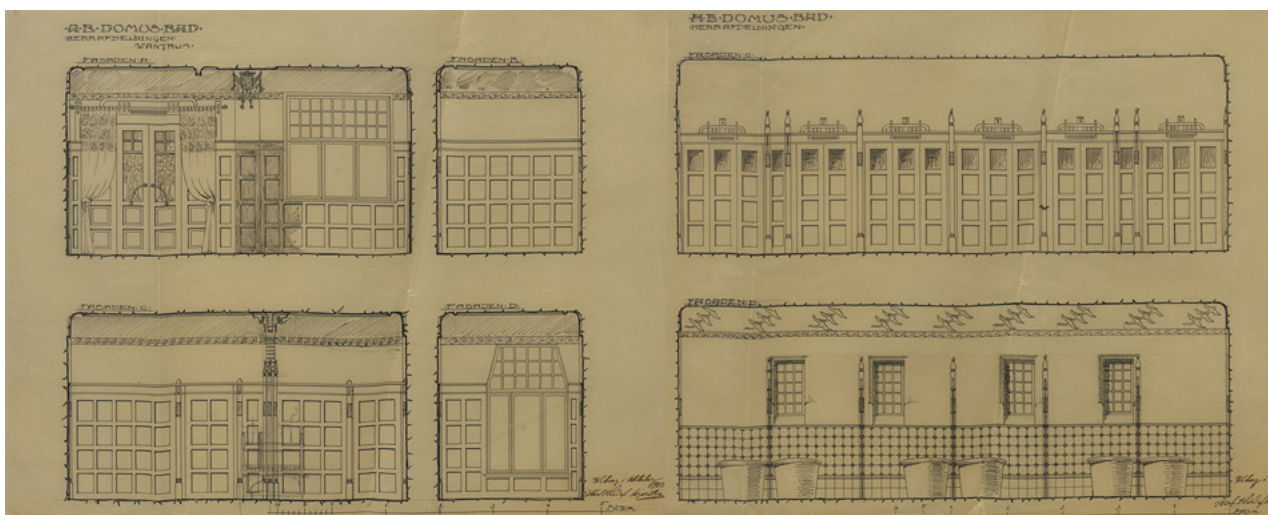


Bild 8. Karl Hård af Segerstad, *Detaljer av interiörritningar för Domus bad i Viborg*, 1903. Bild: Finlands Arkitekturmuseums arkiv, alla rättigheter reserverade.

rummen äro målade i ljus-gröna, -blå, -röda och -gula oljefärger samt enkelt dekorerade af målarmästaren Samuel Koskinen. Fönstren, försedda med gardiner af grönt kläde, äro anbragta högt under taket; detta för undvikande af drag i badhytterna. [--] Badhytterna, hvars väggar bestå af glas och porslin, äro försedda med rymliga kar af gjutjärn, invändigt hvitt emaljerade, alt af amerikansk tillverkning. Ångskåpen, tillverkade af askträ, äro af ny konstruktion, med ledningar för såväl torr som fuktig ånga, försedda med bekväm hvilstol, ringleddning m.m. samt tillströmningen af ånga så reglerad, att den badande aldrig blir i tillfälle att "skälla" sig i dessa skåp.²⁷

Möblemanget var med andra ord ansevärt i både mängd och utseende. Den fasta interiören hade målade och dekorerade väggar och det fanns glas- och porslinsväggar som skilde badhytterna ifrån varandra. Badkaren och ångskåpen beskrivs och följer samtida materialutvecklingar. Badkarens material var nämligen enligt samtida annonser vanligen gjorda av zink eller järnplåt under 1800-talets sista årtionden. Badkar av cement, koppar och ek omnämndes också. I början av

1900-talet började det förekomma annonser för engelska och amerikanska gjutjärnsbadkar med emaljerad yta. I en auktionsannons för Thermae såldes utöver emaljerade gjutjärnsbadkar också kar i zink och emalj samt badkar av mosaik som utlovades vara syrefasta, vilket krävdes för olika typer av medicinska bad.²⁸ Ångskåpen i Thermae var i askträ och i andra badhus beskrivs ångskåp som var gjorda av marmorcement.²⁹ De olika duscharna beskrivs sällan mer ingående och ifall det fanns bassänger omnämndes främst storlek och djup medan material och utseende inte beskrevs närmare.³⁰

Domus bad i Viborg hade en kort verksamhetstid på några år. Det finns dock utförliga inredningsritningar från år 1903 av Karl Hård af Segerstad bevarade (bild 8). Det är oklart

27 "En modärn badinrättning i Åbo", *Åbo Tidning*, 09.11.1905, nr 305.

28 Se t.ex. "Till salu", *Åbo Tidning*, 17.08.1890, nr 221; "Badkar", *Hufvudstadsbladet*, 02.05.1903, nr 114; "Amerikanska badkar", *Lördagen*, 20.01.1900, nr 3; "Aura badinrättnings lösegendom", *Åbo Underrättelser*, 13.02.1907, nr 43; "Medels offentlig frivillig auktion", *Åbo Underrättelser*, 11.09.1918, nr 175.

29 Se t.ex. "Centrals badinrättning", *Hufvudstadsbladet*, 24.11.1894, nr 275.

30 Se t.ex. beskrivning av cirkeldusch i "Laruviks badanstalt i Norge", *Folkets blad*, 01.01.1894, nr 6: och beskrivning av en bassäng i "En tillökning till stadens badanstalter", *Finland*, 19.9.1886, nr 217.

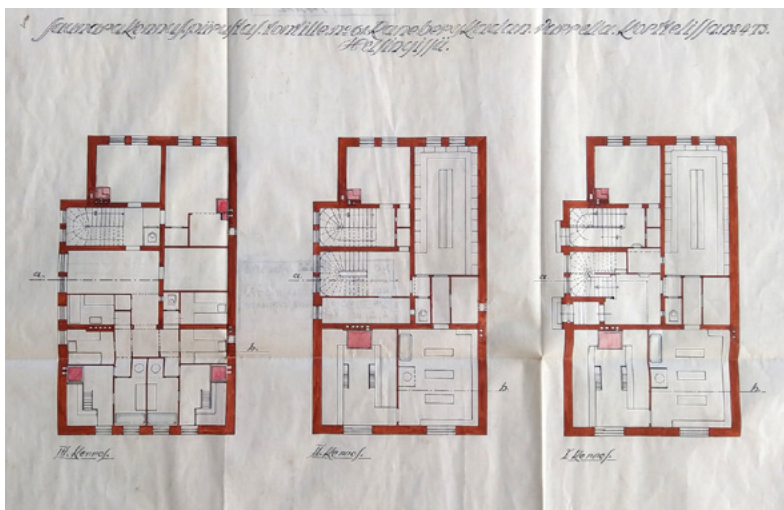
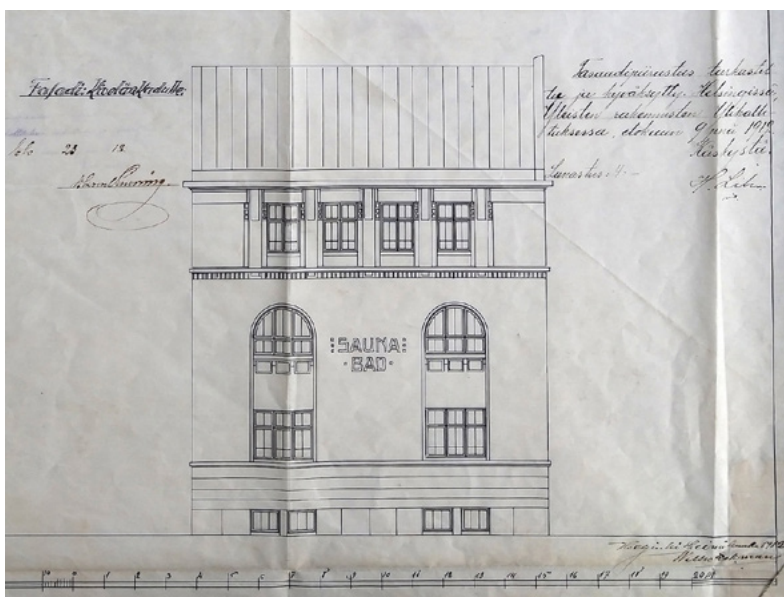


Bild 9. Vilho Lekman, Plan- och fasadritningar för Bad Urho i Helsingfors, 1913. Bild: Helsingfors stadsarkiv, licens CC BY 4.0.



utgående från beskrivningar och planlösningar om det också funnits en folkbadstuga. Om badhusets interiörer förverkligades exakt så som ritningarna visar är inte möjligt att bevisa men det nyöppnade badhuset beskrivs i dagspressen som "modärnt" och "tidsenligt" och första klassens avdelningar på skilda våningar för damer och herrar beskrivs som att de "lämna intet öfrigt att önska i afseende å bekvämlighet och properhet". Omklädningsrummen beskrivs som särskilt trevliga med "dörrar och väggar i mahogny färg" och badkaren "äro af fajans, skinnande hvita".³¹ På interiörritningar på badhuset ser man halvkaklade väggar och väggdekor i

form av bårder i en av karbadsavdelningarna. Mellan varje badkar fanns mellanväggar som bidrog till en mer privat badstund och fönster som bidrog till naturligt ljusinsläpp. I ett väntrum var väggarna inredda med träpanel och det fanns stora fönster. Draperier eller gardiner var inplanerade vid dörren och dörrens fönsterglas hade dekorationer.

I Lovisa badinrättning från år 1914 (bild 4) beskrivs första klassen avdelning ingående. Väntrummen för herrar och damer hade både bruna väggar och vitt tak. I männens väntrum fanns ett möblemang av mörkbetsad björk och i kvinnornas väntrum fanns "en ljus och bekväm korgmöbel". Vidare beskrivs badhuset:

31 "Ur dagskrönikan. Domus bad", *Wiborgs Nyheter*, 27.06.1904, nr 145.

Väggarna i afklädningsrummen, som afstängas medels gula gardiner, äro hållna i ljusblå och britserna i elfenbensfärg. De senare komma i den närmaste framtiden att förses med rotingsbottnar, hvilka betydligt underlätta renhållningen. Badhytterna äro försedda med kakelväggar, medan golfven äro belagda med metzerplattor, omväxlande röda och hvita. Karen som taga sig mycket snygga och trefliga ut, äro gjorda af gjutjärn och hvitemaljerade. [...] Bredvid badhytterna är duschrummet beläget. I gångens bortersta ände leder en dörr till ett rum, hvarest ångskåpen äro placerade, och är detta tillika ett tvättrum för de badgäster, hvilka begagna sig af finnbadstugan, hvilken befinner sig alldeles invid tvättrummet.³²

Inredningen verkar ha varit tämligen påkostad med hållbara och tåliga material som kakelväggar och emaljerade gjutjärnsbadkar. I texten beskrivs avdelningen som ”vacker”, ”proper” och ”storstadsmässig”. Andra klassens avdelning beskrivs i korta ordalag och består av ett stort ”afklädningsrum” med gulmålade träsoffor, ett tvättrum med duschar och en ”finnbadstuga, som med sin snygga och rymliga lafve tager sig helt inbjudande ut”. Andra klassens avdelningar beskrivs sällan mer ingående. Troligt är ändå att golven i badavdelningarna var av cement eller kakel och att bastulavar var av trä eller kaklade. I omklädningsrummen fanns det bänkar eller soffor i trä och möjlighet till att hänga upp sina kläder. Badmöjligheterna var färre och det var oftast fokus på bastubad. Utöver det fanns det vanligen ett rum som kallades tvättrum och ett gemensamt omklädningsrum. I en del badhus finns det på ritningarna ett badkar, ett ångskåp eller en eller ett par duschar inplanerade i tvättrummet.

I Helsingfors öppnade Bad Urho år 1913 (bild 9). Det var byggmästare Vilho Lekman som utfört

32 ”Lovisa nya badinrättning”, *Östra Nyland*, 01.07.1914, nr 48.

ritningarna och han hade enligt en tidningstext ”i utlandet studerat moderna badinrättningar och är fackman på området”. Badhuset hade ”enskilda bad” på översta våningen och på första och andra våningen ”allmänna bad” för kvinnor och män i olika våningar. De enskilda baden hade en ”proper väntsal med bekväma korgmöbler”, finska badstugor, ångskåps- och karbadsrum och åtskilda omklädningsrum där temperaturen ”hålles sval”. De allmänna baden beskrivs båda ha varsitt ”väldigt afklädningsrum” som rymmer tvåhundra personer samt stora tvättrum och badstugor. För rengöring av de allmänna baden användes ”en högtrycksledning från pannrummet med blandning af varmt och kallt vatten”. Det blir en tydlig skillnad mellan det intima, och njutbara på översta våningen och det mer pragmatiska och nödvändiga rengörandet av både kropp och utrymme på de nedre våningarna. Materialvalen verkar ha varit genomgående både i de enskilda och allmänna baden. Golven beskrivs vara av mosaik, väggarna har en ljus oljefärg och det fanns elektrisk belysning och värmeledning i båda avdelningarna.³³ Tekniska framsteg som elektricitet, men också utveckling av vattenledningar och avlopps nätverk var konkreta saker som möjliggjorde badhusens verksamhet.³⁴

Det bevarade bildmaterialet på badhusens interiörer är främst från badhuset Mariebad i Helsingfors (bild 10 & bild 11). Mariebads verksamhet började redan 1829 och byggnaden som interiörbilderna är tagna ifrån är från 1844 och

33 ”Ny modern badinrättning i Tölö. Bad Urho”, *Hufvudstadsbladet*, 23.04.1913, nr 109.

34 Åström, ”Stadssamhällets omdaning”, 196–199.



Bild 10. Signe Brander, *Fotografier från Mariebad i Helsingfors*, 1913. Bild: Helsingfors stadsmuseums bildarkiv, licens CC BY 4.0.

arkitekten var C. J. C. Gustavsson.³⁵ Fotografierna som togs av Signe Brander år 1913 ger en bild av hur en badavdelning för herrskap och en folkbadstuga kunde ta sig uttryck under den tidsperioden. Första klassens avdelning som man steg in i genom huvudingången mot gatan hade skilda omklädningsrum samt privata utrymmen för bad (bild 10). Avdelningen hade god belysning både i form av ljusinsläpp genom fönster

och från lampetter. Stoppade möbler, kuddar, speglar, stolar, bord och andra bekvämligheter fanns också.

Andra klassens anspråkslösa ingång fanns på innergården (bild 11). På fotografierna ser det ut som att badaren måste ta sig genom trånga och mörka gångar för att ta sig till ett gemensamt omklädningsrum. I gången eller korridoren fanns ett plankgolv och innanför dörren en söndrig matta. Avdelningen fanns i källarvåningen och små fönstergluggar släppte in endast sparsamt med ljus. Ett par fotogenlampor fanns både i korridoren och i omklädningsrummet. Omklädningsrummets inredning bestod av bänkar och en knopplista i trä. Golvet ser ut att ha varit av betong eller cement och samma material har tro-

35 Sinikka Vainio, "Public Saunas in Helsinki" i *Dorf- und Stadtkultur: der gegenseitige Einfluss von Dorf- und Stadtkultur im 20. Jahrhundert bei den finnisch-ugriscchen Völkern und ihren Nachbarn*, toim. Bo Lönnqvist, Matti Räsänen & Ildikó Lehtinen (Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura 1987), 158; Jan Alanco & Riitta Pakarinen, *Signe Brander. Valokuvia Helsingistä ja helsinkiläisistä vuosilta 1907–1913. Fotografier av Helsingfors och helsingforsbor 1907–1913*, (Helsingfors: Helsingfors stadsmuseum 2014), 150–153.

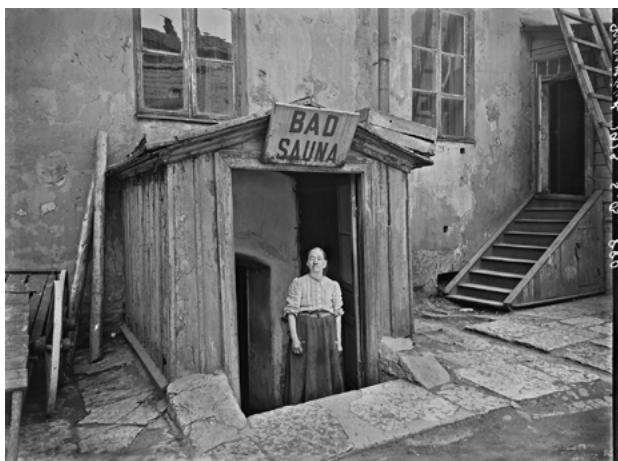


Bild 11. Signe Brander, *Fotografier från Mariebad i Helsingfors*, 1913. Bild: Helsingfors stadsmuseums bildarkiv, licens CC BY 4.0.

ligtvis använts i bastuutrymmet. Bastulaven var i trä och på laven kan man skymta bastukvastar.

Andra klassens avdelningar och arbetarbadstugor var inte alltid till belåtenhet bland arbetarna, de användes i vissa fall till annat än vad de var avsedda och sågs också som platser där det som uppfattades som omoraliskt beteende kunde florera.³⁶ Arbetarbadhusen i Helsingfors beskrivs i tidningen *Arbetaren* år 1902 som ”trångt byggda utan hänsyn till de skilda könen, osnygga, med en snäsig betjäning, äro de synbarligen upprätthållna på spekulatior”. I samma tidningstext står det att arbetarna börjat inrätta badhus

i de egna bostadsbolagen.³⁷ Arbetarna nöjde sig inte med det som samhället erbjöd dem utan tog saken i egna händer och började upprätta badhus som levde upp till deras förväntningar på en god badupplevelse.

Interiörerna och materialvalen i badhusens avdelningar visar att det fanns en uppfattning om att olika samhällsklasser hade olika hygienbehov. I andra klassens avdelningar återskapades hygienvanor som redan fanns etablerade i bastukulturen där gemensamma och anspråklösa badutrymmen hörde till vanligheten. I första klassens avdelningar introducerades en ny urban badrutin med olika badformer, påkostade interiörer och privata utrymmen. Alla skulle

36 Tom Crook, “Power, Privacy and Pleasure. Liberalism and the modern cubicle”, *Cultural Studies*, Vol 21, Issue 4–5 (2007), 564–565; Petri, “At the bathhouse”, 44 & 50. Renner, “A Nation that Bathes Together”, 520–526.

37 ”Bad”, *Arbetaren*, 29.11.1902, nr 47.

vara rena, men ramarna för hur det skulle gå till varierade stort.

Badhusen som uttryck för synen på klass

Foucault beskriver att maktutövande kan innebära att individer ges rätt att vara olika, men också att åtskillnaden kan vara påtvingande och beröva individer från att vara något annat än vem hen anses vara.³⁸ I badhusens exteriörer uttrycks skillnaden mellan människor genom att huvudingången var till för första klassens badare, vilka därför synligt kunde komma och gå från badhuset, medan andra klassens badare fick gå in i badhuset via en bakdörr. Redan innan badgästerna steg in i badhuset separerades och definierades de enligt klasstillhörighet. Detta skilde sig åt från badhus internationellt. Arbetarklassbadhusen utomlands gömdes inte undan på samma sätt utan det skapades typologi för badhusens arkitektur och badhusen fick ha en framträdande roll i stadsbilden. Avsikten med badhusen var att disciplinera både kroppslig och själslig renlighet. De allmänna badhusen skulle stå till tjänst med att skapa rena och hälsosamma invånare, och med en ren kropp var idén att även det moraliska beteendet och det mentala måendet skulle främjas. Kroppslig renlighet skulle därför skapa mer villiga och effektiva arbetare, vilket skulle ha en positiv effekt på samhällets ekonomi.³⁹

Åtskillnaden mellan samhällsklasser förstärktes också med skilda badavdelningar. Planlösningar understödde idén om att olika samhällsklasser inte skulle mötas och att de hörde hemma i olika utrymmen. Ett och samma badhus välkomnade på så vis olika samhällsklasser, men de separerades med olika ingångar och olika rum att vistas

i för att upprätthålla homogena sociala miljöer, vilket var ett fenomen som förekom både utomlands och i Finland.⁴⁰ Samtidigt fanns det i de finländska badhusen baderskor som assisterade badarna, vilka troligen inte hörde till samma samhällsklass som de som besökte första klassens bad, och klassöverskridande möten kunde ske om än i en konstellation där den ena var anställd, och i vissa fall beroende av dricks, och den andra var betalande gäst.

Första klassens badare fick också välja mellan karbad, ångskåp, olika typer av duschar, romerska bad, bassängbad och bastubad medan andra klassens badare främst erbjöds bastubad i anslutning till ett tvättrum. I första klassens bad fanns det skilda avdelningar för kvinnor och män vilket gav upphov till större utbud av badtider än i andra klassens bad där utrymmena i många fall var gemensamma och könen i stället separerades med skilda badtider. Att en viss grupp ges möjlighet till att välja medan en annan grupp hindras göra detsamma kan ses som kontrollerande och disciplinerande av människors frihet och tidsanvändning och således en styrning eller en definition av hur individer bör leva sina liv.

En annan åtskillnad mellan samhällsklasser var att den privata badupplevelsen endast fanns i första klassens avdelningar, där det var vanligt med skilda utrymmen för både bad och ombyte. Andra klassens badare badade i sin tur bastu i gemensamma utrymmen såsom den badtraditionen föreskrev. Rätten och möjligheten till ett privat utrymme har i internationell badhusforskning setts ur olika synvinklar. Crook beskriver att en stund för sig själv var ett privilegium tillägnad medelklassen och högre samhällsklasser, medan gemensamma och ofta trånga utrymmen sammankopplades med fattigdom och ohälsa.⁴¹ Samtidigt kan det privata också ha en disciplinerande roll i och med att det förhindrar sociala

38 Foucault, "The Subject and Power", 331; Crook, "Power, Privacy and Pleasure", 551.

39 Crook, "Schools for the moral training of the people", 24–26; Renner, "A Nation that Bathes Together", 505–506.

40 Petri, "At the bathhouse", 42; Crook, "Schools for the moral training of the people", 30–33.

41 Crook, "Power, Privacy and Pleasure", 552.

kontakter. Det disciplinära förstärks ytterligare av att badhus ofta var övervakade. I de tyska och amerikanska badhusen förhindrades socialisering uttryckligen i arbetarbadhusen med hjälp av privata bås både för ombyte och dusch samt övervakare som slussade badaren genom de olika stegen i badhuset.⁴² Övervakning fanns också i de finländska badhusen, men andra klassens badare gavs ändå möjlighet till den socialisering som det gemensamma bastubadet erbjöd. Bastubad var en bekant badform från tidigare för arbetarklassen. Bastubad kan därför knappast ha setts som en påtvingad eller konstlad badform för andra klassens badare, utan det är i stället möjligt att upprättandet av första klassens avdelningar var ett sätt för första klassens badare att separera sig från en badtradition som inte ansågs passande för högre samhällsklasser. Det är möjligt att bastubadandet inte passande in i de högre samhällsklassernas identitetsskapande och de normer och värderingar som skapades kring upprätthållandet av den personliga hygien.

Första klassens badavdelningar erbjöd också badarna en annan bekvämlighet än vad som fanns i andra klassens avdelningar vilket visar att det fanns en idé om hurudan njutning som var passande för vilken samhällsklass. Inredningen i första klassens bad understödde en idé om att badupplevelsen skulle vara njutbar, både material och möblemang var avsedda för komfort. I andra klassens bad var det fokus på det praktiska, det vill säga att bli ren. Möblemanget bestod av det absolut nödvändiga och materialen var hållbara och lätta att rengöra. Det kan ses som en form av skapande av sanning eller identitetsskapande⁴³ gällande vilken typ av badupplevelse som var passande för vilken samhällsklass, vilket i förlängningen också kan tolkas som maktutövande i och med att det var medelklassen eller högre samhällsklasser som uppförde och således också dikterade badhusens utformning och verksamhet.

42 Renner, "A Nation that Bathes Together", 507–510 & 520.

43 Foucault, "The Subject and Power", 330–331.

Ljus och luft var också en klassmarkör i de finländska urbana badhusen. Badhusens planlösningar visar att största delen av badhusen bestod av första klassens avdelningar. De avdelningarna fanns också ofta på de övre våningarna och var målade i ljusa färger, hade elektrisk belysning och stora fönster. Andra klassens avdelning var mindre i storlek och fanns vanligen på första våningen eller i källarvåningen där naturligt ljusinsläpp var begränsat. Det framväxande industriella samhället möjliggjordes på grund av den arbetande klassen, och främjandet av välfärden var därför beroende av arbetarnas insatser.⁴⁴ Internationellt ansågs kroppslig renlighet främja också god moral och gott leverne. Arbetarnas personliga hygien ansågs därför ha betydelse för samhällets utveckling och det upprättades badhus enkom för dem. Idéer om ljus och luft hade en inverkan på planeringen av badhusen, och exempelvis Renner beskriver att stora fönster och rikligt med ljusinsläpp användes i de amerikanska arbetarklassbadhusen, vilket kan tolkas ha varit ett sätt att främja inte bara hygien utan moral.⁴⁵ Denna syn verkar inte ha funnits för andra klassens avdelningar i det finländska samhället, utan istället var de stora fönstren vanligen placerade i första klassens avdelningarna. Således var fokus i stället snarast på att markera skillnaden mellan samhällsklassers olika badbehov.

Att byggnader kan både skapa och upprätthålla normer och värderingar gör att de kan ses som aktiva deltagare i skapandet av en disciplinär kultur rörande renlighet och hygien.⁴⁶ De finländska badhusen kan anses spegla samtida normer om olika samhällsklassers hygienbehov. Samtidigt är användare inte passiva när de vistas och tar i bruk ett utrymme. Trots beslut om användning och trots övervakning kan ändå an-

44 Michel Foucault, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, (New York: Vintage Books Edition 1988), 229.

45 Renner, "A Nation that Bathes Together", 510–511 & 516.

46 Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia*, 30–32.

vändarna i sista hand besluta hur de beter sig i ett utrymme och hur det används. Det kan uppstå ett motstånd mot vem man som användare förväntas vara.⁴⁷ Detta kan sträcka sig till att byggnader inte används, och att nya i stället uppstår, vilket också hände med badhusen i och med att arbetarna exempelvis började uppföra badstugor i bostadsbolagen. De normer som dikterades för hur arbetarklassen skulle sköta sin personliga hygien passade inte in på deras självuppfattning. Det handlade inte nödvändigtvis om att badformen bastubad som erbjöds inte föll i smaken utan hur badaren togs emot och behandlades i förhållande till första klassens badare.

Badhusen kan ses som en form av maktutövande i och med att de tydligt gjorde skillnad på vilka samhällsklasser som erbjöds mer bekvämligheter och vilka som erbjöds mer enkla badupplevelser. Badhusens funktion upphörde när det blev vanligare med badrum i bostäderna och gemensamma bastur i bostadsbolag. Badhus med avdelningar för olika samhällsklasser kan därför anses spegla den tid de uppfördes i, en tid då ideologiska frågor gällande hygien och hälsa uppmärksammades och engagerade runt om i samhället.

FM **Julia Svarvar** är doktorand i konstvetenskap vid Åbo Akademi och skriver sin avhandling om urbana badhus i Finland ca 1870 till 1930.

47 Foucault, "The Subject and Power", 329; Park, *Ideals of the body*, 23–24; Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia*, 32.

Käll- och litteraturförteckning

Alanco, Jan & Riitta Pakarinen. *Signe Brander. Valokuvia Helsingistä ja helsinkiläisistä vuosilta 1907–1913. Fotografier av Helsingfors och helsinforsbor 1907–1913*. Helsingfors: Helsingfors stadsmuseum, 2014.

"Amerikanska badkar", *Lördagen*, 20.01.1900, nr 3.

"Aura badinrättnings lösegendom", *Åbo Underrättelser*, 13.02.1907, nr 43.

"Badkar", *Hufvudstadsbladet*, 02.05.1903, nr 114.

"Bad", i *Arbetaren*, 29.11.1902, nr 47.

"Centrals badinrättning", *Hufvudstadsbladet*, 24.11.1894, nr 275.

Crook, Tom, "Power, Privacy and Pleasure. Liberalism and the modern cubicle", *Cultural Studies*, Vol 21, Issue 4–5 (2007), 549–569, <https://doi.org/10.1080/09502380701278954>.

Crook, Tom "'Schools for the moral training of the people': Public Baths, Liberalism and the Promotion of Cleanliness in Victorian Britain", *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 13:1 (2006), 21–47, <https://doi.org/10.1080/13507480600586700>.

"En första klassens badinrättning", *Hangö*, 24.04.1900, nr 36.

"En modärn badinrättning i Åbo", *Åbo Tidning*, 09.11.1905, nr 305.

"En tillökning till stadens badanstalter", *Finland*, 19.9.1886, nr 217.

Foucault, Michel, *History of sexuality, Vol 1. An Introduction*. New York: Vintage Books Edition, 1990.

Foucault, Michel, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books Edition, 1988.

Foucault, Michel, "Society must be defended". *Lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York: Picador, 2003.

Foucault, Michel, "The Subject and Power" i *The Essential Foucault. Selections from essential works of Foucault, 1954-1984*, ed. Paul Rabinow & Nicolas S. Rose, New York: New Press, 2003, 128–129.

Harjula, Minna. *Terveiden jäljillä. Suomalainen terveystoiminta 1900-luvulla*. Tampere: Tampere University Press, 2007.

"Helsingfors har för kort tid sedan ökats med en ny badinrättning", *Östra Finland*, 24.1.1895, nr 20.

Kindblom, Inga. *Badhus. Bad och badande före 1950*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet 1995.

"Koppleri", *Hufvudstadsbladet*, 21.08.1910, nr 225.

Ladd, Brian K. "Public Baths and Civic Improvement in Nineteenth-Century German Cities", *Journal of Urban history*, Vol. 14 No. 3 (1988), 372–393, <https://doi.org/10.1177/009614428801400304>.

"Laruviks badanstalt i Norge", *Folkets blad*, 01.01.1894, nr 6.

"Lovisa nya badinrättning", *Östra Nyland*, 01.07.1914, nr 48.

Markelin-Svensson, Jenny, "Sociala missförhållanden inom baderskornas yrke i Helsingfors", *Nutid*, 01.01.1915, nr 1.

"Medels offentlig frivillig auktion", *Åbo Underrättelser*, 11.09.1918, nr 175.

"Modern badinrättning i Tammerfors", *Hufvudstadsbladet*, 20.12.1896, nr 296.

"Nya badinrättningen", *Östra Nyland*, 27.11.1915, nr 92.

"Ny modern badinrättning i Tölö. Bad Urho", *Hufvudstadsbladet*, 23.04.1913, nr 109.

Park, Sun-Young. *Ideals of the Body. Architecture, urbanism, and Hygiene in Postrevolutionary Paris*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

Petri, Olga "At the bathhouse: municipal reform and bathing commons in late imperial St. Petersburg", *Journal of Historical Geography*, Vol. 51 (2016), 40–51, <https://doi.org/10.1016/j.jhg.2015.11.004>.

"Polisordning för Åbo stad" i *Åbo Adresskalender. Särskilda i Åbo gällande förordningar, reglementen och taxor samt andra allmänna uppgifter*, 1.1.1908, Nationalbibliotekets digitala samlingar, [digi.kan-salliskirjasto.fi](https://digikan.salliskirjasto.fi).

Renner, Andrea, "A Nation that Bathes Together: New York City's Progressive Era Public Baths", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 67, No. 4 (2008), 504–531, <https://doi.org/10.1525/jsah.2008.67.4.504>.

Saarikangas, Kirsi. *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Helsinki: SKS, 2002.

Statistik över "Prostitutionen i Helsingfors" i Helsingfors drätselkammars *Berättelse angående Helsingfors stads kommunalförvaltning. Jemte statistiska uppgifter för samma och föregående tid, 1888–1895*, Helsingfors stadsarkiv, arkivdatabasen Sinetti, <https://yksa.disec.fi/Yksa4/public/HELKA/>

Suomen Terveystoimitus, 1889.

Suvikumpu, Liisa. *Suomalaiset kylpylät. Kotimaisen kylpylökulttuurin historiaa*. Helsinki: SKS 2014.

Tidskrift för hälsovård, 1891.

"Till salu", *Åbo Tidning*, 17.08.1890, nr 221.

"Ur dagskrönikan. Domus bad", *Wiborgs Nyheter*, 27.06.1904, nr 145.

Vainio, Sinikka. "Public Saunas in Helsinki" i *Dorf- und Stadtkultur: der gegenseitige Einfluss von Dorf- und Stadtkultur im 20. Jahrhundert bei den finnisch-ugrischen Völkern und ihren Nachbarn*, toim. Bo Lönnqvist, Matti Räsänen & Ildikó Lehtinen, 155–172. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura, 1987.

Åström, Sven-Erik. "Stadssamhällets omdaning" i verket *Helsingfors stads historia*. IV delen, andra bandet: [Perioden 1875-1918], red. Ragnar Rosén m.fl., 8–327. Helsingfors: Helsingfors stad, 1956.

Oikeus tietoon

Helsingin keskustakirjasto Oodi hyvinvointiyhteiskunnan infrastruktuuriliittymänä

Susanna Santala

doi.org/10.23995/tht.115725



Helsingin keskustakirjasto Oodi (2012–2018) on kaupungin uusi maamerkki, suomalaisen nykyarkkitehtuurin merkkiteos keskellä uudistuvaa metropolialuetta. Se on myös kaupungin keskeinen infrastruktuuriliittymä, joka mahdollistaa kuntalaisille suunnattujen monipuolisten palveluiden hyödyntämisen.

Rakennustaiteellisen arvon ohella keskustakirjastoa tulisi siksi tarkastella myös hyvinvointiyhteiskunnan infrastruktuurina. Vaikka infrastruktuuri mielletään arkipuheessa usein liikenne- ja viestintäjärjestelmien sekä sähkö- ja viemäriverkostojen kaltaisiksi rakenteiksi, infrastruktuurin tarkempi määritelmä kattaa myös sairaaloiden, koulujen ja kirjastojen kaltaisia instituutioita sekä niiden ylläpidon edellyttämää tietoa. Viimeaikaisessa tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota rakennuksiin terminaaleina, erilaisten palveluiden liittyminä sekä infrastruktuurin, maiseman ja arkkitehtuurin muodostamina päällekkäisinä verkostoina. Hallinnantutkimuksen näkökulmasta kirjastojen kaltaiset infrastruktuuriliittymät mahdollistavat hyvinvointiyhteiskunnan palveluiden hyödyntämisen ja samanaikaisen poliittisen subjektinmuodostuksen, kansalaisten etäältä ohjaamisen. Tämä artikkeli käsittelee Arkkitehtitoimisto ALAn suunnittelemaa Oodia hyvinvointiyhteiskunnan viitekehyksessä, infrastruktuurintutkimuksen ja hallinnantutkimuksen näkökulmista. Artikkelin keskeisen tutkimusaineiston muodostavat ALAn osakkaiden haastattelut.

Avainsanat: Arkkitehtitoimisto ALA, Helsingin keskustakirjasto Oodi, nykyarkkitehtuuri, kirjastoarkkitehtuuri, infrastruktuurintutkimus, hallinnantutkimus





Kuva 1. Arkkitehtitoimisto ALAn suunnittelema Helsingin keskustakirjasto Oodi valmistui vuonna 2018. Kuva: Tuomas Uusheimo, kaikki oikeudet pidätetään.

Helsingin keskustakirjasto Oodi (2012–2018) on kaupungin uusi maamerkki ja suomalaisen nykyarkkitehtuurin merkkiteos keskellä uudistuvaa metropolialuetta. Oodi on myös kaupungin keskeinen infrastruktuuriliittymä, joka mahdollistaa kuntalaisille suunnattujen monipuolisten palveluiden hyödyntämisen. Oodin kiistattoman rakennustaiteellisen arvon ohella keskustakirjastoa tulisi siksi tarkastella myös hyvinvointiyhteiskunnan infrastruktuurina.

Vaikka arkipuheessa infrastruktuuri mielletään usein liikenne- ja viestintäjärjestelmien sekä sähkö- ja viemäriverkostojen kaltaisiksi rakenteiksi, on huomattava, että infrastruktuurin tarkempi määritelmä kattaa myös sairaaloiden, koulujen ja kirjastojen kaltaisia instituutioita sekä niiden ylläpidon edellyttämää tietoa. Infrastruktuuri tarkoittaa toimivan yhteiskunnan perustan rakentavia laitoksia, palveluita ja

verkostoja sekä niiden muodostamia sosiaalis-teknisiä instituutioita ja laajoja teknologisia systeemejä.¹ Tämänkaltaisen, usein huomaamaton infrastruktuuriarkkitehtuuri takaa alueiden toimivuuden sekä palveluiden ja tavaroiden aukottoman kiertokulun. Se rakentaa liittymiä tuotannon ja kulutuksen, jakelun ja liikenteen

1 Alun perin infrastruktuuri oli sodankäyntiin liittyvä termi, joka viittasi pysyviin, lentotukikohtien kaltaisiin installaatioihin. Paul N. Edwardsin esittämän määritelmän mukaisesti infrastruktuuri merkitsee liikenne- ja viestintäjärjestelmien, sähkö- ja viemäriverkostojen sekä koulujen, postien ja sairaaloiden kaltaisia, yhteiskuntaa ylläpitäviä ja ympäristöä kontrolloivia verkostoja, palveluita, laitoksia ja järjestelmiä. Paul N. Edwards, "Infrastructure and Modernity: Force, Time and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems," in *Modernity and Technology*, eds. Thomas J. Misa, Philip Brey & Andrew Feenberg (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), 185–225; Brian Larkin, "The Politics and Poetics of Infrastructure," *Annual Review of Anthropology*, vol. 42 (2013): 327–43.

sekä koulutuksen ja hyvinvointipalveluiden verkostoissa.²

Keskustakirjastojen ohella esimerkiksi monimuotoiset oppimiskeskukset sekä liikenteen, asumisen ja palveluiden solmukohtina toimivat hybridirakennukset muodostavat keskeisiä liittymiä hyvinvointiyhteiskunnan infrastruktuurissa. Viimeaikaisessa tutkimuksessa onkin kiinnitetty entistä enemmän huomiota rakennuksiin terminaaleina, erilaisten palveluiden liittymänä,³ sekä infrastruktuurin, maiseman ja arkkitehtuurin päällekkäisinä verkostoina.⁴ Hallinnantutkimuksen näkökulmasta kirjastojen kaltaiset infrastruktuuriliittymät mahdollistavat hyvinvointiyhteiskunnan palveluiden hyödyntämisen ohella myös poliittisen subjektinmuodostuksen, kansalaisten etäältä ohjaamisen.⁵

Tämä artikkeli tarkastelee Arkkitehtitoimisto ALAn suunnittelemaa Oodia hyvinvointiyhteiskunnan viitekehityksessä, infrastruktuurintutkimuksen ja hallinnantutkimuksen näkökulmista.⁶ ALAn tuotanto tarjoaa erinomaisen lähtökohdan tämänkaltaiselle lähestymistaval-

le, sillä Helsingin keskustakirjasto Oodin lisäksi toimisto on suunnitellut Helsinki-Vantaan lentoaseman laajennuksen (2017–2021), Saukonlaiturin maisemallisen pysäköintilaitoksen Helsingin Jätkäsaaren asuinalueella (2016–2021) sekä Länsimetron asemien arkkitehtuuria (2009–). Artikkelin keskeisen tutkimusaineiston muodostavat ALAn osakkaiden Juho Grönholmin, Antti Nousjoen ja Samuli Woolstonin haastattelut vuodelta 2019. Rakennuksen arkkitehdit kuvailevat Oodia käyttöliittymäksi, paviljongiksi kirjastolaitoksen ja kaupunkikulttuurin kohtaamiselle,⁷ mikä osaltaan tukee tutkimukseni keskeistä argumenttia Oodista liittymänä hyvinvointi-infrastruktuurissa.

Kirjasto hyvinvointivaltion palveluliittymänä

Pohjoismaisen hyvinvointivaltion infrastruktuurin perustan muodostavat ihanteet ilmaisesta, korkealuokkaisesta koulutuksesta ja terveydenhuollosta sekä hyvinvointipalveluiden ja tiedon yhdenvertaisesta saavutettavuudesta. Hyvinvointipalveluita tarjoavat rakennukset toimivat infrastruktuurin liittymänä, joiden kautta kansalainen voi esimerkiksi käyttää lääkäripalveluita, kouluttautua ja kehittää kansalaistaitojaan.

Martin Pawley on esittänyt, että liikenneterminaalien ohella monenlaiset rakennukset toimivat eräänlaisina terminaaleina, jotka mahdollistavat kytkeytymisen yhteiskuntaa palveleviin tiedon ja palveluiden verkostoihin. Arkkitehtuuria tulisi hänen mukaansa arvioida suhteessa rakennuksen toiminnallisuuteen modernia elämää ylläpitävissä kommunikaation ja jakelun verkostoissa.⁸ Oodi muodostaa tämänkaltaisen keskeisen terminaalirakennuksen hyvinvointi-infrastruktuurissa. Oodin tiloissa on mahdollista muun muassa lukea, lainata kirjoja ja muuta

- 2 Susanna Santala, "Symbolinen solmukohta: Viljo Revellin Toronton kaupungintalo hyvinvointivaltion infrastruktuurina," teoksessa *Ikkunalla: Näkymiä sukupuoleen, tilaan ja aikaan, Kirsi Saarikankaan juhlaKirja*, toim. Julia Donner, Hanna Johansson & Emma Lilja, Taidehistoriallisia tutkimuksia 51 (Helsinki: Taidehistorian seura, 2020), 86–101.
- 3 Martin Pawley, *Terminal Architecture* (London: Reaction Books, 1997); katso myös Jesse LeCavalier, *The Rule of Logistics: Walmart and the Architecture of Fulfillment* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2016).
- 4 Katso erityisesti Stephen Graham & Simon Marvin, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructure, Technological Mobilities and the Urban Condition* (London and New York, NY: Routledge, 2001).
- 5 Michel Foucault, "Governmentality," in *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, eds. Graham Burchell, Colin Gordon & Peter Miller (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991), 87–104.
- 6 Artikkelin perustuu Arkkitehtitoimisto ALAn osakkaiden Juho Grönholmin, Antti Nousjoen ja Samuli Woolstonin haastatteluihin joulukuussa 2019. Kiitos kaikille rakennusvierailut sekä keskustelut mahdollistaneille ihmisille ja erityiskiitos PR- ja vientipäällikkö Essi Rautiolalle.

- 7 Kirjoittajan haastattelu Arkkitehtitoimisto ALAn osakkaiden kanssa, 13.12.2019.
- 8 Pawley, *Terminal Architecture*, 97.

materiaalia, käyttää tietoverkkoja, hakea tietoa, osallistua kuntalaisille suunnattuun toimintaan sekä käyttää monenlaista tekemistä ja oppimista mahdollistavia laitteita.

Samalla Oodi on osa Töölönlahden maisemallista kokonaisuutta eli puistoalueiden, arvotalojen, liikenneverkostojen ja kunnallispalveluiden keskittymää, jossa arkkitehtuurin, infrastruktuuriverkostojen ja maiseman väliset rajat eivät ole selkeästi määriteltävissä. Stephen Graham ja Simon Marvin ovatkin ehdottaneet, että infrastruktuurin lävistämiä urbaaneja maisemia tulisi tarkastella kokonaisuuksina, erilaisten toisistaan riippuvaisten verkostojen limittyvinä kerrostumina.⁹ Silloin Töölönlahden alue on luettavissa ratapihan ja katuverkoston sekä vesi-, viemäri-, sähkö- ja kaapeliverkkojen muodostaman kunnallistekniikan lävistämänä maisemana, jonka tunnistettavia arkkitehtonisia elementtejä ovat muun muassa Oodi, Musiikkitalo, Nykyaiteen museo Kiasma, Finlandia-talo, Sanoma-talo, Päärautatieasema sekä Eduskuntatalo. Nämä rakennukset ovat myös tieto-, liikenne-, kulttuuri- ja kansalaispalveluita tarjoavia terminaaleja hyvinvointivaltion infrastruktuurissa.

Infrastruktuuriliittymillä on keskeinen rooli myös hyvinvointivaltion hallintamentaliteetin näkökulmasta. Michel Foucault'n mukaan hallintamentaliteetti tarkoittaa hallinnan tapaa oikeuttaa miten se representoi todellisuutta ja vaikuttaa siihen. Samalla se merkitsee erilaisia hallinnan teknologioita yhdistävää aparattia, jonka avulla todellisuus tuodaan hallinnan piiriin.¹⁰ Nikolas Rose määrittää hallinnan teknologioiksi muun muassa lailliset, arkkitehtoniset, ammatilliset, hallinnolliset, taloudelliset ja

tuomitsevat rakenteet, laskennalliset, tutkivat ja arvioivat tekniikat sekä kyselyiden, kaavioiden ja tilastojen kaltaiset välineet, joiden avulla yksilöiden ja organisaatioiden toimintaa voidaan ohjata auktoriteetin kriteereiden mukaisesti.¹¹

Hallintamentaliteettiin liittyy olennaisesti myös käsitys hallittavasta alueesta valtiona, hallinnan kohteista yhteiskunnan muodostavana väestönä, subjekteina ja kansalaisina sekä ajatus hallinnasta jatkuvana järjestyksen prosessina. Hallinnan teknologioiden avulla kansalaisia ohjataan etäältä itsensäateleviksi mutta samalla ohjaavaa hallintajärjestelmää kyseenalaistaviksi subjekteiksi.¹² Hyvinvointivaltiossa poliittinen subjekti on lisäksi kansalainen, jolla on oikeus sosiaaliturvaan, terveydenhuoltoon ja koulutukseen hänelle asetettujen kansalaisvelvollisuuksien vastikkeena.¹³

Suomalaista hyvinvointivaltiota on rakennettu 1900-luvulla keynesiläisen kansallisen hyvinvointivaltion periaatteiden mukaisesti päällekkäisinä infrastruktuuriverkostoina. Niissä erilaiset hyvinvointiin liittyvät, sairaaloiden, kirjastojen, koulujen, terveysasemien ja kulttuurilaitosten kaltaiset rakennukset muodostavat solmukohtia kansalaisille suunnattujen palveluiden verkostoissa. Kaikki ne osaltaan tähtäävät mark-

9 Graham & Marvin, *Splintering Urbanism*.

10 Foucault esitti käsitteen vuoden 1978 luentosarjassaan "Security, Territory, Population." Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78*, ed. Michel Senellart, English series ed. Arnold I. Davidson, trans. Graham Burchell (Houndmills and New York, NY: Palgrave Macmillan, 2004); Foucault, "Governmentality," 87–104.

11 Nikolas Rose, "Governing 'Advanced' Liberal Democracies," in *Foucault and Political Reason: Liberalism, Neo-Liberalism and Rationalities of Government*, eds. Andrew Barry, Thomas Osborne & Nikolas Rose (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996), 37–64, erityisesti 42.

12 Foucault, "Governmentality," erityisesti 98–104; Nikolas Rose, "Governing 'Advanced' Liberal Democracies," 42. Katso myös Nikolas Rose, Pat O'Malley & Mariana Valverde, "Governmentality," *Annual Review of Law and Social Science*, vol. 2 (2006): 83–104.

13 Rose, "Governing 'Advanced' Liberal Democracies," 48–49. Hyvinvointivaltion kansalaisuus perustuu T. H. Marshallin esittämän mallin mukaisesti sosiaaliseen kansalaisuuteen, erotuksena vapauksien ja poliittisten oikeuksien kautta määrittävään kansalaisuuteen. Sosiaaliset oikeudet sisältävät mm. oikeuden työhön, sosiaaliturvaan ja tasalaatuisiin hyvinvointipalveluihin. Derek Heater, *What is Citizenship?* (Cambridge, MA: Polity, 1999), 4–35.

kinatalouden luomien epäkohtien kompensoimiseen. Talous- ja sosiaalipolitiikan keinoin ne jakavat taloudellisen kasvun tuomaa hyvinvointia koko kansallisvaltion alueelle.¹⁴

Arkkitehdeilla on ollut merkittävä rooli hyvinvointivaltion infrastruktuurin muodostumisessa. Julkisista rakennushankkeista järjestettyjen suunnittelukilpailujen tuloksena arkkitehdit ovat rakentaneet Meilahden kansakoulun (Viljo Revell ja Osmo Sipari, 1949–1953) kaltaisia, korkealuokkaisia rakennuksia, jotka toimivat liittyminä kansalaisille suunnattuihin palveluihin. Lisäksi he ovat toimineet tuotannon, hallinnon, asumisen, vapaa-ajan sekä liikenteen sektoreihin funktionaalisesti jäsennetyn mutta kattavan infrastruktuuriverkoston samanaikaisesti yhdistämän kaupungin suunnittelijoina.¹⁵ Hyvinvointivaltion infrastruktuuriarkkitehtuuri tiivistyy sellaisissa rakennuksissa kuin Lastensairaala (Elsi Borg, Otto Flodin ja Olavi Sortta, 1948) ja Töölön kirjasto (Aarne Ervi, 1963–1970).

Erityisesti toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina keynesiläisen kansallisen hyvinvointivaltion ideaali ohjasi mittavien infrastruktuurihankkeiden rakentamista. Neil Brennerin tilaliseksi keynesiläisyydeksi nimeämän strategian mukaisesti valtio rahoitti kapitalista kehitystä

14 Pohjoismainen hyvinvointivaltio ja sen tunnetuin mallinnus eli ruotsalainen kansankoti eroavat oleellisesti muista hyvinvointivaltion malleista. Pohjoismaiden sosiaalidemokraattinen hyvinvointivaltio perustuu mittaviin tulonsiirtoihin sekä keskushallinnon takaamiin ja kuntien tarjoamiin laajoihin hyvinvointipalveluihin. Sen sijaan esimerkiksi anglosaksisessa hyvinvointivaltiossa sosiaalimenojen osuus bruttokansantuotteesta on pienempi, verokanta ja tulonsiirrot alhaisempia ja hyvinvointipalvelujen tuotantovastuu osin yksityisillä toimijoilla. Konservatiivisessa mallissa puolestaan korostuu perhekeskeisyys sekä yritysten ja hyväntekeväisyysjärjestöjen vastuu sosiaalietuuksista. Bob Jessop, *The Future of Capitalist State* (Cambridge, MA: Polity, 2002), 55–62.

15 Modernin kaupunkisuunnittelun ideaalista tarkemmin katso *The Athens Charter*, originally published in 1943 as *La Charte d'Athenes*, trans. Anthony Eardley (New York, NY: Grossman Publishers, 1973).

ylläpitäviä infrastruktuuriprojekteja ja tuotantjärjestelmiä, jotka ulotettiin kasvukeskuksista myös vähemmän kehittyville alueille tasalaatuisen hyvinvoinnin ja taloudellisen kasvun tuottamiseksi. Esimerkiksi terveyskeskuksista, kouluista ja liikenneväylistä koostuvan infrastruktuurin avulla kansalaisille tarjottiin säänneltyjä, luotettavia ja standardisoituja palveluita sijainnista riippumatta.¹⁶

Nykyarkkitehtuurin hybridirakennukset – eli toimistojen, asuntojen, liikenteen, kunnallisten ja kaupallisten palveluiden sekä julkisten ja yksityisten tilojen keskittymät kuten Wood City (Anttinen Oiva Arkkitehdit, 2012–2021) tai monimuotoiset oppimiskeskukset kuten Väre (Verstas Arkkitehdit, 2013–2018) – muodostavat jatkumon hyvinvointivaltion arkkitehtoniselle infrastruktuurille. Väre on oivallinen esimerkki hybridirakennuksesta, joka koostuu Aalto-yliopiston opetustiloista, opiskelijoiden yhteisöllisistä tiloista, työtiloista, gallerioista sekä palveluita tarjoavista ravintoloista ja kaupista. Siihen liittyy myös Arkkitehtitoimisto ALAn ja Esa Pirosen suunnittelema Cor-ten teräspintojen, harmaan graniitin, patinoidun kuparin ja tarkkaan harkittujen näkymien määrittämä Aalto-yliopiston metroasema (2009–2017) sekä aseman maanalainen yhdyskäytävä ja origamimainen sisäänkäyntipaviljonki Tietotiellä. ALA ja Esa Piironen ovat suunnitelleet myös klinisten toimistotornien keskelle sijoittuvan, moniulotteisista teräs-, lasi- ja kivipinnoista tunnistettavan Keilaniemen metroaseman (2009–2017), joka tulee niin ikään sulautumaan sen ympärille rakennettavaan asuin- ja toimistotalojen keskittymään.¹⁷

16 Neil Brenner, *New State Spaces: Urban Governance and the Rescaling of Statehood* (Oxford: Oxford University Press, 2004), erityisesti 116–117, 127–137.

17 Rakenteilla ovat myös ALAn suunnittelemat Espoonlahden, Kivenlahden ja Soukan metroasemat, jotka valmistuvat vuonna 2022.



Kuva 2. Arkkitehtitoimisto ALA, Saukonlaiturin pysäköintilaitos, havainnekuva, kaikki oikeudet pidätetään.

Metroasemien päälle on muuallakin rakennettu hybridirakennuksia, joissa sijaitsee kaupallisia ja kunnallisia palveluita, työpaikkoja ja asuntoja sekä yksityisiä ja yleisiä tiloja. Ne toimivat asuinalueiden palveluiden terminaalirakennuksina, maamerkkeinä ja pisteinä kartalla, jotka auttavat navigoimaan metropolialueella. Ne ovat arkkitehtuuria, jonka ali kuljetaan metrojunassa tai jonka kautta saavutaan tietylle asuinalueelle tai tiettyyn palveluiden keskittymään. Hybridirakennukset luovat alueen identiteettiä, mutta samalla ne toimivat hyvinvointiyhteiskunnan infrastruktuuriverkoston liittyminä, jotka mahdollistavat erilaisten palveluiden saatavuuden.

Hybridirakennuksiin liittyy myös maisemaa luova ulottuvuus, sillä usein niissä käytetään aaltoilevien puupintojen kaltaisia orgaanisia materiaaleja ja muotoja sekä viherkattoja, jotka muodostavat maisemallisia, teknologisten verkostojen läpäisemiä kerroksellisia kokonaisuuksia.¹⁸ Arkkitehtitoimisto ALAn suunnittelema

Saukonlaiturin pysäköintilaitos on erinomainen esimerkki tämänkaltaisesta maisemallisesta infrastruktuuriarkkitehtuurista, jossa rajapinta arkkitehtuurin, infrastruktuurin ja maiseman välillä on vaikeasti määriteltävissä. Rakennuksen terassoitu sisäänkäynti muodostaa rantavehjän elävöittämiä hiekkasärkkämäisiä alueita asukkaiden iloksi. Poltetuista savitangoista rakentuva julkisivu viittaa puolestaan maan segmentteihin, täytömaalle rakentuneen asuinalueen alle hautautuneeseen Saukon saareen. Asuinkorttelien keskellä sijaitsevan betonirakenteisen pysäköintitalon suhteellinen keveys, massoittelu ja maisemallinen laatu antavat infrastruktuurille uudenlaisen näkyvyyden ja arkkitehtonisen muodon kaupunkirakenteessa.

Kirjastolaitoksen muutos lukusalista makerspace-tilaksi

Kirjastolaitoksen kehitys on yksi esimerkki keynesiläisen kansallisen hyvinvointivaltion rakennusprojektista. Kansan sivistäjänä toimiva kirjasto on vastannut muuntuvan yhteiskun-

18 Katso Antoine Picon, "Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust," *The Grey Room* 01 (Fall 2000): 63–84.

nan tarpeisiin, ja sen kautta väestöä on ohjattu etäältä hyvinvointivaltion ihannekansalaisiksi ja poliittisiksi subjekteiksi. Kirjastolaitos on päivitetty 2000-luvulla sen tarjoaman tiedon ja palveluiden osalta, sillä kansalaistaitojen käsite on laajentunut kattamaan runsaan kirjon erilaisia taitoja. Keskeisinä ihanteina nykyaikaisen kirjaston toiminnassa ovat vuorovaikutus, moniarvoisuus ja aktiivinen kansalaisuus. Kirjastorakennuksissa tämä näkyy erilaisten kansalaistaitojen oppimiseen ja vuorovaikutukseen tarkoitettuina makerspace-tiloina eli verstaas-, työskentely- ja tapahtumatiloina. Lisäksi kirjastot sijoittuvat usein samaan rakennukseen muiden kaupallisten tai kunnallisten palveluiden kanssa. Helsingin keskustakirjasto Oodin kaltainen nykykirjasto ei ole ainoastaan kirjojen lainaamiseen, lukemiseen, varastoimiseen ja käsittelyyn keskittyvä laitos vaan aktiivisen kansalaisuuden edellyttämää tietoa, palveluita ja työkaluja tarjoava terminaalirakennus. Oodin erityisyys korostuu, kun rakennusta tarkastellaan suhteessa kirjastolaitoksen kehitykseen lukusalista makerspace-tilaksi.

Suomen kirjastolaitoksen toimintaedellytykset on määritelty kattavasti kirjastolaissa, joka edellyttää kirjastojen tukevan demokratiaa, elinikäistä oppimista ja aktiivista kansalaisuutta. Lain lähtökohtina ovat yhteisöllisyys, moniarvoisuus ja kulttuurinen moninaisuus. Valistuksen ajalta periytyvän ideaalin mukaisesti kirjastojen tavoitteena on edistää tiedon saatavuutta ja käyttöä, lukemiskulttuuria ja monipuolista lukutaitoa sekä väestön yhdenvertaisia mahdollisuuksia sivistykseen, kulttuuriin ja osaamisensa kehittämiseen.¹⁹ Kirjastolaitos on myös osa sosiaalisteknisten suhteiden, hallinnan teknologioiden ja diskursiivisten strategioiden muodostamaa aparattia, jonka avulla todellisuus tehdään hallittavaksi ja hyvinvointivaltion kansalaisista muokataan itsehallinnoivia ja itsesääteleviä poliittisiä subjekteja.²⁰

19 Laki yleisistä kirjastoista (1492/2016), luettu 13.9.2021, <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2016/20161492>.

20 Foucault, "Governmentality," 87–104.

Kirjastolaitoksella on Suomessa pitkä perinne kansan sivistäjänä. Kirjastoverkosto on kattava ja kirjastojen määrä huomattava väestöön suhteutettuna. Monet kirjastoistamme ovat myös rakennustaiteellisesti arvokkaita, ansioituneiden arkkitehtien suunnitteleamia rakennuksia. Kirjastoarkkitehtuurin kehityksen ja Oodin sijainnin kannalta merkittävien kirjastojen joukkoon kuuluvat Suomen vanhimpiin kirjastorakennuksiin lukeutuva Helsingin kansankirjaston talo Rikhardinkadulla (Theodor Höijer, 1881) sekä niin ikään tunnelmaltaan erityinen modernin arkkitehtuurin taidonnäyte Töölön kirjasto (Arne Ervi, 1963–1970). Anni Vartolan mukaan merkittävimmät kirjastorakennuksemme ilmentävät oman aikakautensa ihanteita niin arkkitehtuurinsa kuin kirjaston toimintaedellytyksien ja palveluidenkin osalta.²¹

Kirjastojen tilaohjelma on 1900-luvulla muuttunut siten, että kirjahyllyjen reunustamalta lainaustiskiltä keskeisesti hallittu suuri lukusali on laajentunut erilaisten kirjakokoelmien, lukusalien, työtilojen, lasten lukunurkkausten ja esimerkiksi tietokonehuoneiden monitasoiseksi kokonaisuudeksi. Samanaikaisesti kirjastot ovat siirtyneet kaupungin keskustoista ensin lähiöihin ja sitten paikkoihin, joissa ihmiset viettävät eniten aikaansa eli ostoskeskuksiin ja monitoimikeskuksiin. Niissä kirjaston palvelut limittyvät muihin kunnan tarjoamiin palveluihin ja sijoittuvat samaan rakennukseen kauppojen, kulttuurilaitoksen, koulun, päiväkodin tai terveyskeskuksen kanssa.²²

Esimerkkeinä eri aikakausien kirjastoista mainittakoon Tampereen kirjastotalo (Jussi ja Toivo Paatela, 1925), jonka kaltaiset 1900-luvun al-

21 Vuonna 2017 Suomessa oli 719 kirjastoa. Anni Vartola, "Julkiset kirjastot ja kirjastoarkkitehtuuri 1900-luvun jälkipuolella," luettu 28.4.2020, https://www.museovirasto.fi/uploads/Kulttuuriymparisto/Kulttuurirakennukset/Julkiset_kirjastot_ja_kirjastoarkkitehtuuri.pdf.

22 Vartola, "Julkiset kirjastot ja kirjastoarkkitehtuuri 1900-luvun jälkipuolella;" Ilkka Mäkinen, toim., *Yleisten kirjastojen historia* (Helsinki: BTJ Kustannus, 2009).

Kuva 3. Arkkitehtitoimisto ALA, Helsingin keskusta-kirjasto Oodi, toisen kerroksen Kaupunkiverstas. Kuva: Iwan Baan, kaikki oikeudet pidätetään.



kupuolen kirjastot olivat kaupungin keskeiselle tontille sijoitettavia julkisia arvorakennuksia. Niiden sisätiloja hallitsivat juhlava lainaussali, kirjavarasto sekä lukusali. Kunnallisten kirjastojen rakentaminen vauhdittui, kun kirjastojen tehtävät määriteltiin kattavasti vuoden 1928 kansankirjastolaissa. Erityisesti toisen maailmansodan jälkeen 1950-luvulla rakennettiin runsaasti kirjastoja, jotka sijoitettiin kehittyvien kunnallispalveluiden ja esimerkiksi kansakoulun tai kunnantalon yhteyteen Sänäsälön kunnankirjaston (Alvar Aalto, 1952) tapaan.²³

Vuoden 1961 uusi kirjastolaki jakoi kirjastot edelleen paikallisiin ja maakuntakirjastoihin ja eritteli niiden tehtävät ja valtionavustusosuudet. Kasvavissa kaupungeissa rakennettiin entistä enemmän myös asuinalueille sijoitettavia sivukirjastoja. 1970-luvulle tultaessa kirjastorakennuksen ihannetta määritteli olohuonemaisuus, rakennuksen muunneltavuuden mahdollistava moduulimitoitus sekä ajatus avoimesta kirjastomaisemasta. Kirjastoista tuli naapurustojen keskeisiä ajanviettopaikkoja. Seuraavalla vuosikymmenellä uusittu kirjastolaki ja valtionapu-

politiikka johtivat arkkitehtuuriltaan hyvinkin monimuotoisten kirjastojen runsaaseen rakentamiseen. Helsingin Pasilan pääkirjaston (Kaarlo Leppänen, 1986) tapaan niiden tilaohjelmaan kuului lainausosastojen ja lukusalien lisäksi musiikkihuone, lukunurkkauksia, näyttelytila, auditorio ja kahvila. Kirjastojen tarjoamat palvelut monipuolistuivat entisestään 1990-luvulla, kun lainaussaleihin sijoitettiin asiakkaiden käyttöön tarkoitettuja tietokoneita ja kirjastojen lainausvalikoimat laajenivat muun muassa elektronisiin aineistoihin ja harrastevälineisiin.²⁴

Oodi asettuu näiden kirjastorakennusten jatkumoksi edustaen oman aikansa ihanteellista kirjastoa. Oodin tilaohjelma ilmentää ajatusta uudenlaisesta keskustakirjastosta, jonka keskiössä ovat kirjavarastojen sijaan erilaiset yhteisölliset toiminnot ja maker-kulttuuri eli värkkääminen. Nykykirjastot tarjoavat palveluita, joita ei aikaisemmin ole liitetty kirjastoihin. Kirjastot ovat ennemminkin käyttöliittymiä, jotka vastaavat yhteiskunnan muuntuviin työnteon, oppimi-

23 Vartola, "Julkiset kirjastot ja kirjastoarkkitehtuuri 1900-luvun jälkipuolella."

24 Vartola, "Julkiset kirjastot ja kirjastoarkkitehtuuri 1900-luvun jälkipuolella;" Mäkinen, *Yleisten kirjastojen historia*.

sen, tekemisen ja viihtymisen malleihin.²⁵ Ne tukevat teknologian mahdollistamia uudenlaisia yhdessä tekemisen tapoja ja tarjoavat mahdollisuuden etätöypäivään julkisessa tilassa. Oodi on hyvinvointiyhteiskunnan vastaus uudistuviin tilatarpeisiin. Hiljaisen kirjaston sijaan se on kansalaisille suunnattu, kaupungin keskustassa sijaitseva olohuone ja monenlaista tekemistä mahdollistava tila.

Kirjastoihin sijoittuvalla maker-kulttuurilla on kuitenkin 1800-luvulle ulottuva perinteensä. Historioitsijat ajoittavat sen alun vuoteen 1821, jolloin Mechanics' Institute Skotlannissa perusti aikuiskoulutustilan sisältävän kirjaston Edinburghiin. Yhdysvalloissa Gowanda Ladies Social Society kokoontui New Yorkin osavaltiossa vuodesta 1873 alkaen juomaan teetä, kutomaan, ompelemaan ja vaihtamaan kirjoja. Naiset myös perustivat jäsenyyteen perustuvan kirjaston, joka kehittyi vuodesta 1900 alkaen omassa rakennuksessaan toimivaksi Gowanda Free Libraryksi. Carnegie Library Pittsburghissa, Pennsylvaniassa järjesti puolestaan ompelukursseja lapsille vuodesta 1905 alkaen. Nämä esimerkit edustavat varhaisia, erilaisille ja eri-ikäisille yleisölle suunnattuja, kirjastoihin sijoituvia yhteisöllisiä työpajatilajoja.²⁶

Ensimmäiset varsinaiset makerspace-tilat aloittivat toimintansa kuitenkin kirjastojen ulkopuolella hacklab (hackerspace) -työtiloina Euroopassa 1990-luvulla. Berliinissä sijaitsevan c-basen tavoin ne keskittyivät ohjelmointiin, tietokoneilla tekemiseen ja elektroniikkaan toisin kuin kirjastojen nykymuotoiset, värkkäämiseen tarkoitettut verstastilat. Yhdysvalloissa ensimmäiset varsinaiset hacklabit olivat NYC Resistor ja HacDC, jotka aukesivat vuonna 2007. Niiden toimintaa tuki *Make: Magazine* -aikakauslehti

sekä *Make*-messut, jotka järjestettiin ensimmäisen kerran San Franciscossa vuonna 2005. Edelläkävijöinä toimivat makerspace-tilat erosivat kuitenkin oleellisesti kirjastojen makerspace-tiloista, sillä tilojen käyttöoikeus sekä laitteiden, kurssien, tapahtumailtojen, esitelmien ja konferenssien tapaiset palvelut olivat avoimia ainoastaan maksaville jäsenille. Hackerspace-tilojen käyttäjäkunta koostui lisäksi pääasiassa valkoisista, koulutetuista, suhteellisen hyvin toimeentulevista ja tekniikasta kiinnostuneista miehistä. Tilojen toiminta keskittyi teknologiaan ja tähtäsi usein kaupallisesti hyödynnettäviin liikeideoihin.²⁷

Kirjastojen nykymuotoiset makerspace-tilat kehittyivät näiden tilojen pohjalta, mutta niiden toimintaedellytykset perustuvat keskeisesti myös kirjastoinstituution tavoitteisiin ilmaisten yhteisöllisten palveluiden tarjoajana. Harvard Library Innovation Labin johtajanakin toimineen, teknologian ja informaation suhteita tutkineen filosofi David Weinbergerin mukaan nykykirjastot ovat alustoja, jotka mahdollistavat ihmisten ja ideoiden verkostoitumisen. Kirjastot ovat osa kaupungin oleellista ja pysyvää infrastruktuuria. Merkitykseltään ne ovat Weinbergerin mukaan rinnastettavissa kaupungin katuihin ja jalkakäytäviin tai vaikkapa yliopiston luokkahuoneisiin.²⁸ Nykykirjastot makerspace-tiloineen toimivat siten infrastruktuuriliittymänä, jotka tarjoavat tiedon lisäksi myös yhteisöllisiä palveluja.

Makerspace-tiloihin liittyy myös ajatus kolmannesta paikasta kodin ja työpaikan ulkopuolella. Sosiologi Ray Oldenburgin mukaan kolmannet paikat ovat kahviloiden, kirjakauppojen ja muiden kokoontumispaikkojen kaltaisia tiloja, jotka yhdistävät naapurustoja ja tarjoavat mahdollisuuden kohtaamisiin ja ylisukupolvisen vuo-

25 Kirjoittajan haastattelu Arkkitehtitoimisto ALAn osakaiden kanssa, 13.12.2019.

26 Theresa Willingham, *Library Makerspaces: The Complete Guide* (London and New York, NY: Rowman & Littlefield, 2018), 3–5.

27 Will Holman, "Makerspace: Towards a New Civic Infrastructure," *Places Journal* (November 2015) <https://doi.org/10.22269/151130>.

28 David Weinberger, "Library as Platform," *Library Journal* (September 4, 2012), <https://www.libraryjournal.com/?detailStory=by-david-weinberger>.

rovaikutukseen.²⁹ Kirjastojen makerspace-tilat ovat erinomaisia esimerkkejä kolmansista paikoista, jotka mahdollistavat luomisen ja oppimisen inklusiivisessa, kaikille avoimessa ja yhteisöllisessä tilassa. Hacklabeista ne eroavat siinä, että niiden toiminta liittyy ohjelmoinnin ja tietotekniikan ohella käsillä tekemiseen. Tutkitusti makerspace-tilat myös kasvattavat kirjastojen asiakaspohjaa sekä tilojen käyttöastetta. Ne houkuttelevat kirjastoon kävijöitä, joille lukeminen ei ole ensisijainen uuden tiedon omaksumisen muoto.³⁰

Yhteisöllisyys ja inklusiivisuus ovat arkkitehtuuridiskurssissakin usein toistuvia käsitteitä, jotka vastaavat yhteiskunnalliseen tarpeeseen tasoittaa sosioekonomisia eroja tarjoamalla kansalaisille tasavertaisia mahdollisuuksia ja palveluita koulutus- tai tulotasosta riippumatta. American Library Associationin määritelmän mukaisesti kirjaston makerspace-tilat antavat kaikille mahdollisuuden kehittää kriittistä ajatteluaan ja ongelmanratkaisutaitojaan. Ne edistävät yhteisöllisyyttä, yhdessä tekemistä ja sitä kautta myös yrittäjyyttä ja teknistieteellisten alojen työpaikkojen syntymistä.³¹ Makerspace-tilat pyrkivät olemaan vuorovaikutukseen keskittyviä verstaita, yhdessä tekemisen tiloja, jotka mahdollistavat spontaaneja ja yhteisöllisiä oppimisen ja tekemisen prosesseja. Oodin asiakkaiden haastattelut myös osoittavat, että ihmiset käyttävät Kaupunkiverstaan laitteita työ- ja harrastusprojektien tekemiseen sekä saapuvat kirjastoon esimerkiksi pelaamaan lautapelejä, seurustele-

maan ja valmistelemaan opinnäytteitä.³² Hallinnantutkimuksen näkökulmasta tarkasteltuna nykykirjastot makerspace-tiloineen ovat siten hyvinvointivaltion infrastruktuuria, jotka tuottavat omaehtoista ja -aloitteista kansalaisuutta.

Makerspace-tilat vastaavat myös kirjastolaitoksen uudistumisen tarpeeseen informaatioyhteiskunnan oleellisena toimijana. Koska kirjastojen tulee tulevaisuudessakin mahdollistaa aktiivisen kansalaisuuden edellyttämien taitojen ja tiedon omaksuminen sekä rohkaista elinikäistä oppimista, niiden pitää myös laajentaa näitä prosesseja tukevia palveluitaan.³³ Makerspace-tilat vastaavat tähän tarpeeseen. Menestyksekkäitä makerspace-tiloja on perustettu kirjastoihin erityisesti 2010-luvulta alkaen. Niiden suunnittelutarpeisiin löytyy runsaasti ohjekirjoja, joissa arvioidaan erilaisten makerspace-tilojen tarjoamia palveluita, rahoitusmalleja, käyttäjäryhmiä, työvälineitä, tavoitteita ja toimivuutta sekä onnistumisia ja haasteita.³⁴ Myös Helsingin keskustakirjasto Oodin tilaohjelma perustuu Helsingin kaupunginkirjaston laatimiin selvityksiin ja käyttäjäkyselyihin, jotka ovat keskeinen osa ohjekirjoissa mallinnettua suunnitteluprosessia.

Kaupunkikulttuuri kohtaa kirjastolaitoksen

Hyvinvointiarkkitehtuuri edellyttää valtion ja kuntien jatkuvaa panostusta. Kansainvälisesti

29 Ray Oldenburg, *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community* (New York, NY: Marlowe & Company, 1999).

30 Willingham, *Library Makerspaces*, erityisesti 52–53.

31 STEM (science, technology, engineering and mathematics) eli teknistieteelliset alat suomeksi, "American Library Association Supports Makerspaces in Libraries," *News and Press Center*, 2004, luettu 31.5.2021, <http://www.ala.org/news/press-releases/2014/06/american-library-association-supports-makerspaces-libraries>.

32 Kirjoittajan haastattelut Oodin asiakkaiden ja Kaupunkiverstaan käyttäjien kanssa 18.12.2019.

33 John Palfrey, *BiblioTech: Why Libraries Matter More Than Ever in the Age of Google* (New York, NY: Basic Books, 2015); Elizabeth J. Hartnett, "Why Make? An Exploration of User-Perceived Benefits of Makerspaces," *Public Libraries Online* (November 28, 2016) <http://publiclibrariesonline.org/2016/11/why-make-an-exploration-of-user-perceived-benefits-of-makerspaces/>.

34 Caitlin A. Bagley, *Makerspaces: Top Trailblazing Projects* (Chicago, IL: American Library Association, 2014); Ellyssa Kroski (ed.), *The Makerspace Librarian's Sourcebook* (Chicago, IL: American Library Association, 2017).



Kuva 4. Arkkitehtitoimisto ALA, Helsingin keskusta-kirjasto Oodi, toisen kerroksen istuskeluportaati. Kuva: Iwan Baan, kaikki oikeudet pidätetään.

tarkasteltuna on silti huomattavaa, että Helsingin kaupunki ja Suomen valtio investoivat 98 miljoonaa euroa julkiseen kirjastorakennukseen toteuttamatta sitä yhteistyössä yksityisen tahon kanssa.³⁵ Helsingin keskustakirjasto Oodin tapauksessa rakentaminen liittyi kuitenkin kiinteästi Suomen itsenäisyyden 100-vuotisjuhluvoiteen ja oli sen kärkihanke. Keskustakirjaston rakennushanke määritti uudelleen miltä suomalaisen hyvinvointivaltion keskeinen infrastruktuuri näyttää arkkitehtonisesti.³⁶

Pohjoismaat ovat investoineet 2010-luvulla laajemminkin samankaltaisiin keskustakirjastoihin, jotka uudistavat kaupunkien imagoa ja ohjaavat poliittisesti kaupunkikeskustojen maankäyttöä. Dokk1 Tanskan Århusissa (Schmidt, Hammer, Lassen Architects, 2015) on oiva esimerkki rakennuksesta, jonka tilaohjelmaan kuuluvat kaupunkikulttuuria ilmentävät pelihuoneet, näyttelytilat, interaktiiviset työpajatilat sekä erilaiset tapahtumatilat. Deichman Bjørnvika -kirjasto

Oslossa (Lund Hagem Architects ja Atelier Oslo, 2020) tarjoaa sekin Oodin tavoin makerspace-tiloja ja toimii myös kaupunkilaisten urbaanina olohuoneena. Saavutettavuuden, tasa-arvon, elinikäisen oppimisen, moniarvoisuuden ja inklusion ideaalit ovat aina nykykirjastojen tilaohjelman ytimessä niiden maantieteellisestä sijainnista riippumatta.

Yhdysvalloissa uudet keskustakirjastot ovat osa kirjastojen niin sanottua kolmatta aaltoa,³⁷ joka on tuonut arkkitehtonisesti merkittävät kirjastorakennukset takaisin kaupunkien keskustoihin. Ne ovat myös auttaneet vaarallisiksi muuttuneiden, iltaisin ja viikonloppuisin tyhjenevien liikekeskustojen elävöittämisessä, ehkäisseet alueiden eriytymistä ja uudistaneet kaupunkien imagoa arkkitehtonisesti.³⁸ Esimerkki tämänkaltaisesta projektista on OMAN suunnittelema Seattlen kirjasto (1999–2004), joka on myös

35 Kirjoittajan haastattelu Arkkitehtitoimisto ALAn osakaiden kanssa, 18.12.2019.

36 Vaikka infrastruktuuri on usein huomaamaton modernin elämän mahdollistaja, välillä se muodostaa komeita arkkitehtonisia maamerkkejä. Katso Larkin, "The Politics and Poetics of Infrastructure."

37 Ensimmäinen aalto viittaa Andrew Carnegien rahoitamiin kirjastoprojekteihin 1900-luvun vaihteessa ja tämän kirjastotyypin innoittamaan kirjastojen rakennusaaltoon, toinen puolestaan 1900-luvun puolivälin moderneihin moduulirakenteisiin kirjastorakennuksiin. Shannon Mattern, *The New Downtown Library: Designing with Communities* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007), 3–7.

38 Mattern, *The New Downtown Library*, 3–7.

arkkitehtuurinsa ja tilaohjelmansa kautta uusien keskustakirjastojen edelläkävijä.³⁹ Kanadan Calgaryssä Snøhettan suunnittelema keskustakirjasto (2013–2018) on niin ikään elvyttänyt kaupungin itäistä ydinkeskustaa. Keskustakirjastoista on tullut uudenlaisen kaupunkikulttuurin keskeisiä ilmentymiä.

Oodin tapauksessa palveluiden kirjo on kuitenkin laajempi. Se kattaa laserleikkureiden, 3D-tulostimien sekä ompelu- ja brodeerauskoneiden kaltaisten laitteiden hallitseman Kaupunkivers-taan ohella myös hiljaisen alueen, älyseiniä rajaaman tapahtumatila Kuution, VR-lasein varustettuja pelihuoneita, lukusalin, pienryhmätiloja, työhuoneita, äänitysstudioita, valokuvaukseen ja videoeditointiin omistettuja tiloja, yhteisölliset istuskeluportaat sekä vuokrattavan keittiötilan rakennuksen keskikerroksessa. Pohjakerroksen tapahtumatiloihin lukeutuvat Kansallisen audiovisuaalisen instituutin elokuvateatteri Kino Regina, Ravintola Oodi, Majjansali, Oodin nuorisotila, Helsinki-info, EU@Oodi sekä erilaiset pop up -pisteet. Lisäksi Leikkipuisto Lorun toiminta levittäytyy rakennuksen pihalta kolmannen kerroksen lastenalueen parvelle. Ylin kerros on puolestaan varattu kirjoille ja lukukeitaille.

Oodin palveluiden laajuus liittyy päivitettyyn käsitykseen sivistyksestä, lukemisesta, koulutuksesta ja aktiivisen kansalaisuuden edellyttämistä perustaidoista. Kaupunginkirjaston kirjavarastot sijaitsevat toisaalla, mutta Oodissa on vaihtuva 100 000 kappaleen kuratoitu kokoelma, joka sisältää kirjoja, aikakauslehtiä, nuotteja, pelejä ja elokuvia. Lisäksi asiakkaat voivat tilata kirjoja ja muuta materiaalia Helmet-käyttäjärjestelmän kautta kaupungin 3,4 miljoonan teoksen kulluvasta kokoelmasta.⁴⁰ Pasilassa toimivan pääkir-

39 Mattern, *The New Downtown Library*, 70–82.

40 Helsingin kaupunginkirjasto siirtyi vuonna 2019 tekoälypohjaiseen aineiston kellutus- ja logistiikkajärjestelmään. Kellutus tarkoittaa sitä, että yhtenäisen, kaupungin laajuisen kokoelman kirjat jäävät siihen kirjastoon, johon ne palautetaan ellei algoritmi ohjaa niitä kirjastoon, jonka profiiliin ne sopivat paremmin.

jaston sijaan Oodi on osa verstaas- ja oleskelutilojen tukemaa elävää kaupunkikulttuuria.

Oodi suunniteltiin Töölönlahden viimeiselle rakentamattomalle tontille, Eduskuntataloa (J. S. Sirén, 1926–1931) vastapäätä. Sitä ympäröivät Eliel Saarisen suunnitteleman Päärautatieaseman (1904–1914) kaltaiset, oman aikansa merkittävimpiin rakennushankkeisiin kuuluvat monumentaalirakennukset. Vuosikymmenien saatossa alueelle on esitetty erilaisia suunnitelmia, mutta se on säilynyt pitkälti vehreänä, vähitellen pienentyvään rautatiepihaan rajoittuvana alueena Mannerheimintien varrella. Alvar Aallon laajan suunnitelman sisältämästä kulttuurirakennusten sarjasta toteutettiin vain Finlandia-talo (1971). Steven Hollin suunnittelema Nykyaikaisen museo Kiasma valmistui vuonna 1998, ja sen viereen nousi Sanoma-talo (Antti-Matti Siikala & Jan Söderlund, 1999). Töölönlahden puistoalueen suunnittelusta järjestettiin Hannu Tikan ja Kimmo Lintulan voittama kilpailu vuonna 1997, mutta puistoaluetta ei kuitenkaan toteutettu tämän ehdotuksen mukaisesti.

Alueen kokonaissuunnitelma valmistui vuonna 2004. Sen jälkeen rautateitä reunustavat tontit myytiin yrityksille, jotka rakensivat radan varteen asuin- ja toimistotalojen rivistön. Ensimmäinen näistä valmistui vuonna 2012, jolloin myös entisen rautatien korvaava kävely- ja pyörätie Baana yhdisti Töölönlahden Helsingin läntisiin alueisiin. LPR-arkkitehtien suunnittelema Musiikkitalo valmistui vuonna 2011, minkä jälkeen alueella oli vain yksi rakentamaton, toimistotalolle varattu tontti. Laajan, erityisesti Helsingin kirjastojohtaja Maija Berndtsonin ja kulttuuriministeri Claes Andersonin avaaman julkisen keskustelun seurauksena tämä tontti valittiin keskustakirjastosta järjestetyn kansainvälisen arkkitehtuurikilpailun paikaksi.

Helsingin kaupunginkirjasto toivoi rakentavansa keskustakirjaston 36 muun toimipisteensä tueksi näkyvälle ja helposti saavutettavalle pai-

kalle kaupungin keskustaan. Kirjaston suunnittelu käynnistyi kaupunginkirjaston järjestämällä käyttäjäkyselyllä, jossa kartoitettiin 2300 kaupunkilaisen toiveita ja odotuksia keskustakirjastolle. Lisäksi Helsingin kaupunginkirjasto keräsi ideoita erilaisissa kaupunkitapahtumissa, työpajoissa sekä verkkosivuilla ja huomioi suunnittelussa myös palvelumuotoilun näkökulman. Tämänkaltaiset osallistavat prosessit ja informaation kerääminen kirjastojen käyttäjiltä ovat kansainvälisestäkin keskeinen osa uuden keskustakirjastorakennuksen suunnitteluprosessia.⁴¹ Kirjaston tulevien käyttäjien toiveet muokkasivat kaksiosaisen arkkitehtuurikilpailun ohjelmaa. Vuosina 2012–2013 järjestettyyn kilpailuun tuli 544 ehdotusta, joista jury valitsi viisi ehdotusta jatkoon. Arkkitehtitoimisto ALAn ehdotus ”Käännös”⁴² voitti kilpailun, jossa jaettu kolmas palkinto annettiin Playa Arkkitehdeille ja Verstas Arkkitehdeille. Kilpailussa myönnettiin myös viisi kunniamainintaa.

ALAn suunnitelma tarjosi osuvan tulkinnan tilaohjelmasta. Samalla se toi Helsingin keskustaan pitkään kaivattua uudenlaista ja monimuotoista arkkitehtuuria. ALAn osakkaat Grönholm, Nousjoki ja Woolston arvioivat kilpailumestyksensä liittyvän paikallisuuteen, sillä he ymmärsivät paikan luonteen ja tunsivat sen suunnitteluhistorian ja symboliset merkitykset. Lisäksi he tiesivät mitä suorakaiteen muotoiselle tontille oli mahdollista suunnitella rakennuslain puitteissa. Koska rakennuslaki sallii parvekkeiden ulottua korttelin ulkopuolelle, rakennusmassaa oli mahdollista venyttää ja terävöittää kiinnostavan muodon synnyttämiseksi. Korttelirajan yli ulottuva 1000 neliömetrin parveke

antoi rakennukselle sen erityisen muodon ylittämättä tontille sallittua enimmäispinta-alaa.⁴³

Tilaohjelma jaettiin kolmeen toiminnalliseen alueeseen: avoimeen, asiakaspalvelulle, tapahtumille ja kokoontumisille omistettuun pohjakerrokseen, rakennuksen tukirakenteen määrittämään, työskentelyyn, vuorovaikutukseen ja maker-kulttuuriin tarkoitettuun keskimmäisen kerroksen ”ullakkoon” sekä kolmannen kerroksen kirjoille varattuun avoimeen ja rauhalliseen ”kirjataivaaseen.” Toisin sanoen rakennus jakaantuu kolmeen, keskeisen funktion määrittämään alueeseen eli jakamiseen (avoin pohjakerros), tekemiseen (keskimäinen suljettu kerros) ja oppimiseen (ylin avoin kerros). Rakennuksen logiikka on samankaltainen kuin Seattlen kirjastossa, jonka kiinnostava arkkitehtuuri muodostuu limittyvien, käyttötarkoituksen määrittelemien alustojen ja avoimien, vuorovaikutukseen tarkoitettujen tasojen jännitteestä.

Oodissa tiivistyy visio tulevaisuuden kirjastosta, joka ei ole enää kirjojen hankintaan, järjestämiseen, käsittelyyn ja lainaamiseen keskittyvä varasto vaan kaupungin keskeinen, lukemiseen, oppimiseen, kohtaamisiin ja värkkäämiseen tarkoitettu oleskelutila. Lisäksi Oodi siirtää kaupungin oletetun keskustan Stockmannin tavaratalosta pohjoiseen ja Kampin keskukselta itään. Aivan erityisesti on korostettava, että keskustakirjasto on yksi niistä harvoista jäljellä olevista saavutettavista sisätiloista ja paikoista, joissa voi oleskella kuluttamatta.⁴⁴ Kirjastossa onkin aamusta iltaan ihmisiä, jotka lukevat Eero Aarnion ikonisessa Pallo-tuolissa, opiskelevat yliopiston tenttiin, käyttävät 3D-tulostinta, työskentelevät, pelaavat, seurustelevat tai soittavat musiikkia. Kirjastossa kävi sen avajaisvuonna kolme miljoonaa asiakasta eli viisinkertainen määrä kaupungin asukaslukuun suhteutettuna,

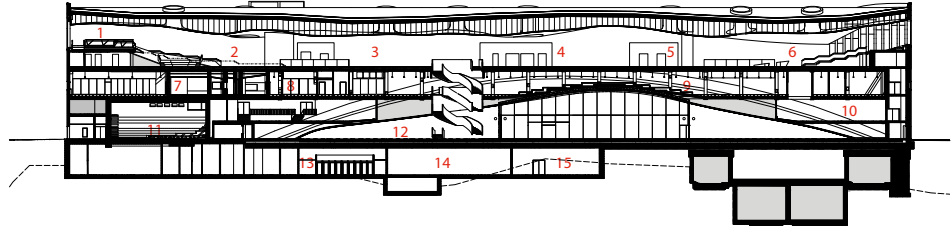
41 Willingham, *Library Makerspaces*.

42 Monimerkityksellinen ”Käännös” viittaa tässä yhteydessä fyysisen suunnan kääntämisen ohella myös kielestä toiseen kääntämiseen sekä arkkitehtuurin (tyyli)suunnan kääntämiseen.

43 Kirjoittajan haastattelu Arkkitehtitoimisto ALAn osakaiden kanssa, 13.12.2019.

44 Mattern, *The New Downtown Library*, ix.

- 1 LASTEN AINEISTO
- 2 LAPSET JA PERHEET
- 3 KAHVILA
- 4 VARAUKSET
- 5 TIETOKIRJALLISUUS
- 6 SANOMALEHDET
- 7 STUDIO
- 8 OPPIMISTILAT
- 9 ISTUSKELUPORTAAT
- 10 IV-KONEHUONE
- 11 KINO REGINA
- 12 RAVINTOLA
- 13 YLEISÖ-WC
- 14 HUOLTOPIHA
- 15 AINEISTOVARASTO



OODI LEIKKAUS AA 1:1000

0 10 20 30 40 50



Kuva 5. Arkkitehtitoimisto ALA, Helsingin keskustakirjasto Oodi, pitkittäisleikkaus, kaikki oikeudet pidätetään.

mikä osaltaan todistaa tarpeesta keskustassa sijaitsevalle, yhteisölliselle kolmannelle paikalle.

Kirjaston alkuperäinen, paviljonkimainen suunnitelma muuttui vain vähän rakennusprosessin edetessä. Rakennusta halkoo kahden kaaren muodostama terässiltarakenne, joka mahdollistaa pohjakerrokseen syntyvän avoimen tilan sekä tukee kolmannen kerroksen lasipaviljonkia ja rakennuksen edessä sijaitsevan aukion ylle kurottuvaa parveketta. Teräskaaret on vedetty yhteen ja jännitetty betoniin kapseloiduilla vaijereilla pohjakerroksen alapuolelle. Rakenne on verhoiltu puulla niin, että julkisivua hallitsee 33 millimetriä paksuista suomalaisista kuusipaneeleista koostuva, keskimmäisen kerroksen kattava volyyymi. Rakennuksen tummasävyisessä toisessa kerroksessa vaalealla koivuviilulla verhoillut teräspalkit jakavat tilaa pysyvästi, mutta mahdollistavat kuitenkin tulevaisuuden tarpeiden mukaisten uusien väliseinien rakentamisen. Oleellista on, että keskikerroksen tilaa voi muokata esteettisesti mutta ei rakenteellisesti. Arkkitehtonisesti tämä kerros kyseenalaistaa yhden modernin arkkitehtuurin arvostetuimmista periaatteista eli selkeän kantavan pilarirakenteen salliman avoimen ja muunneltavan tilan. Samal-

la keskikerros mahdollistaa sen uudelleentulkinnan ylimmässä, siltarakenteen päällä lepäävässä lasiseinäisessä paviljongissa.⁴⁵

Kirjastoon saavutaan kolmesta suunnasta: Kansalaistorilta rakennuksen edestä sekä rakennuksen päädyistä. Sisäänkäynnit sijoittuvat paikkoihin, joista asiakkaat tutkitusti tulevat kirjastoon saavuttuaan kaupunkikeskustaan ensin kirjaston läheisyydessä sijaitsevien rautatie- ja metroasemien kautta tai käveltyään kirjastoon Mannerheimintieltä. Rautatieaseman suunnasta tulevia suojaa sisäänkäynnillä pilvimäinen katos. Ovelta rullaportaat johdattavat toiseen kerrokseen. Pohjakerroksen arkkitehtuuria hallitsee puinen alakatto, betonilattia ja Kansalaistorille aukeava lasijulkisivu, jonka tukirakenne mahdollistaa katkeamattoman näkymän, sallii julkisen ulkotilan laajentua rakennuksen pohjakerrokseen avoimena tapahtumatilana. Pääoven sivulta nousevat koko rakennuksen läpäisevät, välipohjiin tuetut tuplakierreportaat ja niihin sijoittuva Otto Karvosen installaatio *Omistuskirjoitus* (2018).

⁴⁵ Kirjoittajan haastattelu Arkkitehtitoimisto ALAn osakaiden kanssa, 13.12.2019.

Rakennuksen erityisyys kiteytyy kuitenkin ylimmän kerroksen ”kirjaitaivaaseen,” puuverhoillun teräsrakenteen yllä lepäävään lasipaviljonkiin. Kirjaston asiakkaat sulautuvat matalien valkoisten kirjahyllyjen ja niiden ylle nousevan yhdeksän eksoottisen puun, sarviketapanin (*Bucida buceras*) luomaan mikromaisemaan. Matala puheensorina taustoittaa valoisaa tilaa, jonka luonne muuntuu jatkuvasti liikkeen ja sään vaihteluiden – pilvisyyden, sateen, auringonpaisteen ja lumimyrskyjen – mukaisesti. Printtikuvioitujen lasipaneelien suodattamat näkymät tarkentavat ympäröivää kaupunkia ja sen merkkirakennuksia. Tämän tilan yläpuolella aaltoilee valkoinen alakatto pyöreine kattoikkunoineen.

Lastenosaston pienempi mittakaava, matalammat kirjahyllyt, leikki-alue sekä nousevan tason alle piilotettu satuhuone vetävät puoleensa kirjaston nuorimpia kävijöitä ja tarjoavat suojaisia luku- ja leikki-tiloja. Lastenmaailman yläpuolelle muodostuvalla parvella on usein etätyötä tietokoneella tekeviä aikuisia, mikä osaltaan todistaa päällekkäisten, toisiaan häiritsemättömien toimintojen mahdollisuudesta moneen mukautuvassa tilassa.

Rakennuksen eteläpäädyssä kaunis tammilattia nousee ylös Kirjaportaina päätyen terävään kulmaan. Portailla on aina ihmisiä lukemassa, opiskelemassa tai seurustelemassa pienissä ryhmissä. Keskeisesti sijoitetun kahvilan molemmin puolin nojatuolit reunustavat lasiseinää, jota tukevat ja jäykistävät lasievät takaavat lukijoille intiimin tilan. Kahvilan edustalta avautuu käynti Kansa-

laisparvekkeelle, joka mahdollistaa kansalaisille Eduskuntatalon ja sen demokraattisesti valittujen kansanedustajien kohtaamisen samalla tasolla. Tähän symboliseen kohtaamiseen kiteytyy ajatus kirjaston tukemasta aktiivisesta kansalaisuudesta, hallinnan teknologioiden tuottamasta omaehtoisesta mutta hallintajärjestelmää myös kyseenalaistavasta subjektista.



Kuva 6. Arkkitehtitoimisto ALA, Helsingin keskustakirjasto Oodi, ylimmän kerroksen ”kirjaitaivas.” Kuva: Tuomas Uusheimo, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 7. Arkkitehtitoimisto ALA, Helsingin keskustakirjasto Oodi, ylimmän kerroksen Lastenmaailma. Kuva: Tuomas Uusheimo, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 8. Arkkitehtitoimisto ALA, Helsingin keskusta-
kirjasto Oodi, ylimmän
kerroksen näkymä Edus-
kuntatalon suuntaan. Kuva:
Tuomas Uusheimo, kaikki
oikeudet pidätetään.



Kuva 9. Arkkitehtitoimisto
ALA, Helsingin keskusta-
kirjasto Oodi, näkymä Kan-
salaistorille. Kuva: Tuomas
Uusheimo, kaikki oikeudet
pidätetään.

Korkeimmillaan 9-metrinen, printtikuvioitu lasiseinä suojaa kolmatta kerrosta himmentäen liiallista auringonvaloa, korostaen ja hämärtäen ympäristön rakennuksia sekä eristäen rakennuksen sisätilan kaupungin äänimaisemasta. Yksityiskohtiin kiinnitetty huomio ja pyrkimys rakennuksen materiaalisuuden häivyttämiseen saavat lasipaviljongin loistamaan kaupunkimaisemassa. Rakennus näyttää täyttäneen kaupungin keskustassa sijainneen tyhjiön arkkitehtuurilla, joka muuntuu ja reagoi herkästi

valon ja vuodenaikojen vaihteluihin ja vaikuttaa aina erilaiselta.

Töölönlahden alue on vihdoinkin saanut rakennuksen, joka sitoo paikan elementit yhteen ja luo uusia yhteyksiä ja dialogeja alueen rakennusten välille. Pääsisäänkäynnin kaareutuva lippa rajaa näkymän Kiasmaan ja Eduskuntataloon tarkasti. Kolmannen kerroksen päädyistä avautuu puolestaan laaja urbaani maisema. Oodi korostaa myös muiden merkkirakennusten erityisyyttä

tarjoamalla yllättäviä ja uusia näkökulmia. Rakennuksen keskeinen merkitys liittyykin sen tarjoamiin kohtaamisiin, jotka tapahtuvat ihmisten, rakennusten ja kaupunkimaiseman erilaisten elementtien välillä. Oodi on maisemaa yhteen sitova kaupunkirakenteen keskeinen solmukohta.

Aktiivisten kansalaisten olohuone

Helsingin keskustakirjasto Oodi on kirjaston toimintaa tilallisesti uudelleenjäsentävä suomalaisen nykyarkkitehtuurin merkkiteos. Sen merkitys on kuitenkin rakennuksen esteettistä arvoa moniulotteisempi.

Hallinnantutkimuksen näkökulmasta Oodi on paikka, jossa kansalaiset voivat käyttää erilaisia (tieto)palveluita ja jossa hyvinvointivaltion hallintamentaliteetti näyttäytyy sen oleellisimmassa muodossa, kansalaisten etäältä ohjaamisena kohti vastuullisia, itsesäänteleviä, kriittisesti ajattelevia yksilöitä. Se muodostaa yhteisöllisen kolmannen paikan, jossa ihmiset voivat kohdata, oppia, pelata, työskennellä ja värkätä. Samalla Oodi on päivittänyt kirjaston kansalaisille tarjoamien palveluiden kirjon laajemmaksi niin, että rakennuksen makerspace-tilat, lukukeitaat sekä työskentely- ja tapahtumatilat tukevat kansalaisten kirjastolaissa määriteltyä oikeutta sivistykseen, elinikäiseen oppimiseen ja kriittiseen ajattelutaitoon. Oodi edistää demokratiaa ja aktiivista hyvinvointiyhteiskunnan kansalaisuutta.

Infrastruktuuritutkimuksen näkökulmasta Oodi on puolestaan osa Töölönlahden arkkitehtonista, infrastruktuurin lävistämää maisemallista kokonaisuutta. Oodi toimii infrastruktuuriliittymänä, terminaalirakennuksena hyvinvointiyhteiskunnan tiedon ja palveluiden verkostoissa. Rakennus on myös yksi jatkuvasti kehittyvän kaupunkikulttuurin ilmentymistä, uusista rajapinnoista. Sen tilaohjelma tarjoaa mahdollisuuksia kaupunkitapahtumille, jotka voivat levittäytyä Kansalaisaukiolta Oodin parvekkeen alle tai rakennuksen sisätiloihin. Rakennuksen sisällä tapahtuva toiminta ja värkkääminen saa puolestaan soljua sitä ympäröivään kaupunkitilaan. Oodi kutsuu lukemaan, viihtymään, oppimaan, tekemään yhdessä ja kehittämään aktiiviseen kansalaisuuteen liittyviä taitoja. Se on antanut kiehtovan arkkitehtonisen muodon kaupungin keskeiselle infrastruktuurille.

FT **Susanna Santala** on kuraattori ja arkkitehtuurihistorioitsija, joka toimii tuntiopettajana Calgaryn yliopiston Taiteen ja taidehistorian laitoksella. Eero Saarisen lentokenttäarkkitehtuuria käsittelevän väitöskirjan ohella hän on julkaissut artikkeleita mm. Viljo Revellin arkkitehtuurista.

Lähteet

- "American Library Association Supports Makerspaces in Libraries." *News and Press Center*, 2004. Luettu 31.5.2021. <http://www.ala.org/news/press-releases/2014/06/american-library-association-supports-makerspaces-libraries>
- Bagley, Caitlin A. *Makerspaces: Top Trailblazing Projects*. Chicago, IL: American Library Association, 2014.
- Brenner, Neil. *New State Spaces: Urban Governance and the Rescaling of Statehood*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Edwards, Paul N. "Infrastructure and Modernity: Force, Time and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems." In *Modernity and Technology*, eds. Thomas J. Misa, Philip Brey & Andrew Feenberg, 185-225. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Foucault, Michel. "Governmentality." In *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, eds. Graham Burchell, Colin Gordon & Peter Miller, 87-104. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991.
- Foucault, Michel. *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78*, ed. Michel Senellart, English series ed. Arnold I. Davidson, trans. Graham Burchell. Houndmills and New York, NY: Palgrave Macmillan, 2004.
- Graham, Stephen & Simon Marvin. *Splintering Urbanism: Networked Infrastructure, Technological Mobilities and the Urban Condition*. London and New York, NY: Routledge, 2001.
- Hartnett, Elizabeth J. "Why Make? An Exploration of User-Perceived Benefits of Makerspaces." *Public Libraries Online* (November 28, 2016). <http://publiclibrariesonline.org/2016/11/why-make-an-exploration-of-user-perceived-benefits-of-makerspaces/>
- Heater, Derek. *What is Citizenship?* Cambridge, MA: Polity, 1999.
- Holman, Will. "Makerspace: Towards a New Civic Infrastructure." *Places Journal* (November 2015). <https://doi.org/10.22269/151130>
- Jessop, Bob. *The Future of Capitalist State*. Cambridge, MA: Polity, 2002.
- Kroski, Ellyssa (ed.). *The Makerspace Librarian's Sourcebook*. Chicago, IL: American Library Association, 2017.
- Laki yleisistä kirjastoista (1492/2016). Luettu 13.9.2021. <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2016/20161492>
- Larkin, Brian. "The Politics and Poetics of Infrastructure." *Annual Review of Anthropology*, vol. 42 (2013): 327-43.
- LeCavalier, Jesse. *The Rule of Logistics: Walmart and the Architecture of Fulfillment*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2016.
- Mattern, Shannon. *The New Downtown Library: Designing with Communities*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007.
- Mäkinen, Ilkka, toim. *Yleisten kirjastojen historia*. Helsinki: BTJ Kustannus, 2009.
- Oldenburg, Ray. *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*. New York, NY: Marlowe & Company, 1999.

- Palfrey, John. *BiblioTech: Why Libraries Matter More Than Ever in the Age of Google*. New York, NY: Basic Books, 2015.
- Pawley, Martin. *Terminal Architecture*. London: Reaktion Books, 1997.
- Picon, Antoine. "Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust." *The Grey Room* 01 (Fall 2000): 63-84.
- Rose, Nikolas. "Governing 'Advanced' Liberal Democracies." In *Foucault and Political Reason: Liberalism, Neo-Liberalism and Rationalities of Government*, eds. Andrew Barry, Thomas Osborne & Nikolas Rose, 37-64. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996.
- Rose, Nikolas, Pat O'Malley & Mariana Valverde. "Governmentality." *Annual Review of Law and Social Science*, Vol. 2 (2006): 83-104.
- Santala, Susanna. "Symbolinen solmukohta: Viljo Revellin Toronton kaupungintalo hyvinvointivaltion infrastruktuurina." Teoksessa *Ikkunalla: Näkymiä sukupuoleen, tilaan ja aikaan, Kirsi Saarikankaan juhlaKirja*, toimittaneet Julia Donner, Hanna Johansson & Emma Lilja, Taidehistoriallisia tutkimuksia 51, 86-101. Helsinki: Taidehistorian seura, 2020.
- The Athens Charter*. Originally published in 1943 as La Charte d'Athenes, trans. Anthony Eardley. New York, NY: Grossman Publishers, 1973.
- Vartola, Anni. "Julkiset kirjastot ja kirjastoarkkitehtuuri 1900-luvun jälkipuolella." Luettu 28.4.2020. https://www.museovirasto.fi/uploads/Kulttuuriymparisto/Kulttuurirakennukset/Julkiset_kirjastot_ja_kirjastoarkkitehtuuri.pdf
- Weinberger, David. "Library as Platform." *Library Journal* (September 4, 2012). <https://www.libraryjournal.com/?detailStory=by-david-weinberger>.
- Willingham, Theresa. *Library Makerspaces: The Complete Guide*. London and New York, NY: Rowman & Littlefield, 2018.

Digitaalisen arkkitehtuurin kuvalähteillä

Katsaus tietokoneavusteisen arkkitehtuurin kuvahistoriallisia taustoja koskevaan tutkimukseen

Hanna Hyvönen

doi.org/10.23995/tht.115726



Arkkitehdit ovat 1900-luvun lopulta lähtien siirtyneet työskentelemään pääosin digitaalisille alustoille. Varhaiset suunnitteluovellukset noudattelivat vielä arkkitehtuuripiirustuksen vuosisataisia konventioita, mutta esimerkiksi kolmiulotteisen tietomallinnuksen myötä rakennettua ympäristöä on päädytty ajattelemaan arkkitehtuurigrafiikan perinteistä selkeämmin erkanevin tavoin. Suunnitelmien "fotorealistinen" havainnollistaminen taas on kytkenyt arkkitehtuurin hahmottamisen uudella tavalla tietokonegrafiikan ja laajemman kuvallisen kulttuurin virtauksiin. Tietokoneavusteista arkkitehtuuria koskevassa tutkimuksessa on toistaiseksi painotettu uusien digitaalisten välineiden mullistavuutta suhteessa alan perinteisiin. Kuitenkin suunnittelu- ja visualisointisovellusten kuvalliset esitystavat juontuvat edelleen monin tavoin arkkitehtuurin ja kuvallisen kulttuurin historiasta. Luon artikkelissani katsauksen tutkimuksiin, joissa on tartuttu arkkitehtien digitaalisten työvälineiden ja taiteen historian suhteisiin. Hahmottelen myös aihepiirin tulevan tutkimuksen mahdollisia suuntia.

Avainsanat: *arkkitehtuuri, digitalisaatio, arkkitehtuurigrafiikka, perspektiivi, fotorealismi, CAD, BIM*



Arkkitehtisuunnittelu ja -suunnitelmien havainnollistaminen ovat 1900-luvun lopulta lähtien siirtyneet yhä kattavammin digitaalisille alustoille. Varhaiset tietokoneavusteisen suunnittelun (*computer-aided design*, CAD) kaupalliset sovellukset toistivat vielä melko suoraviivaisesti arkkitehtuuripiirustuksen tunnaisia käytäntöjä. 3D-mallintamisen ja sille nojaavan tietomallinnuksen (*building information modelling*, BIM) ohjelmistot ovat sittemmin mullistaneet arkkitehtien työtapoja perusteellisemmin, johdattaen tarkastelemaan rakennettua ympäristöä arkkitehtuuripiirustuksen perinteestä erkanevin tavoin. Etenkin maalikoille tarkoitetussa suunnitelmien havainnollistamisessa arkkitehdit taas ovat omaksuneet ”fotorealismista” digitaalisen visualisoinnin keinoja niin vauhdikkaasti, että viitteellisemmät esitystavat kielivät jo useimmiten tietoisesta vastarinnasta. ”Fotorealismia” ei kuitenkaan ole valjastettu ainoastaan yleistajuistamiseen ja markkinointiin – valokuvausta ja videokuvausta jäljittelevä esitystapa yleistyy myös arkkitehtien luonnostelutyössä.

Tietokonegrafiikkaa ja tietokoneavusteisen suunnittelun järjestelmiä ryhdyttiin kehittämään arkkitehtuurin tarpeisiin 1960-luvulla, eikä kattavia historiallisia yleisesityksiä tästä tutkimus- ja kehitystyöstä ole vielä ilmestynyt. On kuitenkin ilmeistä, että vallitsevat kuvalliset ja arkkitehtoniset käytännöt ovat alusta asti suunnanneet ohjelmistojen kehittelyä. Niinpä tietokoneavusteisen suunnittelun ja havainnollistamisen välineissä ja niillä tuotetuissa arkkitehtuurin esityksissä piilee kuvataiteiden perinteistä juontuvia rakenteita, jotka ohjaavat vaihtuvaa arkkitehtuurin tarkastelua ja tuottamista. Mediatutkimuksen alalla tietokonegrafiikan juuret perspektiivisen tilankuvauksen, valokuvan ja liikkuvan kuvan traditioissa on tematisoitu laajemmin, mutta tämä tutkimus on heijastunut yllättävän niukasti arkkitehtuurin tulkintaan.

Luon seuraavassa katsauksen tutkimuksiin, joissa on tartuttu arkkitehtien digitaalisten vä-

lineiden ja taiteen historian suhteisiin. Niin tutkimuskirjallisuudessa kuin ajankohtaiskriittisäkin huomioidut ja pohdinnat tietokoneavusteisten tekniikoiden taidehistoriallisista taustoista muodostavat useimmiten sivujuonteita päähuomion keskittyessä välineiden ajankohtaisiin käyttöyhteyksiin. Hahmottelenkin katsauksessani paitsi tutkimuksen nykytilaa myös aihepiirin historiallisesti suuntautuneen tutkimuksen tulevia mahdollisuuksia.

Arkkitehtuuria ilman piirustusta?

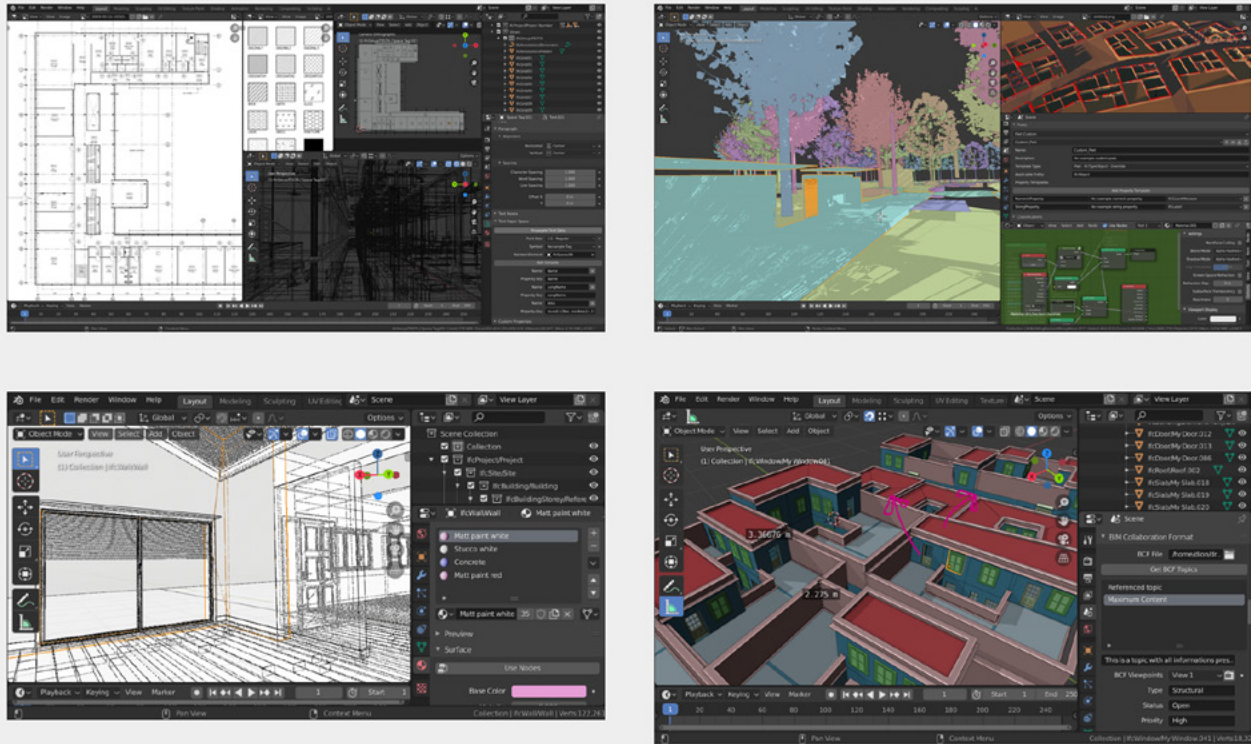
Arkkitehtisuunnittelun digitalisoitumista koskevissa tutkimuksissa painotetaan vahvasti uusien tekniikoiden mullistavuutta suhteessa menneeseen. Esimerkiksi arkkitehtuurihistorioitsija Mario Carpo on argumentoinut teoksissaan, että digitalisoitumisen myötä arkkitehtuuri olisi irtautumassa renessanssista juontuvilta perustuksiltaan.¹ Carpon mukaan moderni arkkitehtiprofessio kehittyi Leon Battista Albertin henkilöimän paradigman varaan. Tämän paradigman keskiössä ovat arkkitehdin ja arkkitehtuuriteoksen identiteetti, jotka puolestaan nojaavat graafisten tekniikoiden mahdollistamalle kopioinnille.² Arkkitehtuuri määrittyi renessanssista lähtien vahvasti piirustustensa kautta, ja kirjapainotaito mahdollisti niiden toistamisen ja levikin. Modernin arkkitehdin tekijyys on siten perustunut graafisin välinein ylläpidetylle piirustusten toisinnettavuudelle sekä massatuotannolle, jotka digitaalinen, algoritminen suunnittelu Carpon tulkinnessa murtaa. Albertilaisesta paradigmasta irtautuvat arkkitehdit työstävät hänen mukaansa piirustusten sijaan koodia, jolla ohjataan rakentamista vailla perinteisten teknisten piirustusten tarvetta.³ Lopputulosta

1 Mario Carpo, *The Alphabet and the Algorithm: Form, Standards, and Authorship in Times of Variable Media* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011); Mario Carpo, *The Second Digital Turn: Design Beyond Intelligence* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2017).

2 Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, 26–27.

3 *Ibid.*, 44–48.





Kuva 1. Näkymiä BIM-malliin (Blender). Lähde: **BlenderBIM Add-on** (haettu 30.9.2021), lisenssi CC BY-SA.

on mahdollista muunnella ”parametrisesti” erilaisiin rakennuskonteksteihin sovittaen.⁴ Carpo hakee vertailukohdan ohjelmalliselle muunneltavuudelle esiteollisesta keskiaikaisesta rakentamisesta, joka ei nojannut moderniin tapaan piirustuksiin eikä arkkitehtuurikononaisuuden suunnittelijan auktoriteettiin. Algoritminen arkkitehtuuri ei määrity piirustusten vaan koodin kautta – teos on koodia eikä kopioitavissa oleva piirustus tai sen avulla tuotettu rakennus.⁵ Rinastus keskiaikaiseen rakentamiseen on kuitenkin sikäli harhaanjohtava, että Carpon kuvaama arkkitehtisuunnittelu nimenomaan etääntyy rakennusten aistein tavoitettavasta kouriintuntuvasta hahmosta toisin kuin käsityövaltainen rakentaminen.

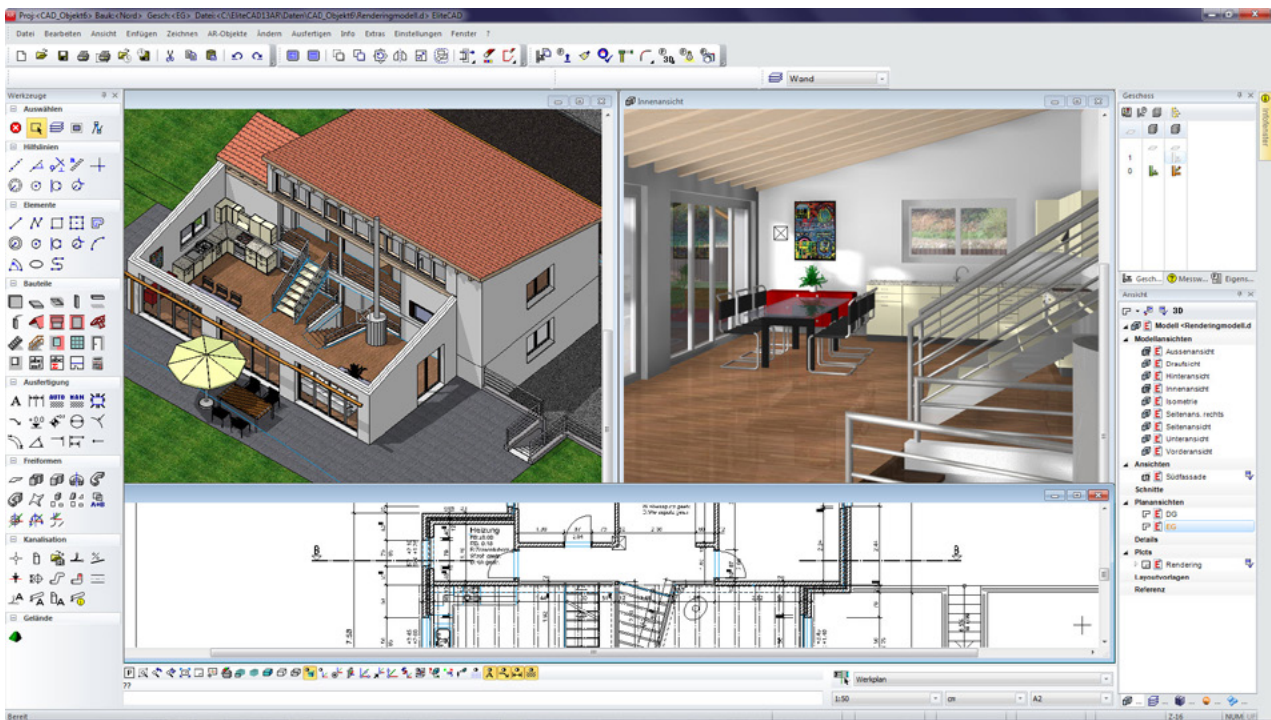
Nykyrakentaminen on vielä kaukana robotiikasta, ja arkkitehtien arkisesti käyttämissä suunnitteluovelluksissa arkkitehtuuria muokataan edelleen renessanssista lähtien vakiintunein ta-

voin eli suorissa projektioissa – pohjapiirustuksissa, leikkauksissa ja julkisivuissa. Varhaisten suunnitteluovellusten kehittäjiä motivoi tosin tarve sujuvoittaa ja automatisoida koko tuotantoprosessi rakenneanalyysistä valmistukseen, mutta tietokoneavusteinen suunnittelu tyypistyi usein perinteisen 2D-piirustuksen toistamiseksi digitaalisilla alustoilla. Vasta viime vuosina suunnitteluohjelmistot ovat yleisesti laajentuneet BIM-sovelluksiksi, joissa käyttöliittymän näkymät – 2D-kuvat tietokoneen näytöllä – toimivat rajapintoina kolmiulotteiseen malliin ja siihen kytkettyyn rakenneominaisuuksia, kustannuksia ja aikatauluja koskevaan informaatioon.

Tietokoneavusteisen suunnittelun historiaa ja nykykäytäntöjä tutkinut Daniel Cardoso Llach väittää hiukan Carpon tapaan, että tietomallinnuksen myötä arkkitehtuuridokumentit kaottavat totutun visuaalisen luonteensa: Llach luonnehtii tietomallinnuksen kuvia *operatiiviseksi artefakteiksi* korostaen niiden eroa perin-

4 Esim. Carpo, *The Second Digital Turn*, 140, 144.

5 Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, 46–47.



Kuva 2. Pohjapiirustus, yhdensuuntaisprojektiio ja perspektiivinäkö CAD-sovelluksen "ikkunoissa". Kuva: Stefsabi. Lähde: [Wikimedia commons](#), lisenssi CC BY-SA 3.0.

teiseen kuvallisuuteen.⁶ Rakennusprosessin simuloinnin ja projektinhallinnan välineinä nämä kuvat päätyvät samalla tukemaan globaalisti yhdenmukaistavia managerialistisia tavoitteita.⁷ Mutta toimisivatko nämä kuvat helpottajuisina rajapintoina ei-kuvalliseen informaatioon, elleivät ne myös jatkaisi arkkitehtuuripiirustuksen ja kuvallisen kulttuurin totunnaisia esitystapoja?

Perspektiiviautomatiikkaa

Mediatutkimuksessa uusien ja vanhojen kuvallisten välineiden suhdetta on pohdittu laajemmin kuin nykyarkkitehtuurin tutkimuksessa. Monet mediateoreetikot ovat tulkinneet uusia viestintäkanavia vanhojen jäljittelynä uusilla teknisillä

alustoilla. Varhaisessa uusissa digitaalisia medioita tulkitsevassa tutkimuksessaan Lev Manovich väitti uusien medioiden käyttöliittymien ja toimintojen jatkavan 1920-luvun venäläisen *avant-garden* esteettisiä strategioita.⁸ Hän tulkitsee kuvan- ja tekstinkäsittelysovellusten leikkaaja-liimaa-toimintoja kollaasitekniikoiden muunnoksena ja esitti uuden median käyttöliittymien nojaavan laajalti elokuvallisiin tekniikoihin, kuten kuvitteellisen kameran liikkeisiin ja montaaisiin.⁹ Manovichin tulkintoja on sittemmin kyseenalaistettu, mutta ajatus uusista medioista vanhojen uudelleen tulkintana on osoittautunut laajemmin hedelmälliseksi. Teoksessaan *Remediation: Understanding New Media* Bolter ja Grusin nostivat digitaalisten medioiden tunnuspiirteeksi sen, että ne rakentuvat vanhojen medioiden kuten perspektiivisen tilankuvauksen, valokuvauksen, elokuvan

6 Daniel Cardoso Llach, "Architecture and the Structured Image: Software Simulations as Infrastructures for Building Production," in *The Active Image, Philosophy of Engineering and Technology 28*, edited by Sabine Ammon & Remei Capdevila-Werning (Cham, Switzerland: Springer, 2017), 23.

7 Ibid., 31, 48.

8 Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001).

9 Ibid., xv–xvi, xxxi, 79–80.

ja kirjapainon esitystavoille muunnellen niitä uusiin yhdistelmiin.¹⁰ Digitaalisten medioiden seuraamisen näennäinen välittömyys ja helpous kumpuaa juuri näistä konventionaalisista, totunnaisista esitysteknisistä juonteista.

Yksi tietokonegrafiikan kehityksen keskeisistä askelista oli perspektiivikonstruktion automatisointi. Aluksi tekniikkaa sovellettiin lentosimulaattoreissa, joissa tuotettiin näkymiä esimerkiksi laskeutumisen harjoitteluun.¹¹ Myös varhaisia tietokoneavusteisen suunnittelun kehittäjiä motivoi tarve suunnitelmien yleistajuiseen havainnollistamiseen.¹² Valituista katselupisteistä tai niiden muodostamilta reiteiltä automaattisesti tuotetut perspektiivit näyttäytyivät tehokkaana, vaivaa säästävänä tapana hahmottaa suunnitelmaa ja saada siitä palautetta jo luonnosvaiheissa.¹³ Perspektiiviset graafiset esitykset vakiintuivatkin osaksi paitsi videopelejä ja animaatioelokuvia myös arkkitehtuurin 3D-ohjelmistoja, joissa suunnitelmaa on tapana tarkastella suorien projektioiden ohella vapaasti valittavissa perspektiiveissä.

Mediatutkijat ovat toistuvasti liittäneet tietokonegrafiikan perspektiivinäkymät renessanssin perspektiivitekniikoihin ja Albertin esittämään vertaukseen perspektiivikuvasta ikkunasta avautuvana näkymänä.¹⁴ 1990-luvun alkupuolella ilmestyneessä vaikutusvaltaisessa digitaalisen kuvakulttuurin hahmotuksessaan William J. Mitchell selvitti tietokonegrafiikan niin sanot-

tua *säteenseurantamenetelmää* [*ray tracing*] viitaten Filippo Brunelleschin varhaisiin perspektiivikokeisiin.¹⁵ Myös Manovich on korostanut varhaisen tietokonegrafiikan tulkinnoissaan jatkuvuutta suhteessa perspektiivigeometrian perinteeseen.¹⁶ Laajimmin nykymedian suhteita Albertin ikkunametaforaan on tulkinnut Anne Friedberg. Teoksessaan *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* hän selvittää valokuva- ja elokuvatutkijoiden käsityksiä valokuvan realismista ja sen suhteesta perspektiivitekniikkaan sekä erilaisia tulkintoja liikkuvan kuvan ja keskeisperspektiivin suhteesta. Monet tutkijat ovat esittäneet, että liikkuva kuva särkee keskeisperspektiivin staattisen havaintomallin.¹⁷ Friedbergin mukaan havaitseva subjekti saattaa kuitenkin suistua renessanssista juontuvista asemistaan radikaalimmin vasta tietokoneruudun äärellä: käyttöliittymän lukuisat rinnakkaiset ikkunat erilaisine näkymäsuuntineen murtavat yhdelle kankaalle projisoidun perspektiivikuvan mallin.¹⁸ Arkkitehtuurihistorioitsija Anthony Vidler on väittänyt samansuuntaisesti, että havaitsija menettää 3D-suunnittelun myötä arki-

10 Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999), 15.

11 Lev Manovich, "The Mapping of Space: Perspective, Radar, and 3-D Computer Graphics," 1993, 10.

12 Daniel Cardoso Llach, *Builders of the Vision: Software and the Imagination of Design* (New York: Routledge, 2015), 73–76.

13 Ks. esim. Nicholas Negroponte, *The Architecture Machine* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1970), 31; Donald P. Greenberg, "Computer Graphics in Architecture," *Scientific American* 230, no. 5 (1974): 98.

14 Esim. Friedrich A. Kittler, "Perspective and the Book," *Grey Room* 05 (Fall 2001): 44.

15 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994), 153–154.

16 Manovich, *The Language of New Media*, 85; Manovich, "The Mapping of Space: Perspective, Radar, and 3-D Computer Graphics."

17 Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006), 83–85. Vrt. Beatriz Colominan tulkinta Le Corbusierin arkkitehtuurin suhteesta valokuvaan ja elokuvaan teoksessa *Privacy and Publicity*, esim. sivu 133.

18 Friedberg, *The Virtual Window*, 243.

sesta havaintotodellisuudesta juontuvat jalansijansa.¹⁹

Simuloitua valokuvausta

Ohjelmistojen tasolla arkkitehtuurivisualisoinnin nykyinen ”fotorealismi” merkitsee kameran fyysikaalisten toimintojen laskennallista jäljittelyä. CAD:n ja visualisointisovellusten käyttöliittymissä valokuvamaisten havainnekuvien tuottaminen näyttää virtuaalisena valokuvauksena. Valokuvallisen realismin ihanne on näin rakennettu nykyarkkitehtien arkisiin työvälineisiin. Kun visualisoijat toisaalta myös tunnustavat avoimesti hakevansa virikkeitä arkkitehtuurivalokuvauksen perinteestä²⁰, arkkitehtuurin havainnollistaminen nojaa mitä ilmeisimmin vahvasti valokuvauksen traditioille.

William J. Mitchell tunnisti tietokonegrafiikan perspektiiveissä mahdollisuuden *ennustaa* arkkitehtuurisuunnitelmien tulevaa visuaalista ilmettä.²¹ Vaikka hän muutoin korosti digitaaliseen kuvankäsittelyyn liittyviä manipulaation uhkia²², synteettiset arkkitehtuuriperspektiivit näyttäytyivät hänelle ongelmattomampana havainnollistamisena. Valokuvamaisia havainne-

kuvia onkin arkkitehtuurin alalla tutkittu lähinnä yleistajuistamisen välineinä vertaillen niitä perinteisempiin esitystapoihin.²³ Valokuvallisen realismin helppo ymmärrettävyys on otettu usein annettuna, vaikka helpon ymmärrettävyyden käänköpuolena myös mahdollisuus jottaa katsojaa harhaan on nostettu esiin.²⁴ Mutta missä mielessä arkkitehtuurivisualisoinnin valokuvasimulaatioita voidaan pitää fyysikaalisesti todenmukaisina ja missä suhteissa niiden todentuntuisuus rakentuu vakiintuneille kuvallisille perinteille? Tämä perustavampi kuvafilosofinen keskustelu valokuvausta jäljittelevien arkkitehtuurisuunnitelmien esitystapojen vetovoimasta on edelleen käymättä.

Yksi harvoista valokuvamaisen arkkitehtuurigrafiikan kuvahistoriallisista taustoituksista on valokuvaaja Michele Nastasin italiankielinen väitöskirja, jossa hän suhteuttaa visualisoinnin kaupunki-ihanteita laajalti taidehistoriaan kuten topografisen maisemakuvauksen perinteeseen ja vedutamaalaukseen.²⁵ Nastasi argumentoi, että kuvataiteen perinteille nojaavat valokuvamaiset esitykset arkkitehtuurisuunnitelmista ovat keskeinen tekijä arkkitehtuurin yleismaailmallisessa spektakularisaatiossa eli prosesseissa, joissa rakennettua ympäristöä kaupataan ja kehitetään kuviansa kautta.²⁶

- 19 Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000), 6–7, 243–246. Vidler osoittaa sekä jatkuvuuksia että katkoksia ”humanistisen” perspektiivisen tilan ja digitaalisiin välinein tuotettujen vuosituhannen vaihteen arkkitehtuuritilojen välillä. Yhtäältä hän luonnehtii virtuaaliympäristöjen tilaa perspektiiviseksi, toisaalta väittää arkkitehtisuunnittelussa hyödynnetyn 3D-skannauksen merkittävän perustavaa irtiotta perinteisen subjektin näkökulmasta (ss. 253–254). Virtuaaliympäristöjen perspektiiveille ja 3D-skannauksen tekniikoille voidaan kuitenkin helposti osoittaa myös yhteisiä renessanssiin ulottuvia juuria. Ks. Carpo, *The Second Digital Turn*, 119. Renessanssiperspektiivin ja nykyisen kuvakulttuurin suhteesta ks. myös Hubert Damisch, *The Origin of Perspective* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995), 28.
- 20 Ronen Bekerman, ”Interview with MIR,” 2011, luettu 29.9.202, <https://www.ronenbekerman.com/interview-with-mir/#read-more-content>.
- 21 Mitchell, *The Reconfigured Eye*, 119, 200.
- 22 Ibid., 17.

- 23 Esim. Nada Bates-Brkljac, ”Photorealistic Computer Generated Representations as a Means of Visual Communication of Architectural Schemes in the Contemporary Culture,” *International Journal of Architectural Computing* 10, no 2 (2012): 185–204.
- 24 Ks. esim. Alan Day, ”Urban Visualization and Public Inquiries: The Case of the Heron Tower, London,” *arq* 6 (no. 3 (2002): 369–371.
- 25 Michele Nastasi, *Città d’immagini. Fotografia e paesaggi in trasformazione: skyline, rendering, icone* (Tesi di ricerca, Università Ca’ Foscari Venezia, 2018).
- 26 Ibid.; Nastasi analysoi valokuvallisten arkkitehtuuriesitysten suhdetta spektakularisaatioon tiiviimmin englanninkielisessä artikkelissaan ”Architecture of the Image: Photography Acting in Urban Landscapes,” in *About Star Architecture*, edited by Nadia Alaily-Mattar et al. (Cham, Switzerland: Springer, 2020), 115–131.



Kuva 3. Maisema-arkkitehtitoimisto Maanlumo Oy, visualisointi Malmin Lentoasemanpuiston ideakilpailun voitaneesta ehdotuksesta *Crossing Horizons*, 2020. Kuva: Mikael Saurén / Koodikulma, Mikko Vekkel / Vekkel ja Lemmenlehti Oy, kaikki oikeudet pidätetään.

Jésus Vassallo on puolestaan viime vuosien teksteissään löytänyt yhteyden marginaalisemman nykyarkkitehtuurin ja valokuvallisen realismin välillä. Vassallon mukaan materiaalien ja kontekstuaalisten ominaisuuksien korostuminen eräiden nykyarkkitehtien työssä liittyy heidän tapansa hyödyntää valokuvia ja valokuvamaisista grafiikkaa suunnittelutyön lähtökohtana: valokuvat tarjoavat näille arkkitehdeille dokumentaarisia otteita ympäristön materiaalisesta todellisuudesta samaan tapaan kuin historiallisia kohteita dokumentoineet varhaiset arkkitehtuurivalokuvat.²⁷ Vassallo pyrkii tavoittamaan perinteisen valokuvallisen realismin ja nykyarkkitehtuurin yhteyden ”likaisen realismin” käsitteellään.²⁸ Vassallon esittelemissä digitaalisissa kollaaseissa suunnitelman ja taustavalokuvan rajat on häivytetty ja kuvatila siten yhtenäinen,

27 Jesús Vassallo, *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture* (Zurich: Park Books, 2016), 173–175, 188. Vassallo kirjoittaa teoksessaan seuraavien valokuvaaja-arkkitehti-parien yhteistyöstä ja teosten vuorovaikutuksesta: Filip Dujardin & De Vylder Vinck Taillieu; Philipp Schaerer & Roger Bolsthauser; Bas Princen & OFFICE Kersten Geers David Van Severen.

28 Ibid., 178–179.

mutta arkisista aineksista rakentuva arkkitehtuuri on kaukana Nastasin tarkastelemista suuren mittakaavan kaupunkikehityshankkeista. Vassallon ja Nastasin esimerkkien valossa digitaalisilla alustoilla toteutettu valokuvallinen realismi voi tukea arkkitehtuuriprojektien hahmottelua hyvin erilaisiin suuntiin. Kumpikaan heistä ei kuitenkaan juuri pysähdy analysoimaan arkkitehtuurin kuvallisen realismin tuottamiseen käytettyjä ohjelmistoja ja niiden toimintoja.

Myeong-Jun Lee ja Jeong-Hann Pae ovat vastikään eritelleet artikkelissaan maisemasuunnitelmien digitaalista havainnollistamista valokuvamontaaseina.²⁹ Artikkelisi sisältää mie-

29 Lee & Pae, “Photo-Fake Conditions of Digital Landscape Representation”, *Visual Communication* 17, no. 1 (2018): 3–23. Lee & Pae luonnehtivat kuvankäsittelyohjelmissä rakennettuja valokuvamaisia havainnekuvia valevalokuviksi [*photo-fake*], jotka luovat illuusion kuvatun kohteen olemassaolosta. Tapaan, jolla nämä valevalokuvat nojaavat perinteisiin oletuksiin valokuvien totuudellisuudesta, viitataan artikkelissa kuitenkin vain ohimennen (s. 5). Leen ja Paen muotoileman valevalokuvan käsitteen voisi myös väittää sopivan paremmin visualisointiohjelmien 3D-grafiikan keinoin toteutettujen havainnekuviin kuin 2D-kuvista koostettujen kollaasien tulkintaan.



lenkiintoisia avauksia nykyvisualisointien ja kuvataiteen historian suhteisiin. Lee ja Pae analysoivat sarjaa kansainvälisen maisema-arkkitehtuurikilpailun perspektiivejä ja kuvaavat, kuinka digitaalisia havainnekuvia rakennettaessa nojataan paitsi lineaariperspektiivin periaatteille myös sfumato- eli valohämytekniikkaan³⁰. (Vrt. kuva 3.) Toisaalta he löytävät esimerkkejä, joissa havainnekuvien mittakaavaihmiset asetuvat tarkastelemaan rakennuskohdetta samaan tapaan kuin klassisten maisemamaalausten etualalle kuvatut vaeltajahahmot.³¹ Havainnekuvien realismi onkin heidän tulkinnassaan paitsi valokuvallista myös yleisemmin kuvallista, maalaustaiteen perinnöstä juontuvaa. Maisema-arkkitehtuuri on historiansa kautta kiinteästi sidoksissa maiseman käsitteen kehkeytymiseen ja maalauksellisuuden ihanteisiin, ja Lee ja Pae korostavatkin erityisesti pittoreskien ihanteiden vaikutusta alan digitaalisissa kollaaseissa.³² Kokonaisuutena heidän artikkelinsa viittoilee useisiin suuntiin, joista arkkitehtuurin digitaalisen nykyrealismin historiallisia juuria voisi perusteellisemmin jäljittää.

Kollaasin käänöpuolet

William J. Mitchell jäsensi digitaalista kuvastoa keskeisesti kollaasin käsitteen kautta³³, ja myöhemmät tutkijat ovat seuranneet hänen tulkintojaan myös digitaalisten arkkitehtuuriperspektiivien osalta. Arkkitehtuuritutkimuksessa on toistuvasti tulkittu digitaalisesti tuotettuja havainnekuvia montaaseina tai kollaaseina ja korostettu näin näiden kuvien rakennettua luon-

netta ja eroa valokuviiin.³⁴ 1900-luvun alkuvuosi-kymmenten kollaasien ja montaasien keskeisenä radikaalina piirteenä on totuttu pitämään tapoja, joilla ne korostavat yhdisteltyjen aineistan vastakkaisuuksia ja epäjatkuvuuksia. Nimenomaan näissä peittelemättömissä jännitteissä erilaisten kuvallisten lähteiden välillä on nähty niiden kuvakulttuurin uudistava ja yhteiskuntakriittinen voima.³⁵ Digitaalisissa arkkitehtuuriperspektiiveissä sitä vastoin tähdätään tyypillisesti yhtenäiseen kuvatilaan ja kuvalliseen illuusion. Digitaalisten kollaasien ongelmallisena piirteenä ja harhaanjohtavuuden lähteenä onkin nostettu esiin tapa, jolla kollaasiin yhdisteltyjen kuvallisten aineiden keskinäiset rajat häivytetään.³⁶ Monet arkkitehtuurikirjoittajat ovat esittäneet, että epäjatkuvuuksien ja kuvallisen konstruktion luonteen selkeämpi paljastaminen digitaalisissa havainnekuviissa mahdollistaisi katsojille kriittisemmän otteen suunnitelmiin.³⁷

Valokuvamaisten arkkitehtuurivisualisointien arkinen vakuuttavuus perustuu juuri saumattomaan kuvalliseen ”realismiin”. Yhä suurempi osa havainnekuvista tuotetaan nykyään kauttaaltaan laskennallisesti valokuvasimulaationa. Pilvet,

30 Ibid., 11–12.

31 Ibid., 11.

32 Ibid., 4, 11, 15.

33 Mitchell, *The Reconfigured Eye*, alkaen s. 163.

34 Montaasin ja kollaasin käsitteitä käytetään usein arkkitehtuurikuvia koskevassa nykykeskustelussa melko epämääräisesti viitattaessa kuviin, jotka on koostettu erilaisista lähteistä poimituista aineksista. Termin ”montaasi” käyttö on kuitenkin historiallisesti tiiviimmin sidoksissa valokuvallisiin ja elokuvallisiin tekniikoihin ja ”kollaasin” kubismiin. Esimerkiksi kaupunkitilan ja arkkitehtuurimontaasien suhdetta tutkinut Martino Stierli pitää juuri teknisesti reprodusoitavissa olevien valokuvallisten aineiden käyttöä olennaisena montaasille. Martino Stierli, *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space* (New Haven: Yale University Press, 2018), 18.

35 Ibid., 3.

36 Ibid., 270; Lee & Pae, ”Photo-Fake Conditions of Digital Landscape Representation,” 9.

37 Ks. esim. Karl Kullmann, ”Hyper-realism and Loose-reality: The Limitations of Digital Realism and Alternative Principles in Landscape Design Visualization,” *Journal of Landscape Architecture* 9, no. 3 (2014): 25. On kuitenkin myös kirjoittajia, jotka ovat nähneet heterogeenisen kuva-aineksen saumattomassa yhdistämisessä digitaalisen arkkitehtuuri-ideoinnin erityisen voimavaran. Ks. esim. Vassallo, *Seamless*, 175–178.

vesi, kasvillisuus ja mittakaavaihmiset on perinteisesti esitetty havainnekuvin 2D-kuvista poimittuja otteita yhdistelemällä, mutta nykyään näitäkin kuvallisia elementtejä tuotetaan visuaalisointisovelluksissa suoraan 3D-mallista. Kollaasin ja montaasin käsitteillä ei onnistuta tavoittamaan tällaisen kokonaisvaltaisen 3D-grafiikan tasoa. Laskennallisen valokuvavalmuillaation kuvallinen luonne kaipaisikin akuutisti selvittelyä: yhdistäessään länsimaisen kuvallisen realismin vahvimmin juurtuneita juonteita 3D-grafiikan ”fotorealismi” alkaa herkästi näyttäytyä vaihtoehdottomana. Peli- ja elokuvateollisuus nojaavat laajalti samoille valokuvausta jäljitteleville tekniikoille kuin arkkitehtuurivisuaalisoinnin sovellukset, mikä on omiaan kasvattamaan yhä uusia sukupolvia oletukseen valokuvallisen realismin yleispätevyydestä.

Viime vuosina arkkitehtuurin ajankohtaiskeskustelussa on kritisoitu kiiltokuvamaiseksi leimattua valokuvamaista esitystekniikkaa, mutta kritiikki on kohdistunut pikemmin havainnekuvien kaupallisuuteen kuin niiden kuvahistoriallisiin perusteisiin. Laajempia tulkintamallejakin on kuitenkin satunnaisesti esitetty. Esimerkiksi arkkitehti ja arkkitehtuurikirjoittaja Sam Jacob on väittänyt 3D-grafiikkaa karteesisen tilallisen ajattelun lakkiumaksi, joka kahlitsee arkkitehtien ajattelua.³⁸ Omassa praktiikassaan hän on kehitellyt avoimen kollaasimaiseen värin ja materiaalien kuvaukseen perustuvia esitystekniikoita. Jacob väittää, että tietyt 2D-kuvankäsittelyohjelmat kuten Adoben Photoshop ja Illustrator mahdollistavat uudenlaisen tilallisen hahmotuksen tavan, joka ei perustu syvyyssilluusion vaan pikemmin litteään kerrostamiseen.³⁹

Monet Jacobin teksteissään esittelemistä kollaaseista ovat joko julkisivuprojektioita tai aksono-

metrioita, pakopisteettömiä yhdensuuntaisprojektioita.⁴⁰ Yllättävää on, että kumouksellisina esiintyvät arkkitehdit ovat tarttuneet aksonometriseen esitystapaan toistuvasti 1920-luvulta lähtien väittäen siten vapauttavansa arkkitehtonisen tilan perspektiivisistä kehyksistä uusiin suuntiin. 2000-luvun perspektiivikriitikoiden kollaasit muistuttavat paljossa esimerkiksi Rem Koolhaasin 1970-luvun kokeellista arkkitehtuurigrafiikkaa kuten aksonometrioita, joiden kuvallinen velka 1920-luvun grafiikalle puolestaan on ilmeinen.⁴¹ Modernistit taas omaksuivat aksonometrian arkkitehtonisen tilan kuvaukseen teknisestä piirustuksesta – vanhastaan aksonometriaa oli sovellettu koneenrakennuksessa ja sotilasarkkitehtuurissa.⁴² Länsimaisessa kontekstissa aksonometria on siis lähtökohdiltaan tiiviisti sidoksissa perinteisten projektiivisten piirustusmenetelmien kehitykseen samoin kuin perspektiivikin eikä suinkaan riippumaton kuvallisen realismin perinteestä.⁴³ Myös 2000-luvun aksonometriset kollaasit lienee useimmiten rakennettu 3D-sovelluksessa tuotettuun kuvalliseen runkoon. Jotkut kriitikot ovatkin torjuneet Jacobin kuvalliset arkkitehtuurikokeilut yksinkertaisesti vanhoja aiheita kierrättävänä tyylinä.⁴⁴ Sellaisena siihenkin liittyy vaara, että se vakiintuessaan latistuu suunnittelua ja ajattelua kangistavaksi muotiksi.

38 Sam Jacob, ”Architecture Enters the Age of Post-Digital Drawing,” *Metropolis*, March 21, 2017, <https://metropolismag.com/projects/architecture-enters-age-post-digital-drawing/>.

39 Ibid.

40 Ibid.

41 Ks. Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (London: Academy Editions, 1978).

42 Peter Booker, *A History of Engineering Drawing* (London: Chatto and Windus, 1963), 114–115; Alberto Pérez-Gómez & Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000), 272–274.

43 Aksonometria on myös perspektiivin ohella laajalti käytössä tietokonepelien käyttäjänäkymissä.

44 Swarnabh Ghosh, ”Can’t Be Bothered: The Chic Indifference of Post-Digital Drawing,” *Metropolis*, August 1, 2018, <https://metropolismag.com/viewpoints/post-digital-drawing-aesthetic/>.

Lopuksi

Toisin kuin mediatutkimuksessa arkkitehtuurin tutkimuksessa ja kritiikissä on vasta kovin niukasti pureuduttu tapoihin, joilla laajalti käytetyt digitaaliset tekniikat nojaavat vanhoille kuvallisille esitystavoille kuten perspektiiville ja valokuvalle. Kuitenkin juuri arkkitehtuurilla on erityinen historiallinen yhteys perspektiiviseen tilankuvaukseen sikäli, että perspektiivitekniikkaa sovellettiin ensimmäiseksi rakennetun ympäristön kuvaamiseen. Myös varhaisessa valokuvauksessa arkkitehtuuri tarjoutui luontevaksi esityskohteeksi, ja arkkitehtuurivalokuvauksen vaikutus etenkin 1900-luvun arkkitehtuuri-ihanteiden leviämisessä oli valtava. Arkkitehtuuritutkimuksessa digitalisaatiota on yhtäältä hehkutettu ja toisaalta kavahdettu mullistuksena, joka suistaa perinteisen kuvallisen – ja tilallisen – subjektin sijoiltaan. Tutkijoiden huomiota ansaitsivat kuitenkin myös tavat, joilla uusien arkkitehtuurimedioiden vanhat ainekset pitävät nykyarkkitehtuuria vaivihkaa otteessaan. Sikäli kuin uudistuminen merkitsee vapautumista totunnaisten käsitysten otteesta, se edellyttää tuon otteen tunnistamista, tunnustelua ja erittelyä.

Arkkitehti, FM **Hanna Hyvönen** valmistelelee Aalto-yliopiston arkkitehtuurin laitoksella väitöskirjaa arkkitehtisuunnitelmien “fotorealistisesta” havainnollistamisesta. Hän on julkaissut arkkitehtuurista ja kuvataiteesta muun muassa *niin & näin* -aikakauslehdessä. Käytännön arkkitehtina Hyvönen on keskittynyt siltoihin ja työskentelee tiiviissä yhteistyössä rakenne- ja maisemasuunnittelijoiden kanssa.

Lähteet

Bates-Brkljac, Nada. "Photorealistic Computer Generated Representations as a Means of Visual Communication of Architectural Schemes in the Contemporary Culture", *International Journal of Architectural Computing* 10, no 2 (2012): 185–204.

Bekerman, Ronen. "Interview with MIR," 2011. Haastattelu visualisointiaiheisella sivustolla. Luettu 29.9.2021. <https://www.ronenbekerman.com/interview-with-mir/#read-more-content>

Bolter, Jay David & Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.

Booker, Peter 1963. *A History of Engineering Drawing*. London: Chatto and Windus, 1963.

Carmo, Mario. *The Alphabet and the Algorithm: Form, Standards, and Authorship in Times of Variable Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011. ProQuest Ebook Central.

Carmo, Mario. *The Second Digital Turn: Design Beyond Intelligence*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2017. ProQuest Ebook Central.

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Transl. by John Goodman. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.

Day, Alan. "Urban Visualization and Public Inquiries: The Case of the Heron Tower, London." *arg* 6 (no. 3 (2002): 363–372.

Friedberg, Anne. *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

Ghosh, Swarnabh. "Can't Be Bothered: The Chic Indifference of Post-Digital Drawing." *Metropolis*, August 1 (2018). <https://metropolismag.com/viewpoints/postdigital-drawing-aesthetic/>

Greenberg, Donald P.. "Computer Graphics in Architecture." *Scientific American* 230, no. 5 (1974), 98-107. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/24950079>

Jacob, Sam. "Architecture Enters the Age of Post-Digital Drawing." *Metropolis*, March 21 (2017). <https://metropolismag.com/projects/architecture-enters-age-post-digital-drawing/>

Kittler, Friedrich A.. "Perspective and the Book," transl. by Sara Ogger. *Grey Room* 05 (Fall 2001): 38–53. DOI: 10.1162/152638101317127804

Koolhaas, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. London: Academy Editions, 1978).

Kullmann, Karl. "Hyper-realism and Loose-reality: The Limitations of Digital Realism and Alternative Principles in Landscape Design Visualization." *Journal of Landscape Architecture* 9, no. 3 (2014): 20–31. DOI: 10.1080/18626033.2014.968412.

Lee, Myeong-Jun & Pae, Jeong-Hann. "Photo-fake Conditions of Digital Landscape Representation." *Visual Communication* 17, no. 1 (2018): 3–23. DOI: 10.1177/1470357217734825

Llach, Daniel Cardoso. *Builders of the Vision: Software and the Imagination of Design*. New York: Routledge, 2015.

Llach, Daniel Cardoso. "Architecture and the Structured Image: Software Simulations as Infrastructures for Building Production." In *The Active Image*, Philosophy of Engineering and Technology 28, edited by Sabine Ammon & Remei Capdevila-Werning, 23–52. Cham, Switzerland: Springer, 2017. DOI 10.1007/978-3-319-56466-1_2

Manovich, Lev. "The Mapping of Space: Perspective, Radar, and 3-D Computer Graphics." 1993, 1–14. <http://manovich.net/index.php/projects/article-1993>

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.

Mitchell, William J.. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994. EBSCO.

Nastasi, Michele. *Città d'immagini. Fotografia e paesaggi in trasformazione: skyline, rendering, icone*. Väitöskirja, Università Ca' Foscari Venezia, 2018.

Nastasi, Michele. "Architecture of the Image: Photography Acting in Urban Landscapes." In *About Star Architecture*, edited by Nadia Alaily-Mattar et al., 115–131. Cham, Switzerland: Springer, 2020. DOI: 10.1007/978-3-030-23925-1_8

Negroponte, Nicholas. *The Architecture Machine*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1970.

Pérez-Gómez, Alberto & Pelletier, Louise. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

Stierli, Martino. *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven: Yale University Press, 2018.

Vassallo, Jesús. *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*. Zurich: Park Books, 2016.

Vidler, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

Suomalaisen oopperan talohankkeen varhaisvaiheita

Elina Standertskjöld

doi.org/10.23995/tht.115727



Artikkelini aiheena on suomalaisen oopperan uudisrakennushankkeen varhaisvaiheet 1910-luvulla. Keskityn kolmeen vuonna 1916 tehtyyn toteutumattomaan suunnitelmaan, joista kahden piirustukset ovat päättyneet Arkkitehtuurimuseon ja yhden Helsingin kaupunginarkiston kokoelmiin. Arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöströmin tekemät kaksi suunnitelmaa laadittiin alun perin liitteiksi Helsingin kaupunginvaltuustolle lähettyihin oopperan tontin valintaa koskeviin asiakirjoihin. Kolmas suunnitelma on Hilding Ekelundin diplomityö ”Oopperatalo Munkkiniemeen”. Kaikki kolme ovat arkkitehtuurihistoriallisesti kiinnostavia, sillä ne liittyivät samaan aikaan vireillä olleisiin Helsingin kaupungin kehittämissuunnitelmiin. Palmqvist & Sjöströmin varhaisin suunnitelma Kaisaniemeen liittyi Eliel Saarisen Murtokatu-suunnitelmaan (1911–1913). Arkadianmäelle tehty myöhempi suunnitelma oli kytköksissä Töölön kaupunginosan uudelleenjärjestelyyn, ja Ekelund oli valinnut oopperatalonsa paikaksi Eliel Saarisen 1915 laatimaan Munkkiniemi–Haaga-suunnitelman ”Keskusaukean”.

Avainsanat: Hilding Ekelund, Eliel Saarinen, W.G. Palmqvist, Einar Sjöström, Bertel Jung, oopperatalo, kaupunkisuunnittelu, näyttelyrakennus, arkkitehtuurikilpailu, arkkitehtuuripiirustus, Eduskuntatalo



Suomalaisen oopperan pitkä ja monivaiheinen talohanke on hyvä esimerkki siitä, miten eri arkistoihin päätyneet toteutumattomat suunnitelmat voivat vaikuttaa yksittäisen rakennuksen syntyhistoriaan. Vaikka suunnitelmaa ei toteutettaisikaan, saattaa esimerkiksi sille valittu rakennuspaikka kertoa ajankohtaisista kaupunkisuunniteluun liittyvistä kysymyksistä. Oopperatalon rakennushistoriaan vaikuttivat oleellisesti myös *Kotimaisen oopperan* perustaminen 1911 ja henkilökohtaiset kontaktit. Vuonna 1914 ooppera muutettiin osakeyhtiöksi, jonka nimeksi tuli *Suomalainen Ooppera Oy*. Tästä eteenpäin yhtiön hallituksen perustajajäsenet Edvard Fazer, Aino Ackté ja Oskar Merikanto pyrkivät edistämään oopperatalon rakentamista Helsinkiin.¹ Hanke oli laajasti esillä myös julkisuudessa. Syynä siihen, ettei taloa saatu silloin rakennettua oli ensimmäisen maailmansodan aiheuttama inflaatio, joka söi suurimman osan saaduista lahjoitusvaroista.

Tämä artikkeli keskittyy oopperatalohankkeen varhaisvaiheisiin, etenkin kolmeen toteutumattomaan suunnitelmaan vuodelta 1916: Arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöströmin Kaisaniemeen suunnittelemaan oopperataloon, saman toimiston Arkadianmäelle tekemään monumentaaliseen kokonaisuuteen liikerakennuksineen sekä arkkitehti Hilding Ekelundin Teknillisen korkeakoulun diplomityöhön ”Oopperatalo Munkkiniemeen”. Palmqvistin ja Sjöströmin tammikuussa 1916 signeeraaman ja Helsingin Sanomissa 18.2.1916 julkaistun ensimmäisen suunnitelman piirustukset lähetettiin alun perin Helsingin kaupunginvaltuustolle *Suomalainen ooppera Oy:n* tonttiantomuksen liitteenä, ja ne ovat nykyisin Helsingin kaupunginarkistossa.²

1 Maria Berg, *Oopperalle talo* (Helsinki: Omakustanne, 1972), 9.

2 Piirustuksia on kahdeksan kappaletta. Asemapiirros, leikkaus, viisi pohjapiirrosta ja perspektiivipiirustus. Kaupunginvaltuusto – Kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liitteet, 16.1.–20.6.1917, Helsingin kaupunginarkisto. Oskar Merikannon ja Edvard Fazerin anomuksen 12.2.1916 liitteenä olevat piirustukset.

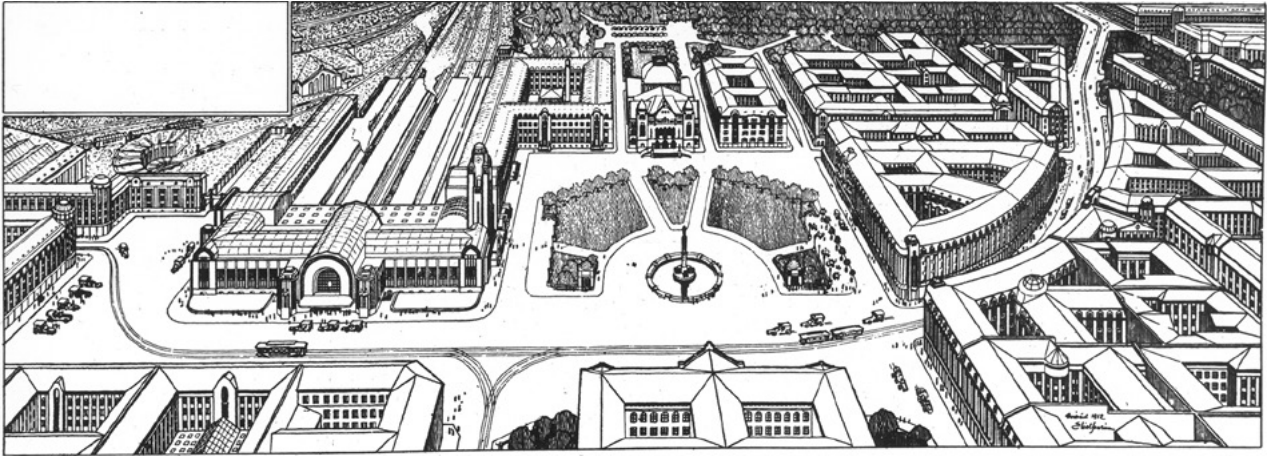
Palmqvist & Sjöströmin toukokuussa 1916 signeeraamat piirustukset oopperatalosta Arkadianmäelle sekä Ekelundin diplomityö kuuluvat Arkkitehtuurimuseon kokoelmiin.

Sekä Palmqvist & Sjöströmin toimiston että Ekelundin oopperatalopiirustukset liittyivät Helsingissä samaan aikaan vireillä olleisiin kaupungin kehittämissuunnitelmiin. Ekelundin diplomityö kytkeytyi Eliel Saarisen 1915 laatimaan Munkkiniemi–Haaga-suunnitelmaan, ja Arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöströmin tekemä varhaisempi versio Saarisen tekemään Murtokatu-suunnitelmaan (1911–1913). Myöhempi versio liittyi Töölön kaupunginosan uudelleenkaavoitukseen.³ Palmqvist ja Sjöströmin toimiston suunnitelmat liittyivät myös konkreettisesti *Suomalainen Ooppera Oy:n* hallituksen toimintaan, sillä kumpikin oli laadittu liitteeksi kaupunginvaltuustolle ja -hallitukselle lähetettyihin tontteja koskeviin selvityksiin.

Helsingin Sanomissa 18.2.1916 julkaistun ensimmäisen suunnitelman perspektiivipiirustus on mukana Uuden Oopperatalon Kannatusyhdistys r.y:n johtokunnassa toimineen Maria Bergin teoksessa *Oopperalle talo* (1972) sekä Oopperatalosäätiön edustajiston sihteerin Kalervo Kemppisen kirjassa *Uusi oopperatalo – Toiveet todeksi* (1993).⁴ Tapani Eskola mainitsee toimittamassaan teoksessa *Oopperatalo – The Opera House – Das Opernhaus* (1995), että Arkadian-

3 Kansallismuseon lähikortteleihin oli ajateltu rakentaa julkisia rakennuksia, jotka muodostaisivat ”rakennustaiteellisen keskuksen”. Mietinnössä ehdotettiin muun muassa Taideteollisuusmuseon, Helsingin kaupungin museon ja keskuskirjaston rakentamista kortteleihin. Kaupunginvaltuusto – Kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liitteet, 16.1.–20.6.1917, Helsingin kaupunginarkisto. Arkkitehtivaliokunnan mietintö 20.5.1916, 17 ja 20–21.

4 Berg, *Oopperalle talo*, 40. Kalervo Kemppinen, *Uusi oopperatalo – Toiveet todeksi* (Porvoo: WSOY, 1993), 10. Johanna Björkmanin väitöskirja *Metsäteollisuuden menestyksen jälki arkkitehtuurissa* (2019) keskittyy W. G. Palmqvistin yhteistyöhön teollisuusyritysten kanssa. Palmqvistin ja Sjöströmin yhteisestä toimistosta (1910–1919) kertovassa osuudessa ei mainita oopperatalosuunnitelmia.



FÖRSLAG TILL GENOMBROTTSGATA GENOM KVARTERET 38
OCH ORDNANDE AV JÄRNVÄGSTORGET I HELSINGFORS

ARKIT. E. SAARINEN

Kuva 1. *Arkitekten III*-lehdessä vuonna 1914 julkaistu kuva Eliel Saarisen Murtokatu-suunnitelmasta (1911–1913). Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Kuvakokoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.

mälle tehtiin uusi suunnitelma, muttei kerro siitä sen tarkemmin.⁵ Edellä mainittujen kirjojen tekijät eivät näytä tunteneen Arkadianmäelle tehtyä uutta suunnitelmaa.

Ekelundin diplomityö on ollut tutkijoiden saavutettavissa jo vuodesta 1965, kun siitä otettuja valokuvia arkistoiitiin Arkkitehtuurimuseon kuvakokoelmaan. Originaalit saatiin museolle 1983. Työ noteerattiin kuitenkin vasta 1997 ilmestyneessä Ekelund-monografiassa. Vilhelm Helanderin esittelee sen lyhyesti artikkelissaan ”Hilding Ekelund Suomen arkkitehtuurin eturintamassa”.⁶ Tässä artikkelissa esitellään ensimmäistä kertaa oopperatalohankkeen varhaiset suunnitelmat kokonaisuutena. Se täydentää siten aiempia tutkimuksia oopperatalon rakennushistoriasta.

5 Tapani Eskola, toim. *Oopperatalo – The Opera House – Das Opernhaus* (Helsinki: Kustannus Oy Projektilihti, 1995), 13. Kaupunginvaltuusto – Kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liitteet, 16.1.–20.6.1917, Helsingin kaupunginarkisto, Arkkitehtivaliokunnan mietintö 20.5.1916, 16–22.

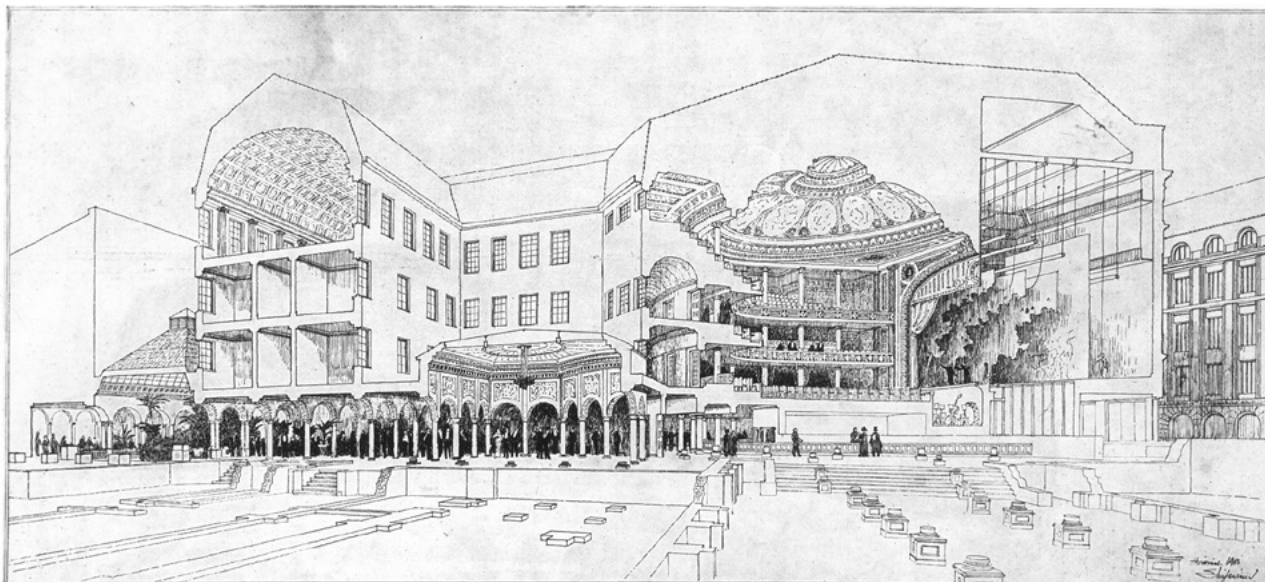
6 Vilhelm Helander, ”Hilding Ekelund Suomen arkkitehtuurin eturintamassa,” teoksessa *Hilding Ekelund (1893–1984) – Arkkitehti, Arkkitekt, Architect*, toimittanut Timo Tuomi (Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, 1997), 9.

Oopperan tilakysymys ja Eliel Saarisen Murtokatu-suunnitelma 1913

Oopperatalon tilakysymys oli noussut esiin jo ennen osakeyhtiön perustamista. Eliel Saarinen oli tehnyt Helsinkiin oma-aloitteisesti niin kutsutun Murtokatu-suunnitelman. Kyseessä on nykyinen Kaisaniemenkatu, Mikonkadun ja Vilhonkadun kortteliin avattu 18 metriä leveä liikenneväylä. Saarinen piirsi kadun varrelle 5–6-kerroksisia liikerakennuksia. Hanke eteni kahdessa vaiheessa vuosina 1912–1913. Loppujen lopuksi suunnitelmasta toteutettiin vain liikenneväylä.⁷

Suunnitelmaan liittyi hotelli Fennian kortteliin sijoitettu nelikerroksinen konsertti-, ooppera- ja juhlasali. Koko tontin laajuudessa pohjakerroksessa oli konserttihuoneiston eteistilat ja lasikupolinen lämpiö, toisessa kerroksessa nelikerroksinen näyttämö sekä permanto liikuteltavine

7 Tytti Valto, ”Työluettelo”, teoksessa Marika Hausen, Kirmo Mikkola, Anna-Liisa Amberg, Tytti Valto, *Eliel Saarinen – Suomen aika* (Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, 1990), 311 ja 313.



FÖRSLAG TILL KONCERTPALATS. PERSPEKTIVISK GENOMSKÄRNING

ARKIT. E. SAARINEN

Kuva 2. *Arkitekten III* -lehdessä vuonna 1914 julkaistu kuva Eliel Saarisen Murtokatu -suunnitelmaan liittyvästä konsertti-, ooppera-, ja juhlasalista, joka oli sijoitettu hotelli Fennian korttelin alakertaan. Piirustuksessa näkyi orkesterimonttu soittimiehin. Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Kuvakokoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.

lattiarakenteineen. Salissa olisi laajimmillaan ollut 794 paikkaa. Uuden näyttämön oli oletettavasti ajateltu palvelevan ensisijaisesti oopperan tarpeita, sillä Saarisen leikkauspiirustuksessa näkyy sekä esiintymislava että orkesterimonttu soittimiehin.⁸

Oopperaesitysten priorisointia uusissa tiloissa olisi puoltanut se, että Rautatien torin toisella laidalla, näköetäisyydellä Fennian korttelista, sijaitsi vain kymmenen vuotta aikaisemmin valmistunut Kansallisteatteri. Teatterilaiset olisivat mielellään nähneet, että ooppera saisi omat tilat, sillä he suhtautuivat kriittisesti siihen, että Kansallisteatterin näyttämöä käytettiin oopperoiden esittämiseen.⁹

Palmqvist & Sjöströmin arkkitehti-toimiston suunnitelmat 1916

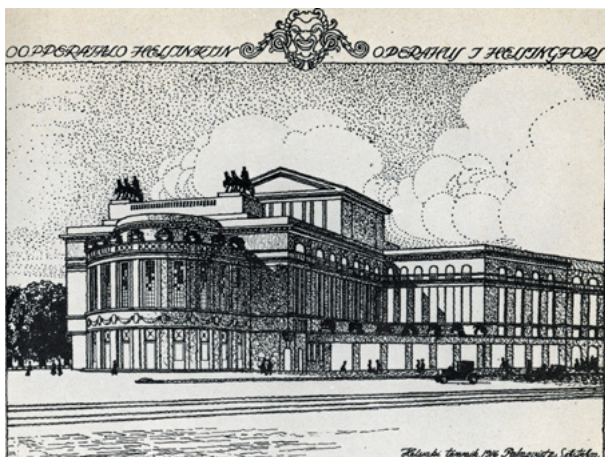
Alkuvuodesta 1916 Oskar Merikanto ja Edvard Fazer lähettivät *Suomalainen Ooppera Oy:n* nimissä Helsingin kaupunginvaltuustolle anomuksen ilmaisen tontin saamiseksi uudelle talolle. He ehdottivat Kaisaniemenkadun ja Fabianinkadun risteyksessä olevaa tonttia.¹⁰ Paikan valinta oli kiinnostava, sillä se sijaitsi Saarisen suunnitteleman Murtokadun varrella vain parin sadan metrin päässä siitä paikasta, mihin oli ajateltu uutta konsertti-, ooppera-, ja juhlasalia.

Fazerin ja Merikannon anomuksen liitteenä olleen suunnitelman tekijä oli mitä ilmeisimmin Einar Sjöström, jonka vaimo Phyllis Eleanor Sjöström (os. Mardall) oli oopperalaulajatar. Hän esiintyi Suomalaisen oopperan tuotannois-

8 Ibid.

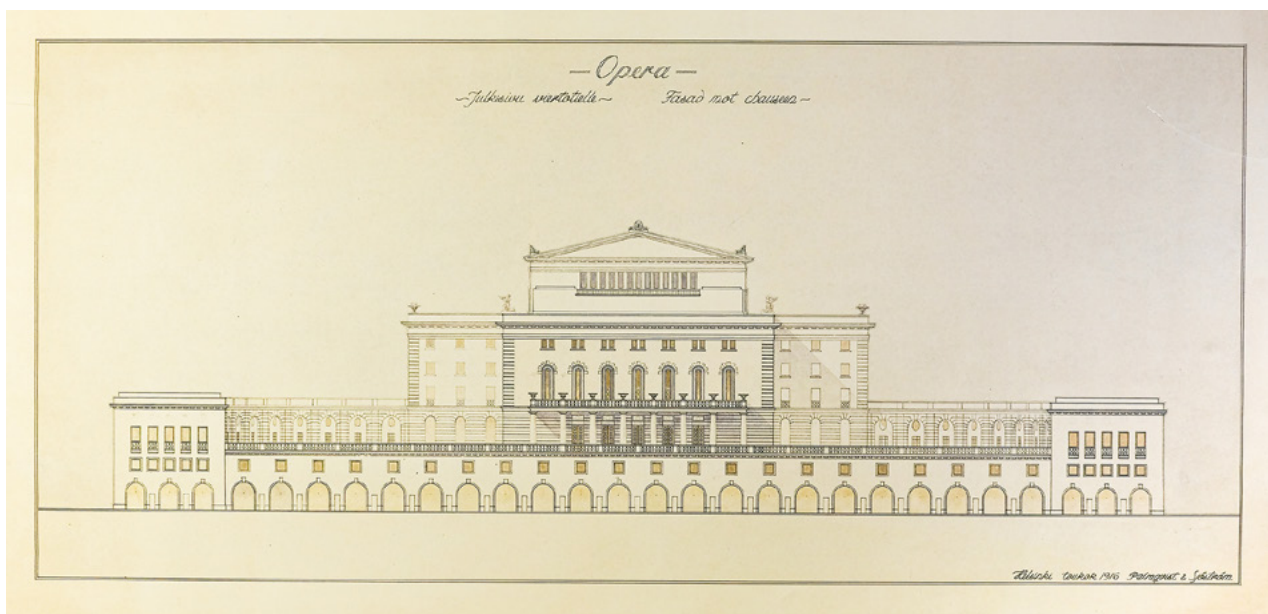
9 "Oopperan 10-vuotispäivänä". *Helsingin Sanomat* 2.10.1921 No: 269, 10.

10 Bergin kirjassa mainitaan väärin, että kyseessä olisi nykyinen Metsätalon tontti. Kaupunginvaltuusto – Kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liitteet, 16.1.–20.6.1917, Helsingin kaupunginarkisto, Oskar Merikannon ja Edvard Fazerin anomus 12.2.1916, 14.



Kuva 3. Arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöström, Oopperatalo Kaisaniemeen, signeerattu tammikuussa 1916. Kuva: Helsingin kaupunginarkisto, Kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liitteet 16.1.–20.6.1917, lisenssi CC BY 4.0.

Kuva 4. Arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöström, Oopperatalo Arkadianmäelle, signeerattu toukokuussa 1916. Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Originaalikokoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.



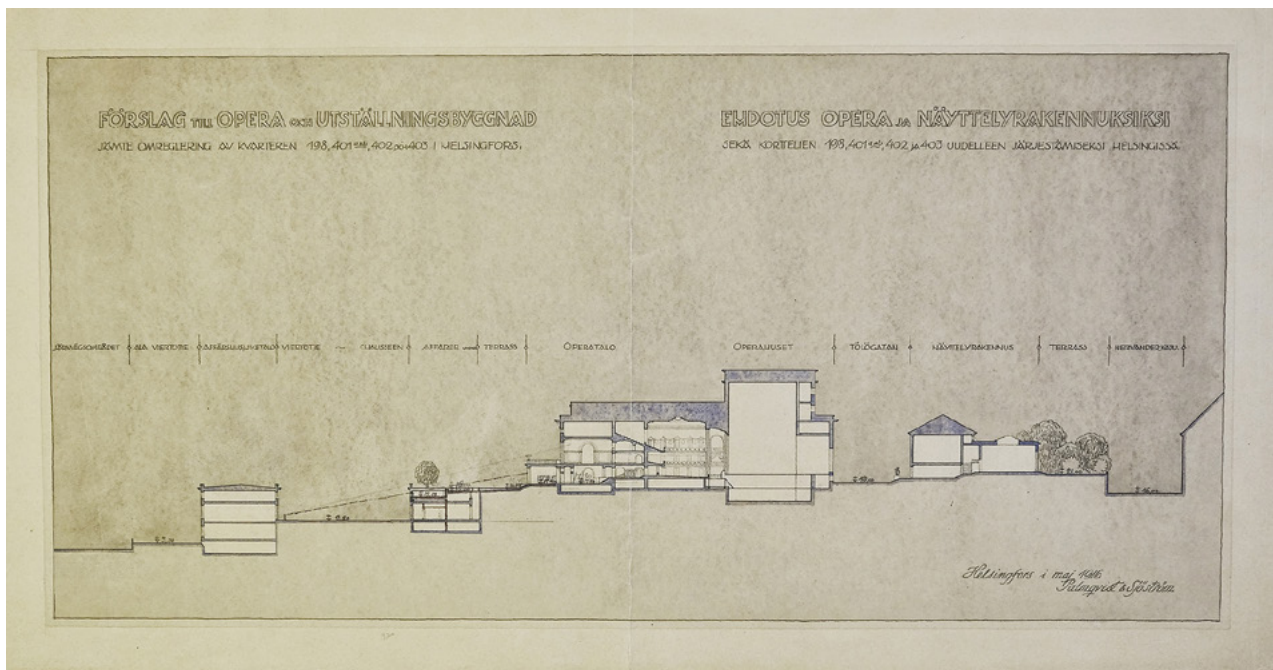
sa 1912–1925.¹¹ Luultavasti hänen suhteidensa ansiosta Sjöström sai toimeksiannon. Kyseessä oli varsin mittava rakennus (54800 kuutiota). Katsomossa olisi ollut 1350 paikkaa eli yli kaksi kertaa enemmän kuin Aleksanterin teatterissa tai Saarisen suunnittelemassa konsertti-, ooppera- ja juhlasalissa.¹² Suuret katsomot ovat tyypillisiä oopperoille, sillä produktiot ovat huomattavasti kalliimpia kuin teatteriesitykset. Esitysten hintaa nostavat orkesterin ja solistien palkkiot sekä kuoron palkat. Pääsylippituloilla on tarkoitus kattaa ainakin osa näistä kuluista.

11 "Encore, Suomen Kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta: Phyllis Sjöström." Luettu 14.1. 2022. <https://encore.opera.fi/fi/person/2193>.

12 Aleksanterin teatterissa oli alun perin 619 paikkaa. Berg, *Oopperalle talo*, 10.

Sjöströmin suunnitteleman rakennuksen pääsisäänkäynti olisi ollut Pitkän sillan puolelle ajatellun aukion laidalla.¹³ Tyyliään rakennus oli sukua Euroopan saksankielisen alueen oopperataloille, Berliinin Staatsoper Unter den Lindenille (1844) ja Wienin valtionoopperalle (1869). Molemmat rakennukset ovat kolmikerroksisia ja tyyliään klassisia. Rakennusten katoille on sijoitettu suurikokoisia ihmisfiguureja ja ratsuja esittäviä veistoksia. Sjöströmin piirsi Suomalai-

13 "Oopperatalon hanke Helsingistä" ja "Oopperatalo rakennettava! – Rientäkää Ooppera-arpajaisiin," *Helsingin Sanomat*, 18.2.1916, no: 48, 4. Uutisen yhteydessä oli ilmoitus Ooppera-arpajaisista, jolla kerättiin rahaa uudelle talolle. Kaupunginvaltuusto – Kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liitteet, 16.1.–20.6.1917, Helsingin kaupunginarkisto, Fazerin ja Merikannon anomus kaupunginvaltuustolle 12.2.1916, 14.



Kuva 5. Arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöström, Oopperatalo Arkadianmäelle, leikkauspiirustus, jossa vasemmalla Viertotien toisella puolella oleva liikerakennus sekä terrassin alla olevat myymälät. Oikealla puolella "näyttelyrakennus". Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.

sen oopperan katolle kaksi kahden ratsun vetämää luonnollisen kokoista kilpavaunua ohjastajineen. Ne muistuttavat Wienin valtionoopperan katolla olevia ratsastajaveistoksia. Sjöström lisäsi, arvatenkin tilaajan pyynnöstä, Fabianinkadun puolelle myymälätiloja. Pyrkimyksenä oli ilmeisesti hankkia vuokratuloja osakeyhtiölle.

Helsingin kaupunki ei luovuttanut oopperalle yhtiön valitsemaa tonttia, vaan osoitti sille uuden paikan Viertotien (nyk. Mannerheimintien) varrelta.¹⁴ Palmqvist & Sjöströmin toimisto laati jo toukokuussa 1916 uuden suunnitelman ehdotetulle paikalle.¹⁵ Se, että piirustukset on tehty jo ennen kuin valtuusto oli päättänyt luovuttaa tontin oopperalle, selittyy sillä, että kaupunginhallitus oli pyytänyt arkkitehteistä koostuneelta

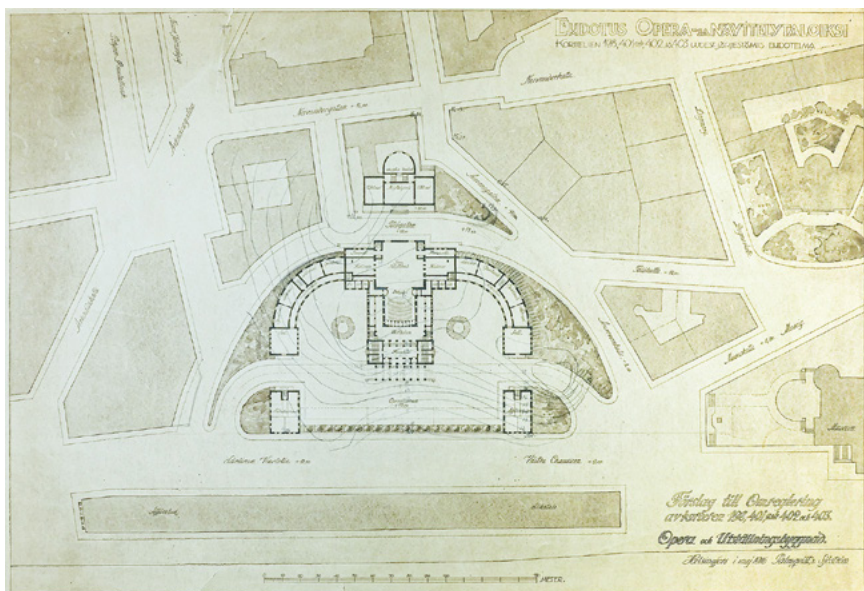
valiokunnalta mietintöä asiasta. Niitä laadittiin peräti kaksi. Jälkimmäisessä, joka oli päivätty 20.5.1916, todetaan, että Helsingin asemakaava-arkkitehti Bertel Jungin pyynnöstä ja hänen ohjeidensa mukaan oli arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöström tehnyt tontille suunnitelman. Päiväyksen perusteella Arkkitehtuurimuseon kokoelmissa olevat piirustukset kuuluvat sarjaan, jonka Jung lähetti mietinnön liitteenä hallitukselle.¹⁶

Palmqvist & Sjöströmin toimisto teki vielä marraskuussa 1916 *Suomalainen Ooppera Oy:n* hallituksen pyynnöstä lopulliset piirustukset Arka-

14 Rahatoimikamari teki esityksen Helsingin kaupunginhallitukselle tonttien luovuttamisesta taidenäyttelyrakennukselle, oopperatalolle ja konservatoriorakennukselle 12.3.1917. Kaupunginvaltuusto – Kaupunginvaltuuston pöytäkirjat 16.1.–20.6.1917, Helsingin kaupunginarkisto, 1.

15 Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma.

16 Valiokuntaan, joka ehdotti uutta paikkaa, kuuluivat Armas Lindgren, Bertel Jung sekä insinööri Jalmari Castrén. Myöhemmän mietinnön oli allekirjoittanut myös Hugo Lindberg. Mietinnössä mainittu lintuperspektiivipiirustus puuttuu Arkkitehtuurimuseolla olevasta sarjasta. Kaupunginvaltuusto – Kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liitteet, 16.1.–20.6.1917, Helsingin kaupunginarkisto, Arkkitehtivaliokunnan mietintö 20.5.1916, 19.



Kuva 6. Arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöström, Oopperatalo Arkadianmäelle, asemapiirros ja 1. kerroksen pohja. Oikealle puolelle on hahmoteltu Kansallismuseon rakennus. Oopperan takana on "näyttelyrakennus". Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.

dianmäelle.¹⁷ Ne julkaistiin *Arkitekten*-lehdessä IV/1917. Niiden joukossa oli myös rakennuksen ympäristöä esittävä lintuperspektiivi, joka luultavasti kuului toukokuussa tehtyyn sarjaan, koska sen yksityiskohdat ja talon taakse sijoitetun "näyttelyrakennuksen" muoto vastaavat toukokuussa tehtyjä piirustuksia. Arkkitehdit näyttävät tehneen lehdessä julkaistun version pääjulkisivuun joitakin muutoksia.¹⁸ Lopulliset piirustukset on todennäköisesti myös esitelty kaupunginvaltuustolle, mutta niiden nykyisestä olinpaikasta ei ole tietoa.

Suurikokoisen, pohjaratkaisultaan ristinmuotoisen oopperatalon lisäksi kokonaisuuteen kuului Viertotien toiselle puolelle rakennettava kaksikerroksinen basaarimainen liiketalo.¹⁹ Pää-

massaan liittyviin kahteen kaarevaan siipeen oli ajateltu julkisia tiloja, yhtenä vaihtoehtona konservatoriota. Samoin kuin edellisessäkin suunnitelmassa, oli oopperan yhteyteen varattu tilat myymälöille. Ne oli sijoitettu pääsisäänkäynnin edessä olevan terassin alle.²⁰

Suunnitelma ei koskenut vain oopperataloa, vaan Palmqvist ja Sjöström hahmottelivat Jungin toivomuksesta myös lähikortteleihin tulevia rakennuksia. Asemapiirrokseen on merkitty paikka "näyttelyrakennukselle", joka oli esillä kaupunginvaltuustossa yhtä aikaa oopperan tilakysymyksen kanssa. Näyttelyrakennus on sijoitettu oopperan taakse, Töölönkadun varteen. Palmqvistin ja Sjöströmin suunnitelma linkittyi näin kiinnostavalla tavalla myös useita vuosia vireillä olleeseen Suomen Taitelijaseuran alulle panemaan talohankkeeseen. Taidehalli rakennettiin sittemmin viereiseen kortteliin.²¹

17 Kaupunginvaltuusto – Kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liitteet, 16.1.–20.6.1917, Helsingin kaupunginarkisto. Bertel Jungin ja Tycho Öllerin Kaupungin yleisten töiden hallitukselle 24.11.1916 lähettämä kirje, 23.

18 Palmqvist & Sjöström, "Finska operan," *Arkitekten IV* (Helsinki 1917), 63–65. Liisa-Maria Hakala-Zilliacus on julkaissut *Arkitekten*-lehdessä olleen lintuperspektiivin Eduskuntataloa käsittelevässä väitöskirjassaan. Liisa-Maria Hakala-Zilliacus, *Suomen Eduskuntatalo – Kokonaistaideteos, itsenäisyysmonumentti ja kansallisen sovinnon representaatio* (Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2002), 90.

19 Oopperatalon hinnaksi oli laskettu 1690000 markkaa. Berg, *Oopperalle talo*, 10.

20 Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma. Suunnitelmaa oli edeltänyt Eliel Saarisen Pohjoinen Rautatiekatu 1:een piirtämä näyttelyrakennus vuodelta 1908. Se olisi sijainnut Mannerheimintien varressa, Palmqvistin ja Sjöströmin oopperan eteläpuolella. Valto, "Työluetelo", 293.

21 Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma. W. G. Palmqvist oli Magnus Enckellin ohella toinen Suomen Taitelijaseuran tonttihakemuksen allekirjoittajista.

Tätäkin suunnitelmaa ei toteutettu, vaan lopulta päädyttiin siihen, että Aleksanterin teatteri korjattiin ja luovutettiin Suomalaiselle oopperalle 1919. Rakennuksen muutos- ja korjaussuunnitelmat laati Einar Sjöström.²² Huolimatta siitä, että oopperan tilakysymys oli näin ratkennut, laati Sjöström vielä 1921 jatkosuunnitelman Viertotien tontille. 1920-luvun pelkistettyä klassismia edustavat piirustukset ovat Arkkitehtuurimuseossa, Sjöströmin kokoelmassa.²³

Hilding Ekelundin diplomityö ja Eliel Saarisen Munkkiniemi-Haaga-suunnitelma

Ekelund oli valinnut oopperan paikaksi Eliel Saarisen 1915 laatimaan Munkkiniemi-Haaga-suunnitelman ”Keskusaukean”.²⁴ Saarisen asemakaava oli suosittu diplomitoiden lähtökohta 1910-luvulla. Arkkitehtuurin opettajat kehottivat oppilaitaan valitsemaan diplomitoilleen kaa- vasta sopivia tontteja.²⁵ Ekelundin diplomityöstä on säilynyt neljä piirustusta museon arkistossa: toisen kerroksen pohjapiirustus, julkisivu länteen, leikkaus sekä perspektiivipiirustus.

Pääkerroksen pohjapiirustus, asemapiirros sekä oletettavasti kolme julkisivupiirustusta ovat kadonneet, mutta niistä on valokuvat museon arkistossa. Kolme varhaisinta kuvaa on arkistoitu jo 1965, ja luultavasti Ekelund on itse tuonut

22 Teatteri oli oopperan käytössä vuosina 1919–1993. Korjaustyöt aloitettiin 1918. Rainer Knapas, ”Suomen Kansallisoopperan talo,” teoksessa *Suomen Kansallisoopperan talo*, toimittanut Lea Venkula-Vauraste (Helsinki: Paino Polar Oy, 1979), 8.

23 Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma.

24 Suunnitelman kirjallisessa osassa todetaan, että aukean laidolle tuli rakentaa ”kirjastoja, museoita, kunnallisia rakennuksia ja virastoja”. Eliel Saarinen, *Munkkiniemi-Haaga ja Suur-Helsinki: tutkimuksia ja ehdotuksia kaupunkijärjestelyn alalta* (Lilius & Herzberg osakeyhtiö: 1915), 107.

25 Helander, ”Hilding Ekelund Suomen arkkitehtuurin eturintamassa,” 9. Munkkiniemi-Haaga ja Suur-Helsinki-suunnitelma esiteltiin myös syksyllä 1915 Ritarihuoneella pidetyssä näyttelyssä.



Kuva 7. Hilding Ekelund, Diplomityö ”Oopperatalo Munkkiniemeen”, perspektiivipiirustus 1916. Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.

ne museolle. Hän oli vakituinen vieras Arkkitehtuurimuseon (ent. Suomen rakennustaiteen museon) näyttelyissä. Käydessään hän toi usein nipun piirustuksia arkistoon ja niiden mukana ilmeisesti myös valokuvia.²⁶

Valokuvien joukossa on kuvat kadonneesta asemapiirroksista ja lintuperspektiivistä. Niistä käy ilmi rakennuksen sijainti Keskusaukean luoteiskulmassa. Saarisen suunnitelmassa siihen kohtaan on piirretty jonkinlainen raatihuone, joka on yhdistetty aukion toisella puolella olevaan rakennuksen matalammalla siivellä. Ekelund on ottanut tämän aiheen sellaisenaan ooppera-

26 ”Arkkitehtuurimuseo: Hilding Ekelund.” Luettu 14.1. 2022. <https://www.mfa.fi/kokoelmat/arkkitehdit/hilding-ekelund/>. Toinen kuvaerä on saanut arkistonumerot 1996. Ne ovat luultavasti löytyneet, kun Ekelundin arkistoja on ryhdytty tutkimaan vuonna 1997 ilmestyneitä kirjaa varten. Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma.



Kuva 8. Hilding Ekelund, Diplomityö "Oopperatalo Munkkiniemeen" 1916, lintuperspektiivi, jossa näkyy rakennuksen sijoitus Munkkiniemi–Haaga-suunnitelman "Keskusaukion" laidalla. Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Originaalikokoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.

taloonsa.²⁷ Itäjulkisivua esittävään perspektiivipiirustukseen hän on kirjoittanut "Sett från torget". Pääsisäänkäynti leijonaveistoksineen on tällä puolella.²⁸ Katsomossa on arviolta noin 700 istumapaikka, mikä on noin puolet vähemmän kuin Palmqvistin ja Sjöströmin oopperataloissa.

Ekelundin oopperatalo poikkeaa ulkoasultaan huomattavasti Palmqvistin & Sjöströmin toimiston klassisista suunnitelmista. Hän oli valinnut säilyneistä piirustuksista päätellen runsasmuotoisen barokkihenkisen rakennuksen julkisivumateriaaliksi rappaamattoman punatiilen, mikä oli varsin poikkeuksellinen ratkaisu oopperatalossa.²⁹

27 Saarinen, *Munkkiniemi–Haaga ja Suur-Helsinki*, 106.

28 Eläinhahmot saattavat olla myös sfinksejä. Kadonneesta piirustuksesta säilynyt valokuva. Arkkitehtuurimuseo, Kuvakokoelma.

29 Ibid.

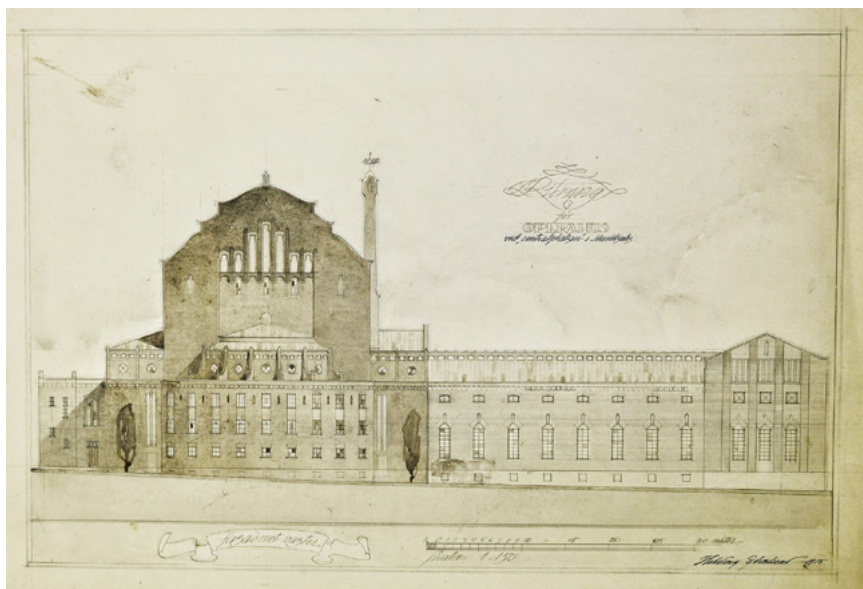


Kuva 9. Eliel Saarinen, Munkkiniemi–Haaga-suunnitelma 1915. Kuva pienoismallista "Keskusaukion" kohdalta. Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Originaalikokoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.

Ekelund oli varmasti tietoinen Eliel Saarisen toimomuksesta, että Munkkiniemi–Haaga-suunnitelman arkkitehtuurin tuli olla yhtenäistä. Saarisen mukaan aukoiden laidolle sijoitettujen julkisten rakennusten tuli olla osa harkittua kokonaisuutta. Kansainvälisenä esikuvana oli Pariisin Place Vendôme.³⁰ Suunnitelmasta tehdyistä piirustuksista ja pienoismallista otetuista kuvista ei kuitenkaan voi päätellä missä määrin rakennuksissa oli tarkoitus käyttää punatiiltä. Sen käyttö olisi saattanut olla hyvinkin mahdollista, sillä Saarinen suosi punatiiltä samaan aikaan Helsingin keskustaan suunnittelemissaan liikerakennuksissa. Hänen 1910-luvun päätyönä, Joensuun ja Lahden kaupungintalot, edustivat nekin punatiiliarkkitehtuuria.³¹

30 Saarinen, *Munkkiniemi–Haaga ja Suur-Helsinki*, 101–102.

31 Joensuun kaupungintalo valmistui 1911 ja Lahden kaupungintalo 1912.



Kuva 10. Hilding Ekelund, Diplomityö ”Oopperatalo Munkkiniemeen” 1916, julkisivu länteen. Piirustuksesta näkyy, että julkisivu on rappaamatonta punatiiltä. Kuva: Arkkitehtuurimuseo, Originaalikoelma, lisenssi CC BY-NC-ND 4.0.

Saarisen monumentaalirakennusten vaikutus Ekelundin diplomityöhön on ilmeinen.³² Siinä voi myös nähdä viitteitä ruotsalaisen Ragnar Östbergin tuotantoon. Östbergin päätyö, Tukholman kaupungintalo, oli rakenteilla juuri diplomityön valmistumisen aikaan.³³

Talohankkeen myöhemmät vaiheet lyhyesti

Oopperalle varattu tontti Viertotien varrella nousi jälleen esille, kun Suomen eduskunnalle ryhdyttiin suunnittelemaan taloa itsenäistymisen jälkeen. Eduskuntatalon sijoituksesta järjestettiin arkkitehtuurikilpailu kesällä 1923. Kilpailijoille annettiin täysi vapaus paikan valintaan.³⁴ Kilpailuun osallistuneet arkkitehdit ehdottivat kymmentä eri paikkaa: Tähtitorninvuorta, Unioninkatua, vanhan Seurahuoneen paikkaa, Kaivopuiston laivatelakkaa (nyk. Olympialaituri), Viertotietä, Kasvitieteellistä puutarhaa,

Vanhan ja Uuden klinikan tonttia, Katajanokan merikasarmia, Kaisaniemeä sekä ”Päävahtipaikkaa”. Arvostelupöytäkirjassa Viertotien tonttia kutsuttiin ”oopperan tontiksi”.³⁵ Tuomaristo piti parhaina Tähtitorninvuorta, laivatelakkaa ja oopperalle varattua tonttia. Kilpailu ratkesi seuraavasti: 1. palkinto Hilding Ekelund (Tähtitorninvuori), 2. palkinto Borg, Siren, Åberg (Laivatelakka) ja 3. palkinto Armas Lindgren ja Bertel Liljeqvist (Viertotie).³⁶ Eduskuntatalon rakennuksesta pidettiin uusi kilpailu 1924. Kilpailuohjelmasta käy ilmi, että talon paikaksi oli valikoitunut oopperalle varattu tontti Arkadianmäellä.³⁷

Uuden oopperatalon toteutumista viivästyttikin oleellisesti se, että kaikki sille osoitetut rakennuspaikat päättyivät ennemmin tai myöhemmin muuhun käyttöön.³⁸ Viertotien jälkeen olivat vuorossa nykyinen Kansaneläkelaitoksen tontti Töölössä sekä ehkä merkittävimpana Alvar

32 Saarisen 1908 tekemän Eduskuntatalon kilpailuehdotuksen pääsisäänkäynnin edessä on sfinksiveistokset.

33 Ekelund oli jonkin aikaa töissä Saarisen toimistossa heti valmistumisensa jälkeen.

34 Tuomariston kokous pidettiin 1. kesäkuuta 1923. *Kilpailuohjelma ja arvostelupöytäkirja*. Arkkitehtuurimuseo, Kilpailuarkisto.

35 Ibid.

36 Ibid.

37 Sisäänjättöpäivä oli 1.2.1924. *Uuden Eduskuntatalon kilpailuohjelma* (Helsinki: Valtioneuvoston kirjapaino, 1923). Arkkitehtuurimuseo, Kilpailuarkisto. Talo rakennettiin tälle paikalle 1931. Hakala-Zilliacus, Suomen Eduskuntatalo, 85–91.

38 Kemppinen, *Uusi oopperatalo*, 14–17.

Aallon suunnitelma oopperataloksi Töölönlahden rannalle. Viimeksi mainittu liittyi Aallon 1960-luvulla tekemään Helsingin keskustasuunnitelmaan. Kymmenen vuotta myöhemmin katseet kohdistuivat niin sanottuun Sokeritehtaan tonttiin. Sille oli 1973 valmistuneessa Töölönlahden Terassitorin alueen miljöösuunnitelmasa merkitty paikka oopperatalolle.³⁹

Rakennuksesta tälle paikalle järjestettiin arkkitehtuurikilpailu 1975–1976. Koska samalle paikalle oli kaavailtu myös Keskustaidemuseota, sisällytettiin ohjelmaan näyttelytiloja. ”Oopperatalon ja vaihtuvien näyttelyiden näyttelytilojen suunnittelukilpailun” tulos julkistettiin 1977.⁴⁰ Voittaneen ehdotuksen ”Scalapuikko” olivat laatineet arkkitehdit Eero Hyvämäki, Jukka Karhunen ja Risto Parkkinen. Hankkeen edetessä vastuu rakennuttamisesta siirtyi Rakennushallitukselle. Varsinaisen suunnittelun alkaessa päätettiin näyttelytilat säästösyistä pudottaa pois.⁴¹ Kilpailun ratkeamisesta toteutukseen kesti kuusitoista vuotta, ja rakennus vihittiin lopulta käyttöön 30.11.1993.

Lopuksi

Oopperatalon suunnittelu oli poikkeuksellisen pitkäkestoinen hanke. Oopperaesitykset mainittiin ensimmäisen kerran jo C. L. Engelin 1817 Kasarmitorille tekemän teatterisuunnitelman yhteydessä. Rakennus jäi kuitenkin vain haaveeksi, sillä torille pystytettiin Kaartin kasarmi.⁴² Vasta lähes sata vuotta myöhemmin ryhdyttiin oopperan asiaa toden teolla edistämään, kun *Suomalainen Ooppera Oy* perustettiin. Hyvistä yrityksistä huolimatta 1910-luvulla tehdyt suunnitelmat jäivät toteuttamatta. Ne ovat kuitenkin

arkkitehtuurihistoriallisesti erityisen kiinnostavia, sillä ne liittyivät samaan aikaan vireillä olleisiin Helsingin kaupungin kehittämissuunnitelmiin. Oopperan sijoituspaikka määräytyi sen mukaan, mitä hyötyä sen vetovoimasta oli liike-elämälle tai kaupunginosan tulevaisuudelle. Tämä käy selvästi ilmi Arkadianmäen tontin kohdalla. Asemakaava-arkkitehti Bertel Jung halusi oopperan näyttävälle paikalle, osaksi Kansallismuseon lähikortteleihin kaavailtua julkisten rakennusten ryhmää. Perusteluissaan hän toteaa, että rakennuksen yhteyteen tulee sijoittaa liiketoimintaa ja että paikka on myös liikenteellisesti sopiva. Paikalle rakennettiin sittemmin Eduskuntatalo, mutta ajatus kulttuurirakennusten keskittymästä tälle alueelle jäi elämään. Alvar Aalto sijoitti 1960-luvulla Keskusta-suunnitelmaansa Töölönlahden rannalle kulttuurirakennusten rivin, ja yksi rakennuksista oli ooppera. Lähelle tätä paikkaa se myös rakennettiin.

Fil. lis. **Elina Standertskjöld** on työskennellyt Arkkitehtuurimuseossa eri tehtävissä vuosina 1981–2019. Hän on julkaisut kolmiosaisen kirjasarjan *Arkkitehtuurimme vuosikymmenet 1900–1980*, monografian *Arkkitehti P. E. Blomstedt 1900–1935*, teoksen *The Dream of The New World – American Influence on Finnish Architecture from the Turn of the 20th Century to the Second World War* ja useita artikkeleita modernista suomalaisesta arkkitehtuurista sekä kansainvälisissä että kotimaisissa kokoomateoksissa ja näyttelyjulkaisuissa.

39 Eskola, *Oopperatalo*, 14.

40 *Oopperatalon ja vaihtuvien näyttelyiden näyttelytilojen suunnittelukilpailu, Arkkitehtuurikilpailuja 1/78*. Arkkitehtuurimuseo, Kilpailuarkisto.

41 Eskola, *Oopperatalo*, 14–15.

42 Knapas, ”Suomen Kansallisoopperan talo,” 1.

Tyypitalot historian peilinä ja toivona tulevasta

Markus Lähteenmäki

doi.org/10.23995/tht.115728



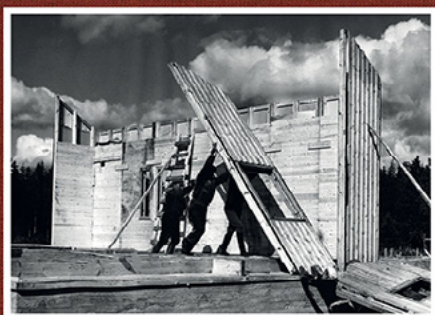
Kirja-arvio: Kristo Vesikansa, Philip Tidwell & Laura Berger, *New Standards – Timber Houses Ltd. 1940–1955* (Helsinki: Garret Publications, 2021).

Avainsanat: *Arkkitehtuuri, rakennusteollisuus, puuteollisuus, tyypitalot, standardisointi, Kaarlo Humalisto, Heikki ja Kaija Siren, toinen maailmansota, kylmä sota, arkkitehtuurinäyttelyt, Suomen arkkitehtuurimuseo, Venetsian Biennaali*



NEW STANDARDS

KRISTO VESIKANSA
PHILIP TIDWELL
LAURA BERGER



1900-luku on leimallisesti sarjatuotannon, muunneltavien tilojen ja uusien standardien aikakautta. Vuosisadan alussa niin teollisuus kuin taiteetkin pyrkivät kehittämään uusia tuotantotapoja, jotka tukeutuivat uusiin teknologioihin ja vastasivat tarpeeseen tuottaa paljon ja nopeasti. Fordin ja Taylorin opit näkyivät ympäri maailmaa kulttuurissa ja teollisuudessa. Nämä haaveet liittyivät oleellisesti myös yhteiskunnan sosiaalisten rakenteiden muutoksiin, kaupungistumiseen, sotien jälkeisiin jälleenrakentamishankkeisiin ja haaveisiin uudenlaisen yhteiskunnan rakentamisesta. Kasvava kaupunkilainen työväenluokka tarvitsi uusia tapoja elää, joihin teollinen tuotanto myös vastasi. Sen tuotteet, kuten Ford tai vieläkin enemmän 1930-luvun Saksassa kehitetty Volkswagen, oli tarkoitettu kaikkien saataville. Myös taiteissa elokuva, valokuva ja montaasi uusia teollisia tuotantotapoja hyödyntäen toivat taiteen uudella tavalla osaksi yhteiskuntaa ja taiteellisen työn lähemmäs teollista työtä, kuten Walter Benjamin tunnetusti

argumentoi.¹ Uusi, moderni yhteiskunta oli liikkuva ja uudella tavalla tasa-arvoinen.

Arkkitehtuurissa unelmat samoihin standardeihin perustuvasta joustavasta elementtirakentamisesta, joka toteutettaisiin teollisena sarjatuotantona, oli yksi uuden, modernin arkkitehtuurin kantavia ajatuksia. Kaikkiin näihin unelmiin ja tähän samaan aaltoon voidaan nähdä liittyvän myös Suomessa toimineen Puutalo Oy:n valmistamat elementtiratkaisuun toteutetut puutalot. Vaikka ensivaikutelmaltaan ne eivät olekaan sitä Modernismia isolla M-kirjaimella, joka usein esitetään arkkitehtuurin moderniteetin airuena, nämä puutalot kytkeytyvät moniin modernisaation haaveisiin ja prosesseihin elimellisesti ja esimerkillisesti. Ne olivat oman aikansa Volkkareita, kaikille tarkoitettuja tasavertaisia taloja, joita voitiin valmistaa sarjatuotantona paljon ja nopeasti. Ne kertovat erilaista tarinaa arkkitehtuurista osana modernia yhteiskuntaa kuin monet tarinat suurista arkkitehtuuriteorioista ja uusista uljaista kaupungeista, ja hyvä niin. Tällaiset talot toteuttavat modernisaatiota ja modernia elämäntapaa ilman suuria julistuksia, yhteiskunnan muutosten hiljaisina rakentajina. Ehkä juuri siksi niiden arkkitehtuurin kautta on onnistuttu kertomaan erinomaisen monipolvinen ja rikas kertomus 1900-luvun Suomesta ja sen suhteista ulkomaailmaan. Puutalo Oy:n historia on uusien standardien, mutta myös Suomen yhteiskunnallisen, teollisen ja taloudellisen kehityksen sekä kansainvälisten suhteiden historiaa. Arkkitehtien Kristo Vesikansan, Philip Tidwellin ja Laura Bergerin tuottama *New Standards* tarjoaa siitä kauniin ja tasapainoisen yleisesityksen.

1 Ks. esim. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969); Walter Benjamin, "The Author as Producer," in *Selected Writings*, trans. Rodney Livingstone, vol. 2 (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, n.d.), 768–82.

Puutalo Oy sai alkunsa Karjalan evakkojen asuttamistarpeista talvisodan jälkeen. Se ei varsinaisesti keksinyt mitään uutta, vaan toi monien stardardoimistytöitä tehneiden arkkitehtien ajatuksia yhteen Suomen puuteollisuuden kanssa. Tuloksena oli yhtiö, joka sovelsi ja toteutti muunneltavin, sarjatuotetuin elementein rakennettavia, nopeasti pystytettäviä taloja. Siitä tuli suuri sotien ja niiden jälkeisen ajan menestys ja rahasampo, jonka siivitti lentoon Natsi-Saksan armeijan tilaukset ja joka lopulta vei taloja kymmeniin maihin ympäri maailmaa. Puutalo Oy valmisti sarjatuotettuja elementtitaloja 1940- ja 1960-lukujen välillä kirjan esittämän karkean arvion mukaan pitkälti toista sataa tuhatta ja lähes kymmenen miljoonan neliömetrin verran. Vertailukohtana, esimerkiksi Helsingin kaupungin nykyinen uuden asuineliöiden rakentamisen vuosittainen tavoite on seitsemänsataatuhatta neliometriä.² Omakotitalojen lisäksi Puutalo Oy tosin valmisti muun muassa kouluja, sairaaloita sekä ovia, ikkunoita ja muita yksittäisiä rakennuksen osia. Elementtiratkaisut taipuivat moneen. Vaikka Puutalo Oy saikin alkunsa suomalaisten evakkojen asuttamisesta, lopulta valtaosa sen tuottamista rakennuksista suuntautui vientiin ja vain noin joka kymmenes myytiin suomalaisille.

Suomessa Puutalo Oy:n historian läpi avautuu näkymä sodan muuttamaan Suomeen, mutta myös laajempaan yhteiskunnalliseen muutokseen, jossa maaseudun ja kaupunkien sekä yhteiskuntaluokkien keskinäisiä suhteita, valtion kansainvälisiä yhteyksiä ja koko talousjärjestelmän käytäntöjä määriteltiin uudelleen. Yhtiön standardoidut talot ja niiden rakentamiseen kehitetyt sarjatuotantona valmistetut elementit uudistivat Suomen puu- ja rakennusteollisuutta. Ne toivat väljän asumisen perheyksikkönä myös työväenluokkien saataville sekä erillistaloja kasvavien kaupunkien laitamille. Talojen taustalla kehittynyt teollisuus puolestaan loi Suomen

puu- ja sahateollisuudelle uuden toimialueen, joka suuntautui vahvasti juuri vientiin.

Vaikka *New Standards* on arkkitehtien tekemä, siinä arkkitehdit ovat monin tavoin sivuosassa tai edustettuina kollektiivina ja toimistona, joka palvelee teollisuutta ja yhteiskuntaa. Ne suunnitelmat, joita tunnetut arkkitehdit kuten Heikki ja Kaija Siren tekivät, näyttäytyvät epäonnistumisina pikemmin kuin menestystarinoina. Arkkitehtuuri sen sijaan tulee kirjan kertoman Puutalo Oy:n tarinan myötä esille oleellisena ja tärkeänä osana yhteiskuntaa. Puutalo Oy:n tarina on osoitus siitä, miten arkkitehtuuri liittyy teollisuuteen, kansainvälisiin suhteisiin, ja miten sen tuottamat asumisen muodot ja monet muut aspektit ovat merkittävä osa yhteiskunnan kehittymistä. Juuri tyyppitalot niiden neutraalilta vaikuttavan, muunneltavan, sarjatuotetun ja yleisen luonteen vuoksi tuntuvatkin olevan hyvä peili näiden muutosten kertomiseen. Muuntautuvat talot tulevat käyttäjiensä näköisiksi niin poliittisesti kuin sosiaalisestikin. Siinäkö juuri on niiden voima?

Jos Puutalo Oy:n historia Suomessa liittyy moniin keskeisiin historiallisiin muutosprosesseihin, on kansainvälinen osa sen historiaa vielä kiinnostavampi. Talvisodan jälkeen siitä tuli osa puuteollisuuden uudelleenjärjestelyä Natsi-Saksan suuntaan, kun perinteiset kauppareitit sulkeutuivat. Jatkosodan aikana Puutalo Oy toimitti parakkeja ja taloja Natsi-Saksan armeijalle Lappiin ja itäisen Euroopan valloitetujen alueiden saksalaistamista varten. Sotien jälkeen niin Suomen kuin Puutalo Oy:nkin suunta muuttui, ja taloja toimitettiin ensin sotakorvauksina ja myöhemmin kauppatavarana Neuvostoliittoon kymmeniä tuhansia. Siellä niistä rakentui uusien teollisuuskeskittymien asuinalueita sekä taloja tiede- ja kulttuurisivistyneistölle suurkaupunkien laiduille. Samaan aikaan alkoi vienti myös muualle, ja pienempiä määriä vietiin ympäri maailmaa Argentiinasta Australiaan ja Israelista moniin Euroopan maihin.

2 *The Most Functional City In The World: Helsinki City Strategy 2017–2021* (Helsinki, n.d.), 23.

1950-luvun puolivälissä talojen vienti Neuvostoliittoon tyrehtyi. Asuntotuotantoa suunnattiin enemmän kotimaahan, mutta myös uusiin kohteisiin, kuten Länsi-Saksaan, Ruotsiin ja Jugoslaviaan Skopjen jälleenrakentamiseen, missä vuoden 1963 maanjäristys oli tuhonnut suuren osan kaupungista. Osana tätä YK:n voimannäytteenä toteutettua, arkkitehti Kenzo Tangen johtamaa suurhanketta arkkitehtuuriosaamista, rakennusmateriaaleja ja kokonaisrakennuksia tuotiin Skopjeen ympäri maailmaa. Suomesta sinne vietiin juuri Puutalon valmistamia erillistaloja. Tätä kiinnostavaa episodista kirja ei harmi kyllä käsittele, vaikka se olisi tarjonnut oivallisen vertailevan tapauksen sille, miten eri maiden arkkitehtuuri ja rakennustuotanto toimi kansainvälisen kaupan ja politiikan välineenä kylmän sodan ajan Euroopassa.

Näin suomalaisista taloista tuli vuosikymmenen sisällä uudelleen-asuttamisen, sodan ja sorron, jälleenrakentamisen ja teollistumisen välineitä monessa maailman kolkassa. Ne tarjosivat päivissä pystytettäviä taloja uusien tehdas- ja kaivosyhteisöjen, liikkuvien armeijajaksikoiden, rajojen ja kansanryhmien asuttamiseen. Näin ne tulivat osallisiksi monenlaisia historiallisia prosesseja, joiden jäljet näkyvät myös niiden suunnitelmissa; siinä, miten taloihin liittyvää markkinointimateriaalia mukailtiin kuhunkin tilanteeseen sopivaksi ja miten koko teollisuus ja talot itse mukautuivat näihin tilanteisiin. Kirja tarjoaa tästä useita esimerkkejä, ja Netta Böökin ja Anna Kondrackan artikkelien myötä syväluotaavammat katsaukset Neuvostoliittoon ja Saksaan. Monet kysymykset jäävät myös auki niin yksityiskohdiltaan kuin laajemminkin. Uusien alueiden valloitukset ja jälleenrakentamiset ovat aina myös poliittisten ja ideologisten rakenteiden uudelleenmäärittelyä. Kirjassa tätä puolta ei juuri käsitellä, vaikka muistetaankin todistella, että todisteita suomalaisten rakennusten käytöstä keskitysleireillä ei ole – toisin kuin on uskallettu arvella.

Puutalo Oy:n talojen sosiaalisia merkityksiä kirjassa avaa Riitta Niskasénin artikkeli, joka tarkastelee yhtiön markkinointimateriaalin luomaa perhekäsitystä ja sosiaalista todellisuutta. Lisäksi kirjassa tarkastellaan eri maihin toimitettujen talojen paikallisia muunnoksia elintapojen ja maun mukaan. Hieman yllättäen ehkä voimakkaimman vaikutuksen arkkitehtuurin rooleista ja monista elämistä tekevät Juuso Westerlundin upeat valokuvat asutuista Puutalo Oy:n taloista eri puolilla maailmaa. Myös Aalto-yliopiston puurakentamisen professori Pekka Heikkisen kirjaan sisällytetty omakohtainen ylistys Puutalolle, jossa hän on kaksikymmentä vuotta perheineen asunut, avaa näiden talojen luonnetta ja muunneltavuutta. Heikkisen tarkkasilmäinen ja empaattinen talon lukeminen näyttää, miten mallitaloja mukailtiin ja muokattiin niiden pysyttämistä lähtien vuosikymmenten kuluessa, kun ilmanvaihto, eristys- ja ympäristövaatimukset sekä asujien elintavat ja maut muuttuivat.

On täysin ymmärrettävää, että *New Standards* ei tyhjentävästi vastaa kaikkiin Puutalo Oy:n historian herättämiin kysymyksiin, koska yhtiön tarina liittyy niin moneen ja siihen liittyy valtava määrä arkistomateriaalia, jota kirja hyödyntää vain pieniltä osin. Aiheen kattavaan ja perinpohjaiseen esittelyyn se suoraan kiistääkin pyrkivänsä. On kuitenkin tulevalle tutkimukselle eduksi eritellä myös kirjan puutteita tai niitä aiheita, joita minun mielestäni olisi hyvä jatkossa tämän historian osalta avata enemmän.

Yksi niistä liittyy jo mainittuun poliittiseen ja ideologiseen puoleen, toinen puutalotuotannon kansainvälisiin malleihin ja käytäntöihin. Vaikka kirja kertookin ”vaikutteista” joita tuli muun muassa Ruotsista ja Yhdysvalloista, olisi kiinnostava tarkentaa näitä suhteita. Mitä lopultakin olivat nämä ”vaikutteet” ja prosessit ja miten ne omaksuttiin ja käännettiin suomalaisen rakennustuotantoon? Mitä ne kertovat kansainvälisestä arkkitehtuurin teknologisesta ja kulttuurisesta vuorovaikutuksesta ja sen muutoksista 1900-luvun saatossa? Saman voisi kysyä

myös toisinpäin. Mikä oli näiden ”Suomi-talojen” (kuten ne monissa maissa yhä tunnetaan) vaikutus paikallisiin teknisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin tapoihin? Westerlundin kuvat rikkastuttavat käsitystä tästä poeettisesti, ja Böönkin sekä Kondrackan artikkelit vastaavat tähän osin Saksan ja Neuvostoliiton kohdalla, mutta tälläkin saralla riittäisi yhä paljon pohdittavaa. Puutalo Oy:n talot ja niihin liittyvät materiaalit antaisivat tähän mahdollisuuden, esimerkiksi valmistusteknologioiden ja arkkitehtuurin muotojen leviämisen, mutta myös luokka- ja sukupuolikiusymysten kautta. Nyt käy muun muassa ilmi, että Suomessa taloilla oli luokkarakenteita tasapuolistava vaikutus, mutta Neuvostoliitossa niiden merkitys oli osin päinvastainen, kun niitä rakennettiin tieteen ja taiteen eliitin asuintaloksi. Entä ketkä olivat suomalaisten toimijoiden kilpailijoita? Miten Puutalot vertautuvat niihin? Mikä teki niistä niin yliverlaisia? Vai olivatko ne lopulta yliverlaisia lainkaan?

Kolmas kysymys liittyy talojen suunnittelu- prosesseihin. Kirja viittaa usein suunnittelijoihin ja nostaa esiin sekä tunnettuja arkkitehteja (esimerkiksi Sirenit ja Jorma Järvi), jotka olivat töissä itse yhtiöllä tai joilta tilattiin suunnitelmia, että myös tunnetumpia tekijöitä, kuten Kaarlo Humalisto, joka vastasi tuhansien suunnitelmien ja piirustusten laatimisesta. Vaikka kirja paikotellen avaakin sitä, miten talojen suunnitelmat syntyivät ja muuttuivat, miten niitä muunneltiin paikallisesti sopiviksi ja miten itse standardoimisjärjestelmien muutokset ajan myötä vaihtelivat, jää näistä yhä myös paljon kysymyksiä ilmaan. Mikä oli kenenkin rooli, ja mitkä ajatukset ajoivat kulloistakin suunnitelmaa? Miten tämä suhtautuu laajempiin arkkitehtuurin ammatillisten prosessien ja omakuvan muutoksiin?

Moneen kysymykseen tuotannosta ja toimituksista, jotka jäävät nyt arvioiden varaan, olisi varmaankin voinut saada paremman käsityksen seuraamalla yhtiön kassavirtoja. Se ymmärrettävästi on valtava urakka jo muutenkin laajan arkistomateriaalin lisäksi.

Kokonaisuutena kirjan rikkaus on sen monipuolisuudessa ja siinä, miten siinä näkyy materiaalin löytämisen ja esittelyn into. Kirja onkin hieno esimerkki siitä, miten näyttelynteko voi ohjata tutkimusta sekä näyttelyn ja kirjan vuoropuhelusta. *New Standards* sai alkunsa Suomen edustuksesta Venetsian arkkitehtuuribiennaalissa vuonna 2021 ja on sittemmin ollut näyttelynä esillä myös Arkkitehtuurimuseossa Helsingissä (21.01.2022–10.04.2022). Venetsian näyttely oli pieni ja tiivis esitys, jossa Suomen paviljonkina toimiva Alvar Aallon suunnittelema (Puutalo Oy:n elementeistä rakennettu!) pieni puurakennus oli ahdettu täyteen info-grafiikkaa, piirustus-, ja muita arkistokopioita sekä Westerlundin valokuvia. Biennaalin informaatiotulvassa tällaiset monipolviset esitykset helposti hukkuvat suurempien eleiden alle, mutta sisällöltään näyttely sopi biennaalin teemaan – kuraattori Hashim Sarkisin asettamaan empatiaa ja uusia standardeja etsivään otsikkoon ”How will we live together?” – hyvin, ja myös muut paviljongit (Japani ja Yhdysvallat) esittelivät tavanomaisia ja sarjatuotettuja puurakenteita. Tämä entisestään herätti mielenkiintoa näiden yhteyksistä. Se on kysymys, johon tämä kirja, eikä mikään näistä näyttelyistä onnistunut vastaamaan.

Arkkitehtuurimuseossa näyttely pääsee paremmin esiin, vaikka olisi toivonut, että museo olisi antanut sille vielä enemmän tilaa, resursseja ja pontta. Aiheen monipolvisuus, sen tekijöiden kokemus näyttelynteossa ja -suunnittelussa, siihen liittyvän historiallisen visuaalisen materiaalin ja Westerlundin kuvien rikkaus olisivat antaneet tähän hyvät lähtökohdat. Jo nyt pienen salin näyttely merkittävästi tukee ja rikastuttaa Arkkitehtuurimuseon suuren salin täyttävää puuarkkitehtuurinäyttelyä.

Yhdessä näyttelyiden ja kirjan suurin anti on tuoda värikkäästi ja monipuolisesti esiin vähälle huomiolle jäänyt episodi suomalaisen arkkitehtuurin ja rakennusteollisuuden historiassa. Kirja arvioi uudelleen sodan merkityksen suomalaisen arkkitehtuurin ja rakennusteollisuuden

kehitykselle ja avaa uuden näkökulman sotien jälkeisiin vuosikymmeniin. Kauniilla ja monipuolisella muodollaan se myös asettaa omat uudet standardinsa suomalaisille arkkitehtuurikirjoille. Tähän kirjaan tekee mieli tarttua ja sitä tekee mieli selailla. Sen monenlaisista teksteistä ja rikkaasta kuvituksesta saa paljon irti eri tavoin katselemalla ja lukemalla. Sen uskoisi ja toivoisi löytävän yleisöä myös suomalaisen arkkitehti- ja tutkijayhteisön ulkopuolelta. Kuitenkin myös tutkijoille siitä löytyy pureskeltavaa, ja alusta loppuun luettuna siitä aukeaa yhtenäinen, joskin melko suoraviivainen kertomus arkkitehtuurista osana 1900-luvun Suomen historiaa.

Yksi kiinnostavimpia kysymyksiä, joita kirjasta ja näyttelystä herää juuri nyt kun elementtipuurakentaminen elää uutta renessanssiaan, on, mitä tälle tuotannolle tapahtui ja miksi se tyrehtyi. Minne katosivat nämä kahdessa viikossa pystytettävät, koko kansalle kelpaavat ja koko maailman rakastamat talot? Entä mitä tapahtui puu- ja betonielementein toteutetuille kerrostaloille, joita varten Puutalo Oy valmisti

elementtejä muun muassa Tapiolaan? Tämä ja moni muu kysymys jää kirjassa paljolti auki, eikä siihen yksiselitteisiä vastauksia olekaan. Kirja ja näyttely kuitenkin toimivat tärkeinä herättäjinä ja kontekstina tämän kysymyksen pohtimiseen. Ne tarjoavat monia avauksia siitä, miten historian opeista voi saada toivoa myös tulevaan.

Markus Lähteenmäki on taidehistorioitsija ja kuraattori, parhaillaan postdoc-tutkija Helsingin yliopistossa, missä hän valmistelee väitöskirjansa *"The History that is Made in the Streets": Architecture and Images of Public Space in Revolutionary Russia* (ETH Zurich, 2022) pohjalta kirjaa. Hänen artikkeleitaan ja arvioitaan on julkaissut muun muassa *Log*, *The Burlington Magazine* ja *Art History*, ja hän on kuratoinut näyttelyitä muun muassa Sveitsin Arkkitehtuurimuseolle.

Uusia näkökulmia modernin sakraaliarkkitehtuurin tutkimukseen

Satu Kähkönen

doi.org/10.23995/tht.115729



Kirja-arvio: Oscar Ortiz-Nieminen, *Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää, kaikenlaisille seurakuntalaisille paikkoja on: monitoimikirkkoarkkitehtuuri Helsingin seudulla 1900–1960-luvuilla*. Historian ja kulttuuriperinnön tohtoriohjelma, väitöskirja (Helsinki: Humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto, 2021). helda.helsinki.fi/handle/10138/328652

Avainsanat: *arkkitehtuuri, kirkkorakennukset, modernismi*





Oscar Ortiz-Nieminen tarkastelee väitöskirjassaan 1900-luvun kuluessa kirkkorakentamisessa tapahtunutta muutosta, jossa jumalanpalveluskäyttöön rakennetun kirkkosalin yhteyteen ryhdyttiin sovittamaan myös muita seurakuntaelämään liittyviä arkisempia tiloja. Ortiz-Nieminen käyttää tutkimuksen kohteena olevasta rakennustyypistä nimitystä monitoimikirkko. Hän perustelee monitoimikirkko-käsitteen käyttöä sillä, että tutkimuksen kohteena olevasta rakennustyypistä on eri aikoina ja eri rakennuttajatahojen toimesta käytetty eri nimityksiä kuten seurakuntatyökeskus, seurakuntakeskus, seurakunnan monitoimitalo tai toimintakeskus. Monitoimikirkko-käsite toimii tutkimuksessa sekä ilmiötä kuvaavana yleiskäsitteenä että lähestymistapana.

Väitöskirja rakentuu pääkaupunkiseudulle 1900–1960-luvuilla toteutettujen esimerkkitapausten vertailulle. Tapausten vertailuissa kiinnitetään huomiota rakennuspaikan valintaan

ja asemakaavalliseen merkitykseen, suunnitteluprosessiin ja erityisesti sisätilojen analyysiin. Tutkimuksessa paneudutaan myös monitoimikirkkorakennuksista käytyihin keskusteluihin ja niiden vastaanottoon. Ortiz-Nieminen pohtii esimerkiksi sitä, miten sakraalirakennusten tilarakenteiden monipuolistuminen on vaikuttanut näkemyksiin kirkkoarkkitehtuurin luonteesta ja sen tehtävästä osana kaupunkirakennetta. Hän myös kysyy, millaisia vaikutuksia tilarakenteiden monipuolistumisella on ollut seurakuntaelämän toiminnallisiin käytäntöihin ja sen toimijoiden välisiin sosiaalisiin suhteisiin tai käsitykseen evankelisluterilaisen kirkon paikasta ja sen merkityksestä suomalaisessa yhteiskunnassa.

Tutkimus on monessakin mielessä ajankohtainen ja tarpeellinen. Suomessa on tehty vain vähän uudempaan sakraaliarkkitehtuuriin liittyvää tutkimusta. Aikaisempi tutkimus on myös keskittynyt pääasiassa perinteisten jumalanpalveluskäyttöön rakennettujen kirkkojen ja kirkkosaliarkkitehtuurin tarkasteluun. Vaatimattomammat sakraalirakennukset ja erityisesti sakraalirakennusten arkisemmat seurakuntatilat ovat toistaiseksi jääneet vähemmälle huomiolle.

Monitoimikirkkojen taustat

Väitöskirjan ensimmäisessä luvussa Ortiz-Nieminen selvittää kiinnostavasti monitoimikirkkojen aatteellista sekä arkkitehtuuriin ja tilasuunnitteluun liittyvää taustaa. Ensimmäisiksi vertailuesimerkeiksi hän on valinnut arkkitehti Karl August Wreden (1859–1943) suunnitteleman, Punavuoreen vuonna 1904 valmistuneen Helsingin kaupunkilähetyksen rukoushuone Betanian sekä arkkitehti Vilho Penttilän (1868–1918) vuonna 1906 Kallioon valmistuneen Suomen Luterilaisen Evankeliumiyhdistyksen rukoushuoneen. Ortiz-Nieminen perustelee valintaansa sillä, että Helsingin ensimmäiset evankelisluterilaisen kirkon vaikutuspiiriin kuuluneet monitoimirakennukset toteutettiin 1800- ja 1900-lukujen taitteessa eri

kristillisten järjestöjen tilauksesta. Uskonnollisten järjestöjen rakennustoiminta liittyi heidän harjoittamaansa niin kutsuttuun kristillissosiaaliseen työhön, joka sisälsi esimerkiksi lähetys-, nuoriso-, hyväntekeväisyys- ja raittiustoiminnan muotoja. Aikaisemmassa tutkimuksessa on Ortiz-Niemisen mukaan tuotu esiin kristillisen järjestötoiminnan esikuvallinen merkitys luterilaisten paikalliseurakuntien arkitoiminnalle.¹ Ortiz-Nieminen pyrkii arvioimaan näiden varhaisten monitoimikirkkojen vaikutusta myöhemmin evankelisluterilaisen kirkon seurakuntaelämän uudistamiseksi rakennettujen monitoimikirkkojen arkkitehtuuriin ja tilasuunnitteluun. Hän käy läpi tilaajayhteisöjen aatteellista taustaa ja toiminnallisia erityispiirteitä ja avaa tätä kautta monitoimikirkkojen suunnittelun lähtökohtia. Hän nostaa esiin myös luterilaisesta jumalanpalvelustilasta 1800-luvun lopussa Saksassa virinneet keskustelut ja arvioi Saksassa laadittujen periaatteiden, Suomessa saatavilla olevan kirkkoarkkitehtuuria käsittelevän kirjallisuuden ja opintomatkojen vaikutusta esimerkiksi kirkkoelämän suunnitteluun.

Tutkimuksessa tuodaan esiin evankelisluterilaisen kirkon sisällä toimineen uudistusmielisen niin kutsutun uskirkkollisen piirin ja erityisesti kirkkohistorian professorina ja myöhemmin piispana toimineen Jaakko Gummeruksen (1870–1933) vaikutus monitoimikirkkoajatuksen vahvistumiseen. Gummerus mainitaan suomalaisen monitoimikirkkomallin luojana. Hänen ”moniosaisen kirkkotalon” lähtökohtana oli tuoda jumalanpalvelukset, kirkkolliset toimitukset ja järjestökentän piirissä aikaisemmin harjoitettu kristillissosiaalinen työ saman katon alle. Arkkitehti Ilmari Launis (1881–1955) mainitaan puolestaan kotimaisen monitoimikirkkomallin ensimmäisten mallipohjakaavojen piirtäjänä. Helsingin ensimmäinen seurakunnallinen monitoimikirkko valmistui Pasilaan vuonna 1921 (purettu 1978).

1 Markku Heikkilä & Simo Heininen, *Uusi Suomen kirkkohistoria* (Helsinki: SKS, 2017).

Evankelisluterilaisen kirkon uudistumista ajaneissa piireissä monitoimikirkot nähtiin seurakuntaelämän ajanmukaistamisen välineinä. Esikuvia nuorkirkolliset piirit hakivat Skandinaaviasta ja Englannista. Monitoimikirkkoarkkitehtuurin taustoja selvittäessään Ortiz-Nieminen nostaa esiin Ruotsin seurakuntakotiliikkeen Seurakuntatalo-oppaan ja arvioi sen vaikutusta suomalaiseen monitoimikirkkoajatteluun. Sen esitteli jo julkaisuvuonna 1914 Kotimaa-lehdessä pappi ja kouluneuvos J. H. Tunkelon, joka toimi myöhemmin seurakuntatalorakentamisen kirkkollisena asiantuntijana.

Ortiz-Nieminen käy läpi uudesta sakraalirakennustyyppistä, sakraalirakentamisen periaatteista ja tulevaisuuden suunnasta käytyä vilkasta keskustelua. Sen kuluessa pohdittiin, millaisia kirkkoja tulisi rakentaa, millaisille paikoille ne tuli pystyttää ja mitkä tahot vastasivat niiden toteutuksen ja ylläpidon kustannuksista. Keskusteluihin vaikuttivat esimerkiksi vuonna 1908–1912 rakennetun Kallion kirkon rakennuskustannukset, seurakuntatalouden reunaehdot, Suomen nuorkirkkollisten piirien propagoimat kirkko- ja seurakuntakäsitykset, väestöennusteet ja kaupungin laajeneminen.

Ortiz-Niemisen mukaan 1900-luvun alussa rakennetut monitoimikirkot eivät vielä valmistuessaan herättäneet arkkitehtuurikeskusteluissa erityisempää huomiota, koska niiden ei koettu kuuluvan kirkkoarkkitehtuurin piiriin. Myöhemmissä keskusteluissa jumalanpalvelustilan ja maallisten tilojen yhdistäminen nähtiin sekä periaatteellisena että käytännöllisenä haasteena. Tutkimuksessa tuodaan myös esille, että myöhempiä keskusteluja leimasi osaltaan vastakkainasettelu, jossa arkkitehdit vierastivat arkitilojen lisäämistä kirkkorakennuksiin ensisijaisesti taiteellisista syistä ja jossa kirkon toimijat puolestaan näkivät tilaohjelman laajentamisen mahdollistavan seurakuntaelämän muotojen runsastumisen ja ajanmukaistumisen.

Seurakunnallisen monitoimikirkkorakentamisen vakiintuminen

Väitöskirjan toisessa pääluvussa Ortiz-Nieminen käsittelee monitoimikirkkorakentamisen niin sanotun ensimmäisen aallon eli 1920- ja 30-lukujen monitoimikirkkojen suunnittelun lähtökohtia ja niiden rakentamista määrittäneitä kirkkopoliittisia ja arkkitehtonisia tekijöitä. Keskeiseksi nostetaan myös suomen- ja ruotsinkielisten seurakuntapiirien väliset jännitteet ja pyrkimys ratkaista niitä arkkitehtuurin keinoin. Tarkasteluaikana rakennustyypin kehittelyyn osallistuivat sekä arkkitehdit että kirkon toimijat, mutta mukana oli edelleen myös kristillinen järjestökenttä. Ortiz-Nieminen käy luvun aluksi läpi rakennustyypin leviämiseen ja vakiintumiseen liittyneitä hankkeita ja sen ympärillä käytyjä periaatteellisia keskusteluja. Tarkemman tarkastelun kohteena ovat Hilding Ekelundin (1893–1984) vuonna 1930 valmistunut Töölön seurakuntatalo (nykyisin kirkko) ja Bertel Liljequistin (1885–1954) suunnittelema Paavalin kirkko (1931). Molempia kohteita yhdisti suomen- ja ruotsinkielisille seurakunnille varattujen tilojen eriyttäminen. Töölön seurakuntatalossa pohjakerrokseen sijoitetut seurakuntahuoneistot jakautuivat identtisiin suomenkielisten ja ruotsinkielisten osaan. Paavalin kirkossa yhdistettyyn seurakuntatalo- ja pappilasiipeen toteutettiin suomenkielisten tilat ensimmäiseen ja ruotsinkielisten tilat toiseen kerrokseen.

Monitoimikirkkorakentamisen lähtökohtana oli seurakuntatyön monipuolistaminen. Esimerkiksi lapsi- ja nuorisotyön merkitys alkoi korostua ja sitä varten tarvittiin sopivia tiloja. Uusien kirkkojen rakentaminen oli kytköksissä myös kaupungin kasvuun.

Modernin monitoimikirkkoarkkitehtuurin läpimurto

Monitoimikirkkoista tuli erityisesti esikaupunki-alueiden ja uusien lähiöiden vallitseva sakraalirakennustyyppi ja ne vakiintuivat seurakunnallisen rakennustoiminnan muotona 1950–60-luvuilla. Rakennustyyppiä alettiin kutsua seurakunnalliseksi työkeskukseksi tai työkeskukseksi. Väitöskirjan viimeisessä varsinaisessa käsittelyluvussa Ortiz-Nieminen analysoi laajan läpimurron syitä ja seurauksia.

Esimerkkitapauksina toimivat pääkaupunkiseudun uusiin lähiöihin lähes samanaikaisesti valmistuneet, mutta kaupunkikuvallisesti erilaisiin miljöisiin toteutetut Munkkivuoren (1963) ja Tapiolan (1965) kirkot. Olavi Kanteleen (1920–2012) suunnittelema Munkkivuoren kirkko rakennettiin ostoskeskusmiljööseen. Aarno Ruusuvooren (1925–1992) suunnittelema Tapiolan kirkko puolestaan toteutettiin uuteen puutarha-kaupunginosaan kulkureittien varrelle, mutta hieman irralleen kaupallisesta keskustasta.

Luvussa Ortiz-Nieminen tarkastelee myös 1950–60-luvuille sijoittuvaa sakraalirakentamisesta käytyä debattia ja pohtii monitoimikirkkoarkkitehtuurin sosiaalista merkitystä osana toisen maailmansodan jälkeen rakennettuja lähiöitä. Ortiz-Nieminen kiinnittää huomiota työkeskusrakentamisen yleistymiseen vaikuttaneisiin ideologisiin ja yhteiskunnallisiin tekijöihin sekä konkreettisiin suunnittelukäytäntöihin ja niitä ohjanneisiin periaatteisiin.

Luvun lopuksi Ortiz-Nieminen analysoi modernin monitoimikirkon asuintiloja, joihin hän kiinnitti huomiota jo Alppilan kirkkoa käsittelevässä gradussaan.² Hän tuo esille, miten virkata-

2 Oskar Ortiz-Nieminen, "Työväelle työkeskus. Teksti, tila ja sukupuoli Alppilan kirkon arkkitehtuurissa" (Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 2012).

loasetuksessa määriteltyjä reunaehtoja sovellettiin tilajärjestelyissä ja miten yksityistä ja julkista tilaa yhdistettiin monitoimikirkkoissa. Hän kiinnittää huomiota esimerkiksi perinteisen luokkajaon näkymiseen, pappilan edustuksellisuuteen, hierakisuuteen ja sukupuolittuneisuuteen sekä eriytymisen ja yhdentymisen vuorotteluun perustuvaan sosiaaliseen dynamiikkaan.

Seurakunnallinen rakennuskanta muutoksessa – 1900-luvulla rakennettujen monitoimikirkkojen tulevaisuus?

Väitöskirja on monella tapaa ajankohtainen. Ortiz-Nieminen kuvaa tutkimuksessaan sen sakraalirakennustyyppin yleistymistä, josta seurakunnat ovat nyt luopumassa. Monitoimikirkkoon ladatut toiveet ja niiden suunnittelusta ja rakentamisesta 1900-luvun kuluessa käydyt keskustelut toimivat mielenkiintoisena vertailukohtana, kun seuraa 2000-luvun seurakuntien toiminnan painopisteistä, sakraalirakennusten muutostarpeista ja taloudellisiksi rasitteiksi muodostuneesta kiinteistöomaisuudesta käytävää keskustelua.

Kuten Ortiz-Nieminen väitöskirjansa johdannossa toteaa, useimmat perinteiset kirkkokunnat joutuvat neuvottelemaan uudelleen yhteiskunnallisen paikkansa ja kulttuurisen merkityksensä väestörakenteeltaan muuttuvassa ja moniarvoistuvassa toimintaympäristössä. Toimintaympäristön muutos puolestaan vaikuttaa siihen, miten toiminnan mahdollistavia tiloja voidaan ylläpitää ja miten niitä halutaan kehittää. Tällä on puolestaan suorat vaikutukset uskonnollisen rakennusperinnön säilymiseen. Väitöskirja tarjoaa tässä tärkeää taustatietoa modernin sakraaliarkkitehtuurin suojelukysymysten pohdinnan avuksi.

Tutkimuksessa on käytetty monipuolisesti erilaista lähdeaineistoa. Se valaisee mielenkiintoisella tavalla kirkon toimijoiden, järjestökentän

ja suunnittelijoiden näkökulmia ja ajatuksia monitoimikirkkorakennuksen luonteesta ja tarkoituksesta. Väitöskirja tuo hyvin esiin sen, millaisia yhteiskunnallisia, sosiaalisia, uskonnollisia ja arkkitehtonisia kysymyksiä monitoimikirkkorakentamiseen on kytkeytynyt ja millaisina merkitystihentyminä rakennukset siten näyttäytyvät.

Tutkimus avaa myös kiinnostavasti sitä, millaisia pohdintoja sakraalitulojen ja maallisten tilojen yhdistämisestä käytiin. Eriluontoisten tilojen koettiin asettavan suunnittelutyölle sekä periaatteellisia että käytännöllisiä haasteita. Keskusteluissa pohdittiin esimerkiksi sitä, miten yhdistäminen voitiin toteuttaa niin, että sisätilojen uskonnollinen arvokkuus tai julkisivusommitelman yhtenäisyys toteutui. Yhtenä keskeisenä kysymyksenä tutkimuksessa on myös funktionalismin vaikutus tilasuunnittelun lähtökohtiin. Kiinnostavaa on niin ikään monitoimikirkolle annettujen idealisoivien merkitysten tarkastelu; se koettiin muun muassa hengellisesti kohottavana ja moraalisesti eheyttävänä kokonaisuutena.

Valittujen esimerkkien kautta väitöskirja avaa hyvin monitoimikirkkorakentamiseen liittyviä toiveita, ajattelua valittujen ratkaisujen takana, monitoimikirkkoista eri aikoina käytyjä keskusteluja ja eri osapuolien näkemyksiä. Vaikka tutkimus on rajattu pääkaupunkiseudulle toteutettuihin rakennuksiin, onnistuu se sekä taustoittamaan ilmiötä että nostamaan esille seurakunnallisessa rakentamisessa tapahtuneita muutoksia monipuolisesti. Näin ollen se tarjoaa erinomaiset lähtökohdat jatkotutkimuksille, joissa tarkastelua voidaan laajentaa sekä maantieteellisesti että ajallisesti.

FT Satu Kähkönen työskentelee Museoviraston kulttuuriympäristöpalvelujen osastolla erikoisasiantuntijana. Hän on taustaltaan arkkitehtuuri- ja muotoiluhistoriaan erikoistunut filosofian tohtori (2011) ja taidehistorioitsija. Ennen Museovirastoon siirtymistään hän toimi tutkimus- ja opetustehtävissä Jyväskylän yliopistossa.

Antroposofisen arkkitehtuurin avaimet

Annika Waenerberg

doi.org/10.23995/tht.116194



Kirja-arvio: Marja-Leena Ikkala, *Etiikka ja esoteria rakennusmuodoissa. Rudolf Steinerin ensimmäinen ja toinen Goetheanum*. Historian ja kulttuuriperinnön tohtoriohjelma, väitöskirja (Helsinki: Humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto, 2021).

urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7558-8 (PDF)

Avainsanat: antroposofia, arkkitehtuuri, rakennustaide, etiikka, esoteria, orgaaninen, metamorfoosi, filosofia, estetiikka, ekspressionismi, Rudolf Steiner, Goetheanum, Dornach, Goethe, Karsten Harries, Alberto Pérez-Gómez





Etiikka ja esoteria rakennusmuodoissa
Rudolf Steinerin ensimmäinen ja toinen Goetheanum

Marja-Leena Ikkala



Marja-Leena Ikkalan tutkimus muotoutui varsinaisen päivätyön ohella vähitellen, mutta hartaan mielenkiinnon siivittämänä. Tutkimuksen ensisijainen ongelmanasettelu kohdistuu antroposofian perustajan Rudolf Steinerin eettisiin ja esteettisiin käsityksiin suhteutettuina ensimmäiseen ja toiseen Goetheanumiin, jotka rakennettiin hänen suunnitelmiansa mukaan Baselin lähelle Dornachiin 1914–1922 ja 1924–1928. Toinen tutkimuskysymys perää Goetheanumien suhdetta ekspressionismiin ja sen taustalla olevaan etiikkaan. Lisäksi Ikkalaa kiinnostavat esoterian ilmentymät Goetheanumeissa sekä 1900-luvun alun esoteeristen liikkeiden modernius. Laajemmaksi tutkimustavoitteeksi hän määrittelee pyrkimyksen ymmärtää Goetheanumeja ja niihin liittyviä merkityksiä. Tutkimuksen kiinnostavuus on yhteyksissä ja keskusteluissa, jotka liittävät nykyfilosofian lähtökohdat historiallisiin rakennuksiin: arkkitehtuurin nykyetiikan, Steinerin intentioiden ja eettisten periaatteiden, aatehistoriallisten taustajuonteiden,

tyylikysymysten ja kummankin Goetheanumin yksilöllisen rakennushistorian kesken syntyä rikas, kerroksellinen ja monin paikoin seikka-peräinen vuoropuhelu.

Rudolf Steiner (1861–1925) perehtyi jo nuorena Goethen luonnontieteellisiin kirjoituksiin ja saksalaiseen idealismiin. Vuonna 1902 hän liittyi Teosofiseen seuraan ja hänestä tuli Saksan jaoston pääsihteeri. Riitauduttuaan Teosofisen seuran kanssa Steiner perusti 1912 Antroposofisen seuran. Teosofisen seuran virittämä rakennushanke Johannesbau siirtyi 1913 Münchenistä Dornachiin, kun antroposofit saivat lahjoituksena sieltä rakennustontin. Steiner vei suunnittelua uuteen suuntaan luoden antroposofeille henkistä kotia, joka soveltuisi myös mysteerinäytelmien esittämiseen. Puinen rakennus, jonka nimi oli nyt Goetheanum, oli vielä keskeneräinen, kun se paloi maan tasalle uudenvuoden yönä 1922–1923. Steiner ehti ennen kuolemaansa muovailla pienoismallit uutta, betonista rakennusta varten. Toinen Goetheanum vihittiin käyttöön 1928; sisätilojen suuri sali valmistui kuitenkin vasta 1950-luvulla. Ikkalan tutkimus kattaa rakennusten suunnittelu- ja rakennushistorian 1900-luvun alusta 1950-luvulle ja 1990-luvun muutoksiin.

Steiner piti kaikkiaan yli 6000 esitelmää ja luentoja eri puolilla Eurooppaa sekä antroposofisille piireille että laajalle yleisölle. Merkittävä osa esityksistä tallentui pikakirjoituksella ja kuulijoiden muistiinpanoina. Tutkimuksen lähdeaineistoon sisältyy satakunta Steinerin luentoja ja esitelmää sekä toisen Goetheanumin rakentamiseen liittyviä asiakirjoja. Kysymyksenasettelun kannalta keskeisin Steinerin teos on hänen filosofinen pääteoksensa *Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung* (1894).

Tutkimuksen johtoteemaan, arkkitehtuurin etiikkaan, Ikkala perehtyy nykytutkimuksen fenomenologis-hermeneuttisesta näkökulmasta, jonka peruskivenä on filosofi Martin Heidegger-

rin essee ”Bauen Wohnen Denken” (1951). Siinä rakentamisen ja asumisen etymologia johdattaa merkityksiin ”ihmisen perimmäisimmästä (tai perustavimmasta) olemisen tavasta maan päällä”. Tärkeimpänä teoreettisena lähtökohtana on filosofi ja taideteoreetikko Karsten Harriesin fenomenologis-hermeneuttinen tulkinta teoksessa *The Ethical Function of Architecture* (1998). Tämän rinnalle toisena Heideggerin inspiroimana ajattelijana nousee arkkitehti sekä arkkitehtuurihistorioitsija ja -teoreetikko Alberto Pérez-Gómez, joka korostaa arkkitehtuurin yhteisöllisyyttä, sosiaalista merkitystä, tunnetta, rakkautta ja ruumiillista eläytymistä.

Esoteria on toinen tutkimusta läpäisevä teema. Tässä Ikkala tukeutuu uskontotieteilijä Wouter Hanegraaffin, jonka mielestä ”pitäisi luopua siitä, että esoteria ja okkultti hahmotetaan ja määritellään erilliseksi tutkimuskohteeksi ja tutkimustraditioksi. Länsimainen esoteria on osa länsimaista kulttuuria ja vaikuttanut sen identiteetin syntymiseen.” (67)¹ Tämä lähtökohta soveltuu hyvin kulttuurihistorian ja taidehistorian kysymyksenasettelujen rajanylityksiin ja uusien merkitysten luotaamiseen. Hanegraaffin fokus esoteerisuuteen sallii myös sen, ettei tutkimus välttämättä edellytä kohteelta tietoisesti tai tarkoituksellisesti esitettyä esoteerista sisältöä.

Ikkala ei tarkastele kohdettaan nykyperspektiivissä, vaan soveltaa nykyetiikan näkökulmia ja Hanegraaffin esoteriakäsitystä historialliseen aineistoon. Ikkalan mukaan esoteeriset ja okkultit sisällöt, joita Steiner sulautti maailmankatsomukseensa, ovat antroposofisen ajattelun itseoikeutettu ainesosa, eikä kyseistä oikeutusta pohdita tutkimuksessa tarkemmin. Esoterian kirjavalla nykykentällä sitä vastoin Steinerin asema sala- ja henkieteilijänä on joutunut osin kiistanalaiseksi.²

Johdantoa seuraavassa osassa ”Goetheanumit, ekspressionismi, orgaaninen ja esoteria” Ikkala työstää Steinerin ajattelulle aate- ja taidehistoriallisia taustakonteksteja. Steinerin käsitys orgaanisuudesta alkoi muotoutua 1882, kun hän sai tehtäväksi laatia johdantoja Goethen luonnontieteellisiin kirjoituksiin. Goethelta Steiner omaksui orgaanisen kasvun ja kehityksen periaatteen – metamorfoosin – myös Goetheanumien muotoperiaatteeksi. Ikkala keskittyy Steinerin ajatteluun, ei niinkään Goethen ja Steinerin ajattelun eroihin, mikä heijastuu myös tutkimuksen johtopäätöksiin: ”Steinerin maailmankuva oli monistinen ja rakentui pitkälti Goethen luonnonfilosofian pohjalle.” (252) Steiner oli monisti, Goethe ei ollut, vaikka ilmaisu saattaisi johdattaa niin ajattelemaan, varsinkin kun luonnontieteellisen monismin perustajaa Ernst Haeckeliä (1834–1919) ei mainita. Steinerin mielestä okkultismille ja koko henkiselle sfäärille ei ollut parempaa tieteellistä perustelua kuin Haeckelin monismi. Steiner asettui kuitenkin kritikoimaan Haeckelin omaa tulkintaa monistisesta opistaan.³

Kiinnostavan katsauksen Ikkala luo esoteeristen liikkeiden arkkitehtuuriin vuoden 1900 tienoilta ja sen jälkeen. Vapaamuurarien arkkitehtuurissa selkeästi erottautuva symboliikka väheni ajan mittaan, ja rakennukset sulautuivat lähes tulkoon kokonaan muuhun modernistiseen arkkitehtuuriin. Teosofiset rakennukset taas olivat modernismin lailla monitahoisia edustaen eri arkkitehtuurikäsitteitä: muodot ovat milloin figuratiivisia, milloin abstrakteja. Tämä erottaa ne antroposofisen arkkitehtuurin linjasta, joka oli yhtenäisempi ja jossa Steinerin käsitteet muodostuivat määrääviksi.

Orgaanisuus ja esoteerisuus liittyivät elimellisesti Steinerin ajatteluun, toisin kuin ekspressionismi. Ikkalan mukaan Steiner ei käsitellyt ekspressio-

1 Suluissa olevat numerot viittaavat Ikkalan väitöskirjan sivunumeroihin.

2 Hartmut Zinser, *Esoterik: Eine Einführung* (München: Wilhelm Fink, 2009).

3 Johannes Hemleben, *Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek: Rowohlt, 1963), 54–57.

nistista arkkitehtuuria, vaikka tunnistikin ekspressionistisen maalaustaiteen visionäärisyyden. Tästä huolimatta – ”arkkitehtuurihistorian yleisen käsityksen mukaisesti” – Ikkala ymmärtää Goetheanumit ekspressionistisen arkkitehtuurin edustajiksi. (35) Tästä ristiriitaiselta näyttävältä, mutta kiehtovasta asetelmasta käsin hän suhteuttaa Goetheanumeita ekspressionismiin samalla tarkastellen myös ekspressionismia esoteeristen ja eettisten vaikuttimien kannalta. Kysymyksenasettelussa olisi ainekset keskittyä yksinomaan antroposofisen ja ekspressionistisen arkkitehtuurin suhteen tarkasteluun. Myös kyseisiä vastaavuuksia ja eroja olisi mahdollista tarkastella pelkästään esoteeristen ja orgaanisten juonteiden varassa. Ikkala viekin tutkimusta tähän suuntaan tulkitsemalla niin sanotun orgaanisen arkkitehtuurin arkkitehtuurina, jota leimaavat orgaaniset muodot, ei ”tyylinä”. Lisäksi hän käyttää Harriesin tyyli-käsitettä metodologisena välineenä, ymmärtäen sen keinona kommunikoida tiettyä ymmärtämisen tai näkemisen tapaa. Ikkala ei kuitenkaan luovu periodityyleistä. Yleisten taidehistoriallisten määrittelyjen seurauksena arkkitehtien yksilöllisten näkemysten moni-ilmeisyys katoaa. Esimerkiksi arkkitehti Henry van de Velde (1863–1957) yhdistyy nyt – van de Velden itse torjumaan – *art nouveauhun* (194–195), eikä hänen omiin tyylipyrkimyksiinsä, joiden tavoitteena oli *style nouveau*: ei koristelu, vaan ornamentinkin käsittevä orgaanisen muodon loogisuus.⁴ Toki työekonomiselta kannalta Ikkalan ratkaisu on ymmärrettävä.

Tutkimuksen kolmannessa osassa ”Arkkitehtuurin etiikka ja Steinerin käsitys etiikasta ja taiteesta” Ikkala perehtyy Steinerin eettisiin ja esteettisiin periaatteisiin. Aluksi hän esittelee Steinerin eettistä individualismia teoksessa *Die*

4 Henry van de Velde, *Les formules de la beauté architectonique moderne. Ce livre contient et résume des essays, se rapportant au "style nouveau", parus dans l'intervalle des années 1902 à 1912* (Weimar: [Cranach Presse]. Faksimile. Editions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1978).

Philosophie der Freiheit (1894), jonka keskeisiä käsitteitä ovat intuitio, ajattelu ja moraalinen mielikuviutus. Taustatutkimuksena Ikkala käyttää filosofi Reijo Wileniuksen tekstiä *Steinerin hengentieteen filosofisista perusteista* (1986) ja saksalaisen uskontotieteilijän ja historioitsijan Helmut Zanderin teosta *Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945* (2007), jota Ikkala hyödyntää työssään laajemminkin, paikoin kritikoiden. Tähän keskusteluun voisi lisätä – kriittisen Zanderinkin suosittaman – antroposofisesti orientoituneen filosofin Hartmut Traubin teoksen *Philosophie und Anthroposophie. Die philosophische Weltanschauung Rudolf Steiners* (2011). Kyseessä on Steinerin tietoteorian aatehistoriallinen ja biografinen kritiikki, joka osoittaa länsimaisen filosofian – erityisesti Johann Gottlieb ja Immanuel Hermann Fichten – vaikuttaneen Steinerin antroposofiseen käänteeseen oletettua tuntuvammin. Ikkala nostaa vertailuun myös postmodernia filosofiaa: siinäkin eettinen vastuu on siirtynyt yksilölle, ja moraaliset valinnat tehdään ilman auktoriteettien tukea. Lisäksi tarkastelussa ovat Steinerin Nietzsche-suhde ja ekspressionismin individualistiset pyrkimykset.

Steinerin esteettisten periaatteiden käsittelyn Ikkala aloittaa esitelmästä ”Goethe als Vater einer neuen Ästhetik” (1888, 1. painos 1889). Jään pohtimaan, onko keskustelun tarkoitus Steinerin estetiikan vai Steinerin luoman Goethen maailmankuvan tarkastelu. Jälkimmäiseen kysymykseen Zanderin Steiner-kritiikki on tervetullut: Goethen maailmankuvasta ei voi tehdä pitäviä johtopäätöksiä Steinerin Goethe-tulkinnan varassa. Steinerin 1909 tekemät lisäykset ”Goethe als Vater einer neuen Ästhetik” -artikkeliin tuovat myös näkyviin evoluutioajatuksen merkityksen painottamalla taiteessakin uuden syntyä: ”Luonnollisen pelkkä jäljentäminen luo yhtä vähän uutta kuin jo käsillä olevan hengen kvaalistaminen. Todella vahvana taiteilijana ei voi pitää henkilöä, joka antaa katsojalle todellisuuden

uskollisen toisinnon, vaan häntä, joka pakottaa kulkemaan mukanaan viedessään teoksissaan maailmanprosessia luovalla tavalla eteenpäin.”⁵

Uuden ajatus nousee nousee kuitenkin näkyviin Ikkalan esittelemissä Steinerin arkkitehtuurinäkemyksissä. Havainnollistaakseen asiaansa Steiner rinnasti arkkitehtuurin historian esimerkkejä sielun kehityksen eri vaiheisiin. Uuden arkkitehtuurin tarvetta hän perusteli sillä, ettei vanhoja impulsseja voinut herättää eloon. Tarvittiin uusi maailmankatsomus ja uusia henkiseen maailmaan avautuvia muotoja, jotka mukautuivat kokonaisuuteen rauhoittavana, hyvää tekevänä arkkitehtuurina. Lopuksi Ikkala rinnastaa Steinerin arkkitehtuurin henkisiä ulottuvuuksia ekspressionistisiin pyrkimyksiin, eritoten Bruno Tautin tuotannossa ja ajatuksissa.

Keskustelu arkkitehtuurin etiikasta jatkuu Harriesin ja Pérez-Gómezin teorioiden valossa, mutta sisältää myös William Taylorin ja Michael P. Levinen teorian arkkitehtuurista erityisenä tutkimuksen muotona. Eettinen pohdinta laajenee kysymyksiin arkkitehtuurin ja rakennetun ympäristön suhteesta hyvinvointiin, hyvään ja oikeudenmukaiseen saaden merkityksen rakentamisena sinänsä. Lähestymistavat sisältävät myös käsityksiä arkkitehtuurista kielellisenä kommunikaationa: poetiikkana, retoriikkana, symbolina sekä representaationa ja re-presentaationa. Harriesin tyylikäsité pääsee oikeuksiinsa tietyn ajallisen ja paikallisen yhteisön eetoksena ja samalla paikkana, jossa yhteisö tunnistaa eetoksensa. Pérez-Gómez ja Steiner liittyvät vuoropuheluun, jossa yhteisö henkistyy

5 "Die bloße Nachahmung des Natürlichen schafft ebenso wenig ein Neues wie die Verbildlichung des schon vorhandenen Geistes. Als einen wirklich starken Künstler kann man nicht den empfinden, welcher auf den Beobachter den Eindruck von treuer Wiedergabe eines Wirklichen macht, sondern denjenigen, welcher zum Mitgehen mit ihm zwingt, wenn er schöpferisch den Weltprozess in seinen Werken fortführt." Rudolf Steiner, "Goethe als Vater einer neuen Ästhetik", 2. erw. Aufl. (Berlin, 1909), 26. Rudolf Steiner Online Archiv, 4. Aufl. 2010. <http://anthroposophie.byu.edu/aufsaetze/k002.pdf> Käännös kirjoittajan.

ja rakkaus, taiteellisuus ja poeettisuus vallitsevat. Ikkala kuljettaa keskustelua etiikan ja poetiikan suhteesta sekä mielikuvituksen, fiktion ja estetiikan yhteydestä etiikkaan päätyen eettisen individualismin aikaansaamaan yksilön vastuuseen. Näissä luvuissa Ikkala tavoittaa kirjoittajana parhaimman elementtinsä, avaran ajattelun, jossa ajatusyhteydet sisäistyvät, kohoavat uudelle tasolle ja kirkastuvat. Lopuksi myös fenomenologis-hermeneuttiseen tarkasteluun kohdistunut kritiikki saa huomiota. Vain Steinerin symbolin käsite, jolla näyttäisi olevan Goethen tapaan kaksoismerkitys, saattaisi kaivata lisää selkeyttä.

Tutkimuksen neljäs osa "Goetheanumit etiikan ilmentäjinä" alkaa tiivistelmällä edeltävästä ylevästä keskustelusta. Sen jälkeen käsittely laskeutuu tarkastelemaan historiallisia ja yhteiskunnallisia tilanteita, joiden vallitessa Goetheanumit rakennettiin ja ekspressionistisia rakennuksia suunniteltiin. Steiner esitellään – ennen siirtymistään teosofiaan – anarkistina, toimittajana ja työläisten opettajana. Näkökulmat kohdistuvat sosiaalireformistisiin pyrkimyksiin, anarkismiin, aktivismiin ja työväen liikehdintään. Bruno Taut esiintyy ikään kuin maailman ja taiteen muutosvoiman äänenä, kun Ikkala analysoi Goetheanumeiden funktiota tempppelin, teatterin ja katedraalin näkökulmasta. Lopuksi seuraa selvitys siitä, miten Steinerin kuoleman jälkeen toisen Goetheanumin salitila valmistuu pitkäällisen kollektiivisen neuvottelun tuloksena. Tämä antaa eettiselle problematiikalle mielenkiintoisen *twistin*. Saliuudistuksista käydyt keskustelut tuovat esiin toimijoiden käsitykset antroposofisen arkkitehtuurin merkityksistä ja olennaisista piirteistä.

Kokonaisuutena ottaen Ikkala löytää runsaasti vastaavuuksia, asenteita ja pyrkimyksiä Steinerin eettisten periaatteiden ja ekspressionismin välillä. Yhteensopivuutta vielä voimistaa se, että Ikkala pelkistää Steinerin antroposofista käsitteistöä. (102) Metodologisesti argumentointia tukee Quentin Skinnerin menetelmästä saatu

luottamus Steinerin sanallisten ja visuaalisten ”tekstien” intentioihin.

Steiner luonnehti ensimmäisen Goetheanumin pylväiden veistettyjä muotoja metamorfootisesti syntyneiksi, mutta abstrakteiksi ja vastaanotettavaksi eläytymällä. Ikkalan mielestä kyseiset muodot eivät ole tulkittavissa kasvillisuusaiheiksi. (167) Taidehistorioitsija Beat Wyss kuitenkin jäljitti rakennuksen pylväsjalustojen ornamenttimuodot Goethen runomuotoiseen metamorfoosioppiin (1798): kasvitieteellisessä aiheessa tyylliteltyt kasvin osat vastaavat kasvin metamorfoosia Goethen metamorfoosiopin määräämässä järjestyksessä.⁶

Ikkala mainitsee itse toisen kiinnostavan visuaalisen esimerkin, teosofisen arkkitehdin J. L. Mathieu Lauweriksin (1864–1932) oppilaan Fritz Kaldenbachin (1887–1918) huvilasuunnitelman (1914), jonka julkisivu muistuttaa hahmoltaan varsin paljon toisen Goetheanumin julkisivua. Muuten rakennukset eroavat toisistaan, kuten arkkitehtuuritutkija Haila Ochs osoittaa Kaldenbachia käsittelevässä tutkimuksessaan (1995). Ochs painottaa niin sanotun Hagenin impulssin (*Hagener Impuls*) merkitystä arkkitehtuurissa 1902–1921 luetellen useita osallistujia kuten van de Velden, Behrensin, Tautin,

6 Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, (Köln: DuMont, 1996), 142–157.

Lauweriksin ja Kaldenbachin.⁷ Samat nimet ja heidän toimintansa Hagenissa esiintyvät Ikkalan tutkimuksessa. Visuaaliselta kannalta kauaskantoisemmat päätelmät jäävät kuitenkin tekemättä. Kaldenbach kuoli traagisesti lokakuussa 1918 Berliinissä riehuvaan espanjantautiin, mikä toi hänen toteutumattomat suunnitelmansa julkisuuteen ja nosti hänet uuden arkkitehtuurin edelläkävijäksi. Ehkä Steiner tunnisti Kaldenbachin suunnitelmissa ”vahvan taiteilijan”, joka ”pakottaa kulkemaan mukanaan viedessään teoksissaan maailmanprosessia luovalla tavalla eteenpäin.”⁸

Annika Waenerberg on Jyväskylän yliopiston taidehistorian emeritaprofessori. Hänen tutkimusalueitaan ovat orgaanisuus taiteessa, taiteilijabiografia ja maisema.

7 Haila Ochs, *Fritz Kaldenbach (1887–1918). Ein Architekt muß Künstler sein mit Leidenschaft...* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1995).

8 Ks. viite 5.

TaHiTi

tahiti.journal.fi