

Opinnäytetyö (AMK)

Media-alan koulutus

Elokuva

2019

Henna Rajakisto

VISUAALISTEN KEINOJEN SOVELTAMINEN

– kokeellisia kompositioita

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Media-alan koulutus

Elokuva

2019 | 48 sivua

Henna Rajakisto

VISUAALISTEN KEINOJEN SOVELTAMINEN

- kokeellisia kompositioita

Opinnäytetyön tarkoituksena oli tehdä kuvallisia kokeiluja valikoitujen modernismin tyyliuuntien pohjalta. Työssä esille nostetut suuntaukset olivat konstruktivismi, De Stijl ja Bauhaus. Työssä tutkittiin ensin tyyliuuntien visuaalisia keinoja lähdeaineiston sekä omien havaintojen kautta, jonka jälkeen toteutettiin toiminnalliset kokeilut. Kokeilujen ohessa arvioitiin niiden ongelmakohtia ja ratkaisuja. Tavoitteena työssä oli etsiä keinoja, joilla voisi laajentaa oman graafisen ilmaisun spektriä. Samalla tarkoitus oli etsiä tapoja tuoda tyylien elementtejä luontevasti nykyaikaan. Kokeilut on sijoitettu teorian yhteyteen kunkin pääluvun loppuun.

Kokeilujen aikana tuli esille, että ne kuvat joiden koostamisessa oli eniten ongelmia, olivat visuaalisen ajatteluprosessin kannalta kaikkein tuloksellisimpia. Työn lopputuloksena saatiin aikaan metodi, jonka avulla on mahdollista syventää omaa visuaalista ilmaisua ja ongelmanratkaisua.

ASIASANAT:

Graafinen suunnittelu, visuaalinen ilmaisu, modernismi, konstruktivismi, Bauhaus, De Stijl, taidehistoria

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Movie

2019 | 48 pages

Henna Rajakisto

ADAPTING VISUAL STYLES

- experimental compositions

The purpose of this thesis was to create visual experiments with the styles and forms of modernist era. The chosen styles were constructivism, De Stijl and Bauhaus. First, the visual language of those styles was explored through source material and observed, followed by experiments. Besides the experiments, their problems and solutions were evaluated. The aim of the work was to find ways to expand the spectrum of graphic expression. In addition, it was also intended to find ways to bring the elements of styles naturally to the present.

During the experiments it came to light that the most problematic ones were the most successful for the visual thinking process. The final result of this thesis was a method, which can help you to deepen your visual expression.

KEYWORDS:

graphic design, modernism, art history, constructivism, de stijl, bauhaus

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	1
2 MODERNISMI KATTOKÄSITTEENÄ	3
3 KONSTRUKTIVISMI	4
3.1 Vallankumouksen sanansaattajana	4
3.2 Visuaaliset piirteet	5
3.3 Kokeiluja	10
3.3.1 Kokeilu 1.	10
3.3.2 Päätelmiä	14
4 DE STIJL	15
4.1 Harmoniaa etsimässä	15
4.2 Visuaaliset piirteet	16
4.3 Kokeiluja	22
4.3.1 Kokeilu 1. Horisontaali-vertikaali	22
4.3.2 Kokeilu 2.	25
4.3.3 Kokeilu 3. Diagonaali	26
4.3.4 Kokeilu 4.	28
4.3.5 Päätelmiä	30
5 BAUHAUS	32
5.1 Uudenlainen taidekoulukonsepti	32
5.2 Visuaaliset piirteet	33
5.3 Kokeiluja	38
5.3.1 Kokeilu 1.	38
5.3.2 Kokeilu 2.	40
5.3.3 Päätelmiä	43
6 LOPPUPÄÄTELMÄT	44
LÄHTEET	47

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni tarkoitus on tutkia modernismin tyyliuuntien visuaalisia keinoja. Tutkimuskysymyksiä työssä ovat, kuinka erilaisista tyyliuuntauksista voidaan tietoisesti poimia ja hyödyntää aineksia vielä nykypäivänäkin ja mistä visuaalisista elementeistä jokin tietty tyyliuuntauks rakentuu. Olen pitkään pitänyt geometrinen kuvioiden käyttöä graafisessa suunnittelussa kiinnostavana, joten halusin tutkia myös niiden syntyvuosien ajallista kontekstia.

Opinnäytetyön aihevalinnan tarkoitus on tukea oman visuaalisen ilmaisuni löytämistä. Olen opinnäytetyössäni upottanut toiminnallisen osuuden teorian yhteyteen. Halusin kokeilla valitsemiani tyyliuuntia käytännössä, joten jokaisen pääluvun lopussa on kokeileva osuus. Niitä varten poimin kiinnostavia visuaalisia piirteitä suuntauksista. Lähteinä opinnäytetyössä on useita graafisen suunnittelun historiasta kertovia painettuja lähteitä ja niiden lisäksi sähköisiä lähteitä.

Käytän kaikissa kokeiluissa ohjelmana Adobe Illustratoria ja joissakin rinnakkain sen kanssa Adobe Photoshopia. En tässä työssä keskity ohjelmistoon tai siinä käyttämiini työkaluihin. Olen tallentanut kuvakaappauksia kokeilujen oleellisimmista vaiheista.

Haasteena on, miten olla toistamatta tutkittavia tyyliä kokeiluissa liian konemaisesti. Valitsin mallikuvan, jota käytän apuvälineenä, innoituksena ja lähtökohtana omille kokeilulleni. Tulen myöhemmin työssä viittaamaan kuvaan sanalla alkukuva. Alkukuvaksi valikoitui Vanity Fair -lehden kansikuva vuodelta 1917 (kuva 1). Valitsin kyseisen kuvan, koska sen tuli olla tyyllisesti riittävän erilainen verrattuna tutkimiini suuntauksiin, jotta lopputulosten välille syntyisi varmasti selkeää eroa. Etsiessäni sopivaa kuvaa kokeiluja varten, kyseinen kuva herätti kiinnostuksen myös sen takia, että ballerinaa kannattelevan harlekiiniahmon housuissa oleva kuviointi ja lattian mustavalkoiset ruudut olisi näppärää poimia mahdollisiksi geometrisiksi elementeiksi ja nostaa isompaan osaan.

Valitsemassani kansikuvassa harlekiini kannattelee ilmassa balettitanssijaa. Symbolinen ajatus kuvan takana on mahdollisesti ollut vastakohtassa. Harlekiini on ilveilijähahmo, kun taas ballerina on hillitty ja elegantti. Vastakohtaisuus ilmenee muotojen osalta myös siinä, että tanssijan mekon helma on muodoltaan pyöreän kaareva ja harlekiinin housuissa oleva kuviointi on kulmikasta. He eroavat sen lisäksi värikontrastin suhteen. Housuissa oleva salmiakkiruutukuviointi on väriltään syvemmän punaista, vihreää, keltaista

ja mustaa ruutua, kun mekossa on heleämpiä vaaleanpunaisen sävyjä. Housujen kuvioinnissa, takana olevassa kaiteessa ja lattian mustavalkoisissa laatoissa on myös rytmistä toistoa. Kuvassa ei ole määrällisesti paljon elementtejä, mutta se onnistuu silti välittämään emootioita.



Kuva 1. F. X. Leyendecker, Vanity Fair -lehden kansi, 1917


Haluan korostaa, että alkukuva toimii opinnäytetyössä työvälineenä ja inspiraation lähteenä. En pyri jäljittelemään sitä mitenkään tunnistettavasti ja keskeisiä ovat visuaaliset tyylikokeilut, jotka välillisesti syntyvät sen kautta. Tärkeää on toki myös kuvan kääntäminen oman luovan näkemyksen mukaiseksi. Opinnäytetyössä minulla yhtenä tavoitteena on tätä kautta tutkia oman visuaalisen ongelmanratkaisukykyäni ja kuvallisen ajatteluni kehitystä opintojen loppuvaiheessa ja hyödyntää lopulta oppimaani tulevaisuuden töissä.

2 MODERNISMI KATTOKÄSITTEENÄ

Modernismi on laaja käsite ja sisällyttää allensa useita erillisiä suuntauksia, jotka tässä opinnäytetyössä ovat konstruktivismi, De Stijl ja Bauhaus. Ne sijoittuvat karkeasti aikavälille 1917-1933.

Ennen modernismin käsitettä graafinen suunnittelu oli seikkaperäistä ja yksityiskoh- taista, täynnä kuvia ja tekstiä. Modernismi muutti radikaalisti viestinnän, graafisen suunnittelun ja typografian ilmaisutapoja edellisestä 1800-luvun tyylistä, jolloin hallitsevia tyy- lisuuntia olivat olleet koristeelliset suuntauksset, kuten art nouveau ja arts and crafts. (Hel- ler & Seymour 1988, 89.) Modernismi otti epäsymmetrisemmän lähestymistavan ulko- asuihin. Siinä oltiin uskollisia gridille, painotettiin valkoista tilaa ja sans-serif -tyyppistä typografiaa ja ylimääräisen koristeellisuuden välttämistä. Perusajatuksena oli, että käyt- tötarkoitus ja viesti olisi priorisoitava ennen visuaalista ilmettä. Teollistumisen ja konei- den tulo yhteiskuntaan muutti ilmapiiriä ja koneista alkoi tulla jopa aihe itsessään. (Am- brose & Harris 2006, 164.)

Typografiassa sans-serif on kirjasintyyli, jossa kirjaimissa ei ole serifejä, eli pääteviivoja (kuva 2). Tunnettuja sans serif -fontteja, joita nykyään käytetään ovat esimerkiksi Helve- tica, Gill Sans, Arial ja Century Gothic. Gridillä taas tarkoitetaan ristikkopohjaista struk- tuuria visuaaliselle ilmeelle. Grid koostuu horisontaalisista, vertikaalisista tai kaarevista toisensa leikkaavista janoista.



sans serif
serif

Kuva 2. Sans serif vs. serif -havainnollistus.

Modernistiseen ajatteluun kuului funktionalistinen arkkitehtuuri, maalaukset ja veistokset sekä uudenlainen typografia. Tässä opinnäytetyössä en ole ottanut käsittelyyn arkkiteh- tuuria.

3 KONSTRUKTIVISMI

3.1 Vallankumouksen sanansaattajana

Neuvosto-Venäjän konstruktivismi oli vahvasti propagandan väline. Ratkaisevaa oli halu kehittää uusi taidemuoto, joka soveltuisi Venäjän vallankumouksen modernisoiviin ja demokraattisiin tavoitteisiin. Se sijoittui rinnakkain samaan ajanjaksoon suprematismin kanssa, jolla oli suuri rooli konstruktivismin synnyssä. (The Art Story 2019.) Suprematismi perustui taiteilija Kazimir Malevichin uskomukseen siitä, että suprematismi olisi parempaa kuin mikään menneisyyden taide ja karsimalla havainnoitavaa todellisuutta se johtaisi ”puhtaaseen tunteeseen”. (The Art Story 2019.)



Kuva 3. Kazimir Malevich, Suprematist Composition, 1915

Malevichin töissä olivat yleisiä kirkkaan väriset geometriset suorakulmiot (kuva 3), jotka tuntuvat kelluvan valkoisessa tilassa. (Tate.org.) Sana konstruktivismi esiintyi ensimmäisen kerran Malevichin puheessa, kun hän ivasi taiteilija Alexander Rodchenkon töitä sanalla ”konstruktioitaide”. Lopullisen termin keksivät kuvanveistäjät Antoine Pevsner and Naum Gabo, jotka olivat kehittäneet veistoksiinsa oman kulmikkaan geometrisen

tyylinsä, jonka visuaalinen kieli oli myös jäljitettävissä Malevichin suprematistisiin töihin. (Wikipedia 2019.)

Konstruktivismi halusi lujasti omaksua uuden yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kehityksen, joka sai alkunsa ensimmäisestä maailmansodasta ja lokakuun 1917 vallankumouksesta. Vallankumous nähtiin hyvänä tilaisuutena saada jalansijaa omille pyrkimyksille ja tehdä se uuden muotoilun keinoilla. Suprematismien muototeoriat ja abstraktiot vaikuttivat siihen verrattuna enemmänkin mystiikalta. (The Art Story 2019.) Konstruktivistit halusivat tehdä kaikesta designista poliittista. Etenkin julisteista tuli aatteiden julkisia puolesta-puhujia, jotka huusivat kaduilla poliittisia allegorioita ja visuaalisia sloganeitaan. (Hollis 2001, 44).

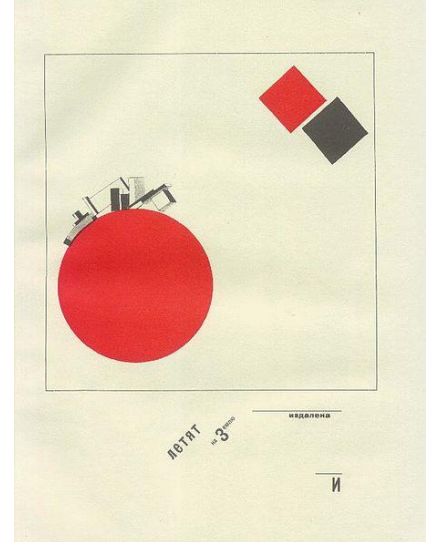
Konstruktivismien sisällä oli kaksi suuntausta: neuvosto-Venäjän konstruktivismi ja kansainvälisempi suunta. Venäläinen taiteilija, valokuvaaja, opettaja ja avantgarden merkkihenkilö El Lissitzky oli suuressa roolissa levittämässä konstruktivismia myös Venäjän ulkopuolelle. Vuonna 1922 hän oli järjestämässä Dusseldorfien kansainvälisten tuottavien taiteilijoiden kongressia ja näin myös kansainvälinen konstruktivismiliike käynnistyi virallisesti. Konstruktivismien aatteet levisivät myöhemmin myös laajemminkin Eurooppaan, koska monet konstruktivistit siirtyivät luennoimaan Bauhaus-oppilaitokseen Saksaan ja suuntaus jatkoi siellä elämäänsä. (The Art Story 2019.)

3.2 Visuaaliset piirteet

El Lissitzky oli innovatiivisimpia ja vaikutusvaltaisimpia tekijöitä konstruktivismien aikana. Lissitzkyn propagandajuliste *Beat the Whites with the Red Wedge* (kuva 4) rakentuu perusväreistä, geometrisista perusmuodoista ja dynaamisesta tyhjän tilan käytöstä. Punainen kolmio lävistää valkoisen ympyrän ja pyrkii yllyttämään tällä symboliikalla katsojaa ryhtymään vallankumoukseen punaisten joukoissa. (Raimes & Bhaskaran 2007, 44.) Siinä voi nähdä, kuinka Lissitzky halusi tehdä modernia taidetta, jossa katsojan passiivinen sivustaseuraajan rooli muutettaisiin aktiiviseksi toimijaksi. (Heller & Seymour 1988, 98.) Onkin hätkähdyttävää miten pelkillä perusmuodoilla voi välittää tämän kaltaisen tunteen, kunhan konteksti on oikeanlainen.

Lissitzky suunnitteli myös kirjojen ulkoasuja. Niissä yhdistyi geometria ja funktionalistisuus ja se perustui hänen ajatukseensa siitä, että painetut sanat voitaisiin nähdä, ei kuulla. Lastenkirja *About Two Squares*, kertoi yksinkertaisesti kahdesta neliöstä, jotka

päättivät ryhtyä muuttamaan maailmaa (kuva 5). Sen kerrontatapa rakentui neliön muotoisiin kompositioihin, joissa teksti oli asetettu reunoille (Hollis 2001, 47), ikään kuin toissijaiseksi elementiksi ja pääosassa tarinankerronnassa olivat yksinkertaiset muodot.



Kuva 4. El Lissitzky, Beat the Whites with the Red Wedge, 1920

Kuva 5. El Lissitzky, About Two Squares -kirjan kansi, 1920

Konstruktivismissa toistui usein selkeä muodollinen järjestys, geometria ja punainen väri. Monissa konstruktivistisissa julisteissa värit ovat selkeät. Useissa tapauksissa mustaa ja punaista väriä on käytetty yhdessä. Punaisella voitiin tuoda kuvissa esiin vallankumoukseen liittyviä objekteja, lippuja ja t-paitoja. Mustaa käytettiin laajemmilla pinoilla ja esimerkiksi poliittisen vastapuolen vaatteissa. Värien rajoittaminen tällä tavoin ja sen yhdistäminen tämän kaltaiseen symboliikkaan sai aikaan voimakkaan tehoikeinon. (Hollis 2001, 45.)

Neuvostoliittolaiset graafiset suunnittelijat olivat myös ensimmäisten joukossa kehittämässä tapoja, miten teksti ja valokuva voitaisiin yhdistää toimivaksi kompositioksi. Kollaasi ja fotomontaasi kehittyivät samaan aikaan Venäjällä ja Saksassa. Fotomontaasia käytettiin lisäksi dadaistien keskuudessa, joten ei ole varmuutta kuka sen parissa oli ensin. Vaikka valokuvia oli levitetty jo muutaman vuosikymmenen ajan suuria määriä sanomalehdissä ja aikakauslehdissä rasterointitekniikan avulla, se tuli isompaan rooliin graafisessa suunnittelussa vasta 1920-luvulla. Kameran tuoma estetiikka tarjosi myös oivan välineen konstruktivisteille tuoda ilmi kommunistista ihannointiaan modernia teknologiaa, koneita ja teollistumista kohtaan. Valokuvat voitiin sommitella tekstin kanssa myös perinteiseen tapaan, mutta Venäjällä konstruktivistit alkoivat käyttää visuaalisena

tekniikkana myös fotomontaasia, jonka muita nimityksiä ovat myös kollaasi, valokuva-kollaasi ja fotokollaasi. (Eskilson 2007, 206-209.)

Fotomontaasi on eri lähteistä olevista valokuvista muodostuva komposiittikuva. Joskus kuvat olivat tekijän omaa alkuperäismateriaalia, mutta monesti ne olivat lehdistä poimittuja kuvia yhdisteltynä. Kompositiot muodostettiin ensin leikkaamalla kuvat, yhdistelemällä ne kollaasiksi ja tämän jälkeen niitä voitiin uuden teknologian ansiosta massatuottaa. Venäjällä toivottiin, että huomiota herättävä vastakkainasettelu fotomontaasin avulla voisi murtaa valokuvien passiivisuuden ja päästää irti modernien kuvien vallankumouksellisen voiman. Monesti niihin sisällytettiin myös typografiaa. (Eskilson 2007, 206-209.)

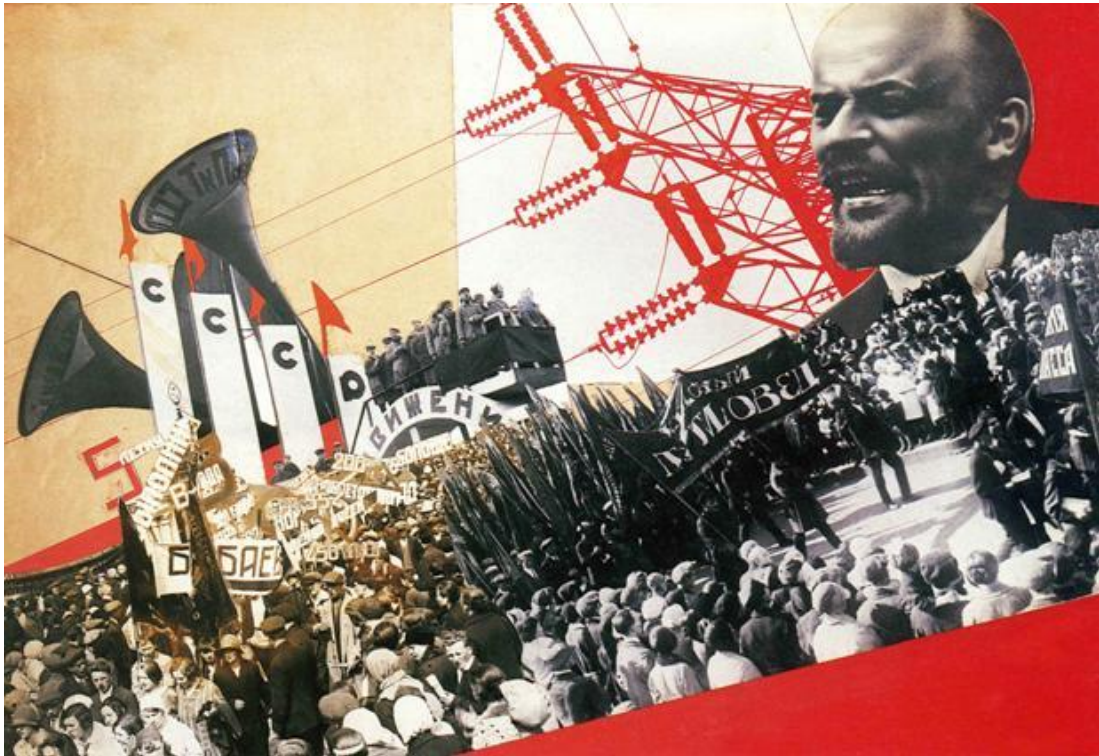
Typografisessa mielessä konstruktivismi tarkoitti useimmiten selkeitä sans serif -kirjasintyyplejä ja joskus myös niiden diagonaalia eli vinottaista sommittelua. Eräs esimerkki on Alexander Rodchenkon työ *In All Branches of Knowledge* (kuva 6). Teksti on sommiteltu tulemaan ulos kuvassa olevan naisen huutona.



Kuva 6. Aleksander Rodchenko: *In All Branches of Knowledge*, 1924

Yksi ilmaisultaan hyvin voimakkaista kuvista, jossa fotomontaasia on myös käytetty, on Neuvostoliiton hallituksen kanssa yhteistyössä toimineen taiteilija Varvara Stepanovan *The Results of the First Five Year Plan* (kuva 7). Kuvassa kaikki elementit on täysin harkitusti ja suunnitelmallisesti sommiteltu omille paikoilleen. Leninin muotokuva on asetettu kulmaan ja dynamiikkaa sekä valta-asetelmaa Stepanova on luonut sillä, että hän on mittakaavaltaan paljon isompi kuin muu ihmisjoukko. Värivalikoima on hyvin karsittu

ja sen johdosta vahvasti kontrastinen. Se koostuu kirkkaanpunaisesta niin kuin Neuvostoliiton lippukin, sekä mustasta, valkoisesta ja seepiasävystä.



Kuva 7. Varvara Stepanova, The Results of the First Five-Year Plan, 1932

Stepanovan työn nimi viittaa Josif Stalinin alulle laittamaan Ensimmäiseen viisivuotissuunnitelmaan. Se oli ohjelma, jolla pyrittiin nopeuttamaan Neuvostoliiton teollistumista ja kasvattamaan sen taloutta. Tavoitteisiin sisältyi viljely, sotilas- ja tykistöteollisuuden luominen ja terästuotannon lisääminen. On huomioitava, että historioitsijat ovat havainneet jälkeenpäin, että menestyksekkäitä tuloksia oli todennäköisesti paisuteltu Neuvostoliiton imagon parantamiseksi. Kuva on voimakkaasti propagandistinen ja sen tarkoituksena olikin visuaalisesti todentaa ja ylistää suunnitelman suurta menestystä. Viisivuotissuunnitelman seurauksena monet viljelijät joutuivat luopumaan elinkeinostaan ja suistuiivat köyhyyteen. Positiivisena alkanut propaganda alkoi vähitellen muuttua keinoksi piilottaa katastrofi muulta maailmalta. Kuva on taiteilijan oma tulkinta tapahtumista, hänen ollessaan samaan aikaan toki puolueen ideologian tarkassa valvonnassa. (Watson 2015.)

1920-luvun puolivälissä Neuvostoliitossa ilmestyneet elokuvajulisteet olivat osittain konstruktivismin vaikutusta. Niissä yhdisteltiin fotomontaasia ja myös maalaustekniikkaa. Ehkä näkyvimmin sitä käyttivät veljekset Vladimir ja Gyorgy Stenberg. He kehittivät oman

tyylinsä, jossa toistui useiden tasojen, pintojen ja ulottuvuuksien käyttäminen. Luovan sommittelun ja elementtien kokojen vaihtelun avulla saatiin esiin uutta tilantuntua ja perspektiiviä. Tekijät pystyivät muuttamaan mustavalkoelokuvat eloisiksi ja värikkäiksi julisteiden avulla. Niissä käytettiin monipuolisempaa värien kirjoa, kun perinteisesti konstruktivistit käyttivät symbolisina väreinä punaista ja mustaa. (Heller & Seymour 1988.)



Kuva 8. Vladimir ja Gyorgy Stenberg, Man with a movie camera, elokuvajuliste 1. 1929
 Kuva 9. Vladimir ja Gyorgy Stenberg, Man with a movie camera, elokuvajuliste 2. 1929

Stenbergien julisteissa ei ole yhtä yksittäistä muita dominoivaa elementtiä. Sen sijaan on poimittu palasia ja aiheita elokuvasta ja yhdistelty niitä. Tämä näkyy erityisen hyvin Man with a movie camera -elokuvan julisteissa (kuvat 8 ja 9). Kuvassa 8 kamera on sijoitettu silmäksi puolikkaan kasvokuvan viereen. Taustalla on kameran kolmijalkaa muistuttava aseinen kolmijalka. Katsoja yhdistelee ja tulkitsee näitä sirpaleita ja niistä muodostuu hänen mielessään ikäänkuin elokuva minikoossa. (Hollis 2001, 50). Kuvassa 9 liikkeen ja putoamisen tuntu on hyvin läsnä sillä, että typografia on asetettu kierteen muotoon ja perspektiivi on alhaalta päin taloihin katsottuna.

3.3 Kokeiluja

3.3.1 Kokeilu 1.

Konstruktivismille tyypillisistä visuaalisista keinoista minua kiinnosti kaikista eniten fotomontaasi, joten halusin nostaa sen esiin. Halusin yhdistää siihen myös suuntaukselle ominaisia abstrakteja kuvioita.

Toivoin saavani kuvaan jossain määrin käsintehtyä leikkaa ja liimaa -vaikutelmaa, vaikka tarkoitukseni olikin tehdä se kokonaan digitaalisesti. Etsin mahdollisia fotomontaasissa käytettäviä kuvia Flickr-sivustolta ja asetin hakuehtoihin ”No known copyright restrictions”, jotta voisin käyttää kuvia tekijänoikeuden suhteen vapaasti.



Kuva 10. Kokeilussa käytetyt kuvat

Vanity Fairin kansikuvassa, jota käytin lähtökohtana omille kuvilleni, on siis kuvattuna tanssipari. Halusin etsiä kuvaan jonkin teeman punaiseksi langaksi, jotta en tekisi vain mekaanisesti alkuperäisen kansikuvan toisintoa. Alkukuvassa harlekiinihahmo nostaa ballerinan ilmaan. Päätin ajatuksellisesti hyödyntää sitä, että asetelmana ilmaan nosto on jonkin toisen hallinnassa oloa. Toisen kannatella häntä, tanssija ei ole se joka on kontrollissa. Pidin ajatuksen mielessä aloittaessani kokeilun.

Ajattelin, että voisi olla toimivaa, jos balettitanssija olisi kuvassa valokuvan keinolla. Ensimmäiseksi poimin mukaan vain balettitanssijan ja hänen oman hetkensä, enkä yrittänyt sovittaa harlekiinia vielä kuvaan. Löydettyäni Flickristä minua miellyttävän tanssijan kuvan (kuvassa 10), aloitin irrottamalla sen taustastaan Photoshopilla. Löysin kuvan lennähtävistä linnuista ja sain idean lisätä ne mekon helman tuntumaan tuomaan liikkeen tuntua pyörähdykseen ja kerroksittaisuutta (kuva 11).

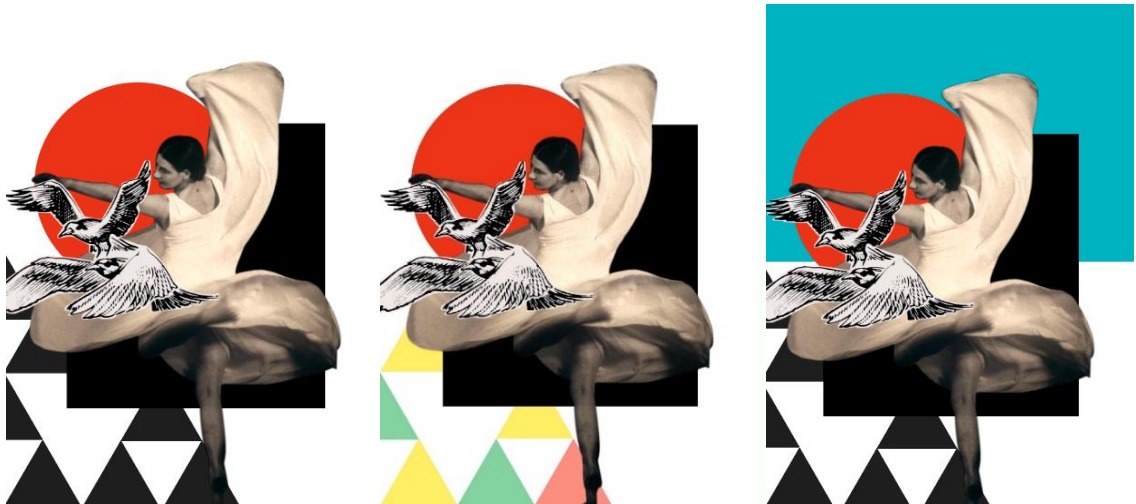


Kuva 11. Vaihe 1.

Jätin lintuihin hieman huolittelemattomat reunat, jotta ne näyttäisivät enemmän käsin paperista irti leikatuilta. Alkuasetelmana oli nyt siis tanssija sekä linnut. Geometrisiksi elementeiksi lisäsin sitten taakse punaisen ympyrän ja mustan suorakulmion. Suorakulmio luo kehyksen kuvan sisälle, mutta tanssija ei ole sidottuna siihen, vaan hän on sen edessä. Punainen tuntui voimakkuudessaan luontaiselta korostusvärieltä kuvaan ja se oli

konstruktivismiin kuvissakin näkyvä väri sen poliittisen luonteen vuoksi. Voisi sen tässä kuvassa toki ajatella myös auringoksi. Tavallaan pidin kuvasta jo tällaisenaan pelkistettynä ja voisin ajatella kuvan esimerkiksi postikorttiin. Opinnäytetyön luonteen vuoksi lähdin jatkokehittämään sitä pidemmälle. Tämä yksinkertaistettu vaihe olikin aika hyvä lähtökohta alkaa lisäämään kuvaan uusia rakennuspalikoita.

Lisäsin lattialle mustavalkoisia kolmioita, kuten alkukuvassakin on lattiaruudut (kuva 12, vasen). Tässä ne ovat kolmion muotoisia, eivätkä suorakaiteita. Kokeilin myös erilaisia variaatioita väreillä selvittääkseni mitä ne tekisivät vaikutelmalle. Pehmentämällä kolmioiden kontrastia, kokonaisuudesta tuli mielestäni enemmän nykypäivä mieleen (kuva 12, keskellä). Kokeilin myös puolet kuva-alasta vievää sinistä pintaa, ikään kuin taivaaksi, mutta jätin sen pois seuraavasta vaiheesta.



Kuva 12. Väri variaatioita

Seuraavaksi aloin etsimään toista hahmoa mukaan kuvaan jonkin elementin muodossa. Konstruktivismiin kuvissa aggressiivinen kantaaottavuus on usein läsnä ja koska kantava teemani oli kontrolli, ajattelin, että tanssija voisi olla marionettinukke, jota käsi ohjaa. Etsin kuvan kädestä ja lisäsin sen sormiin narut, jotka ovat kiinni tanssijassa (kuva 13) Tyttö nostaa kuvassa pyörähdyksen ansiosta muutenkin kättänsä ja jalkaansa, joten narut myötäilevät liikettä ja sopivat siihen. Loin kaksi kolmiota, joiden muoto herättää ehkä ajatuksen myös tiimalasista. Harlekiini ei tullut tähän kuvaan sellaisena kuin hän oli alkukuvassa, vaan toin hänet symbolisemmin ja abstraktimmin, naruja pitävän käden roolissa.

Halusin, että konstruktivistien ihannointi teknisiä laitteita kohtaan tulisi ilmi. Sen vuoksi etsin vielä kuvan vanhan kellon koneistosta. Koetin saada aikaan lisää dynaamisuutta sillä, että kellon reuna tulee mustan kolmion takaa kaarimaisesti. Kello ilmaisee sitä, että jonkin asian toimimisen suhteen on kiire, mutta myös valtakoneistoa ja hallintaa.



Kuva 13. Viimeinen vaihe

Rajasin tiimalasimaisen hahmon tarkoituksella niin, että päätä ei näy, vaan se leikkautuu poikki reunasta. Kolmiot luovat rytmistä toistoa ja sitovat kuvan osat yhteen kulmasta

kulmaan. Seuraava askel kuvaan olisi ollut typografia jossain muodossa. Toisaalta viesti on kuvassa jo itsessään alleviivaava.

3.3.2 Päätelmiä

Kokeilussa ei ollut selkeitä esille nousseita ongelmakohtia ja kuvana se onnistui todella hyvin. Onnistuin mielestäni saavuttamaan moniulotteisuuden vaikutelman. Koen, että pääsin hyvin tyyliuunnan visuaalisen kielen ytimeen. Viimeisessä kokeilukuvassa on paljon kerroksittaisuutta ja tasoja. Kuvahan ei toki millään tavalla muistuta Vanity Fairin kansikuvaa, josta lähdin alun perin liikkeelle, mutta yritin tässä hypätä konstruktivistin saappaisiin ja otin symbolisemman lähestymistavan kuvaan. Yritin kuvitella miten he olisivat ehkä ajatelleet asian. Tällä keinolla pystyy yhä edelleen tuomaan esiin voimakkaankin viestin.

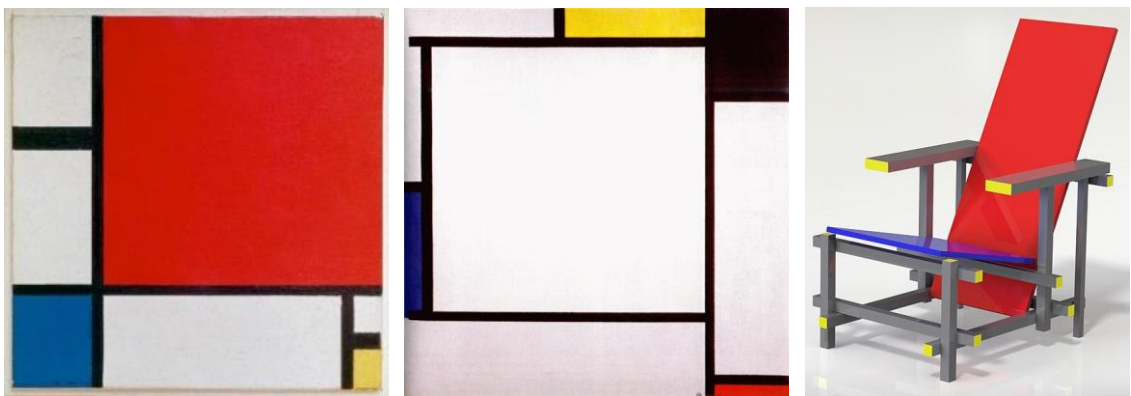
Fotomontaasi oli minulle jo ennestään tuttu metodi. Koska se oli minulle niin tuttu, kokeilevuus jäi jopa vähäiseksi ja uutta tietoa saavutettiin odotettua vähemmän.

4 DE STIJL

4.1 Harmoniaa etsimässä

De Stijl-suuntaus syntyi vuonna 1917 Hollannissa. Kaikki sen mukainen design pohjautui neliskulmisiin muotoihin ja perusvärien, eli punaisen, keltaisen ja sinisen käyttöön. Yksi De Stijl -liikkeen pääperustajista oli saman nimisen aikakauslehden toimittaja Theo van Doesburg. Toinen merkittävimmistä perustajista oli Piet Mondrian. Heidän lisäksi oli Bart van der Leek ja hieman myöhemmin mukaan tulleet Gerrit Rietveld and Vilmos Huszár. De Stijl kääntyy englanniksi muotoon "the style". (Heller & Seymour 1988, 110.)

Osittain De Stijlin minimalistisuus toimi vastalauseena aiempien vuosikymmenien ylikoristeelliselle Art Decolle (Theartstory 2019). Perustajien ajatusmallin mukaan pelkistetty geometrinen muotokieli toimisi universaalisti kaikkialla eikä pelkästään yksittäisellä ihmisellä tai yhdessä maassa. Näin ollen se olisi kaikista sopivin tyyli eheyttämään ja yhdistämään ihmisiä ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä tunnelmassa. Haluttiin luoda ilmapiiiriin yleismaailmallista harmoniaa. De Stijl -ajatus sisälsi utopistisia teemoja yhteiskunnallisesta muutoksesta. Rajoittamalla elementtien määrän mahdollisimman vähäiseksi, he uskoivat voivansa tehokkaasti tuoda ilmi yhteisölliset abstraktit ihanteensa. On toki huomioitava, että kaikki ryhmän jäsenet, jotka olivat perustamassa sitä tai myöhemmin lähtivät eivät jakaneet täsmälleen samoja visioita taiteesta tai yhteiskunnasta. (Eskilson 2007, 187.)



Kuva 14. Piet Mondrian, Composition with Red, Yellow, and Blue, 1930

Kuva 15. Piet Mondrian, Tableau 2, 1922,

Kuva 16. Gerrit Rietveld, Punasininen tuoli, 1917

De Stijlin kompositioiden katseleminen saattaa herättää helposti silmien pyörittelyä ja ajatuksen, siitä, että vierekkäin aseteltuna ne näyttävät jopa itseään toistavilta (kuvat 14 ja 15). Ymmärtääkseen ilmiötä ja suuntausta on ymmärrettävä ajan ilmapiiriä. Nämä abstraktilta kuulostavat unelmat kuulostavat kuitenkin nykyään melkoisen naiiveilta. Jäi-kin epäselväksi mitä näillä rauhan ja harmonian käsitteillä konkreettisesti toivottiin tapahtuvaksi ja minkälaiseen utopiaan De Stijl -artistit spesifisti uskoivat (Eskilson 2007, 187). Jos ajatukset kuvioiden takana tuntuvat käsittämättömiltä, niin se ei ole ihme. Edes hollantilaisilla kirjoittajilla ja taidekriitikoilla ei ole vielä puolen vuosisadankaan päästä varmaa tietoa mitä joillakin De Stijl -artistien lausumilla on tarkoitettu, taidehistorioitsija Carel Blotkamp on tunnustanut (Gayford 2010).

Perustajilla oli kuitenkin vakaa usko, että he muuttaisivat yhteiskuntaa ja kuviot toisivat ilmi halutun ideologian. Utopiaa tuskin saavutettiin, mutta suuri vaikutus suuntauksella oli silti, sillä se oli suuri vaikuttaja myöhemmin Bauhaus-oppilaitoksessa ja designissa yleisestikin.

De Stijl oli kehitetty universaaliksi muotoilutyyliseksi ja sen ei ollut tarkoitus olla pelkkää maalaustaidetta. Enemmänkin tarkoitus oli yhdenmukaistaa kaikki visuaalisen kulttuurin tyypit yhden harmonisen periaatteen mukaisiksi. Siihen sisältyi vahvasti arkkitehtuuri, graafinen suunnittelu, huonekalujen sekä käyttöesineiden design ja typografia. (Eskilson 2007, 188.) Monissa De Stijl -ryhmän tekemissä kolmiulotteisissa teoksissa pystysuorat ja vaakasuorat linjat on sijoitettu kerroksiin tai tasoihin, jotka eivät leikkaa toisiaan, jolloin jokainen elementti on olemassa itsenäisesti ja on esteetön muilta elementeiltä. Tämä ominaisuus löytyy esimerkiksi alla punasinisestä tuolista (kuva 16). (The Art Story 2019.) Tuoli on toki ikoninen, mutta istumisasento näyttää kohtalaisen epämukavalta tai ei tarjoa mukavuutta ainakaan sen perinteisessä mielessä. Mitä ilmeisimmin muut periaatteet ja symboliikka menivät tarkoituksella mukavuuden edelle.

4.2 Visuaaliset piirteet

Theo van Doesburgin julkaisema De Stijl -lehti oli monella tapaa aatteen ytimessä, koska se mahdollisti ideologian ja taiteen levittämisen laajemmalle yleisölle ja esitteli ryhmän periaatteet estetiikasta graafisen suunnittelun kentällä. Kolmen ensimmäisen vuoden aikana Doesburg julkaisi 36 numeroa sisältäen artikkeleita suuntauksen filosofiasta ja estetiikasta. Artikkelit koskivat pääasiassa Mondrianin tukemia esteettisiä ja lähes filosofisia periaatteita. Hänen arvioidaan kirjoittaneen yli 70 prosenttia lehden sisällöstä ennen

vuotta 1920. Doesburg kirjoitti kirjeessään toiselle ryhmän perustajajäsenelle Bart Van der Leckille aikeistaan lehden suhteen:

”Tämä aikakauslehti tulee koskemaan vain modernia tyyliä. Typografisesti ja esteettisesti se on koruton, ilman mitään statussymboleita”.

Sen tuloksena voidaan sanoa, että lehti oli pääosin mitäänsanomaton graafisen suunnittelun näkökulmasta. Kuitenkin lehdenkansi, joka yhdistää Doesburgin logon ja Vilmos Huszarin puupiirroksen tuo ilmi tehokkaammin De Stijlin taiteelliset periaatteet (kuva 17). (Eskilson 2007, 188.)



Kuva 17. De Stijl -lehden kansi, 1917

Kuva 18. De Stijl- lehden kannen uudistunut ilme. 1921

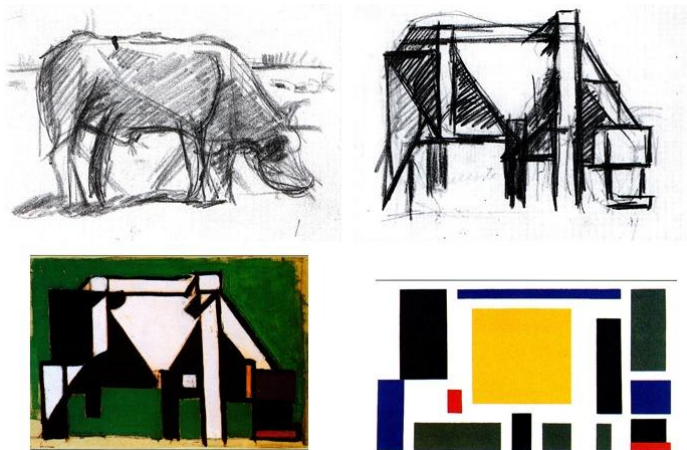
Kannen yläreunassa kohopainolla tehty logo sisältää kirjaimia, jotka on koostettu neliöistä ja suorakulmioista ja niiden horisontaaliset ja vertikaaliset osat on jaettu erillisiin yksiköihin. Kokonainen sana on myös muodoltaan tiivis suorakulmio. Sen ensisijainen ominaisuus ei ollut luettavuus, vaan pikemminkin se edusti yritystä luoda uudella draamattisella muodolla välitön vaikutus sen katsojaan. Selittävä teksti puupiirroksen alapuolella on luettavuudeltaan selkeä. (Eskilson 2007, 189.)



Kuva 19. Theo Van Doesburg, Alphabet, 1919

Vuonna 1919 Doesburg sai valmiiksi myös kokeelliset aakkoset (kuva 19), jossa kaikki kirjaimet määriteltiin geometrisen kaavion avulla, tässä tapauksessa neliön muotoisen laatikon, joka oli jaettu pieniin neliöihin, 5x5 riveissä. Näitä suunnitellessaan Doesburg otti poikkeuksellisia vapauksia säännöistä, jotka hallitsivat sen aikaista typografiaa. Hän vääristeli kirjainten mittasuhteita, jotta ne täyttäisivät kaikki saman neliön muodon. (Eskilson 2007, 189.) Pikselimäisyydessään fontti näyttää vieläkin suorastaan nykyaikaiselta.

De Stijl -lehden ulkoasu koki uudistusprosessin vuonna 1921 (kuva 18). Kannen uudessa ulkoasussa oli käytetty perusväripaletista ainoastaan punaista ja mustaa, mutta pelkääntään niillä kahdellakin van Doesburg ja Mondrian saivat luotua toimivan ilmeen, rinnastamalla niitä yhteen. Eniten se erosi vanhasta ulkoasusta epäsymmetrisyydellään, kun vanhoissa numeroissa elementit oli keskitetty. Valkoisen tilan käyttö oli harkittu valinta. Tässä oli uutta se, että sen ei ajateltu olevan ”tyhjää” tilaa tai tarkoittavan jonkin osasen puuttumista vaan tilan antaminen oli tietoinen elementti muiden joukossa. Lehden nimen ja NB -kirjainten asettamisesta kerroksittain tuli kevyesti kolmiulotteinen vaikutelma. Tämän kaltaisen struktuurin luominen väreillä oli myös eräs iso De Stijlin tuoma myötävaikuttaja modernissa suunnittelussa. (Eskilson 2007, 189-190.)



Kuva 20. Theo Van Doesburg, Composition (The Cow), 1917

Theo van Doesburgin tutkimus siitä, kuinka piirros lehmästä muuntautuu abstraktioksi äärimmäisen pelkistämisen kautta (kuva 20), ilmentää hyvin De Stijl -artistien ajatusta siitä, että luonnollisissa muodoissa piilee yleisen harmonian ydin. Kubistisen muotoilun vaikutteet näkyvät siinä, miten lehmän kuva puretaan ensin kubistiseen versioon, ennen kuin se pelkistyy lopulliseen muotoonsa. (Eskilson 2007, 187.)

Piet Mondrianin käyttämä estetiikka hylkäsi sotaa edeltävän taiteen ylikoristeellisuuden sekä nykyaikaisen ekspressionismin emotionaalisen monimutkaisuuden. Vaikka Mondrian oli edennyt kubistisen vaiheen läpi muutettuaan Pariisiin 1911, De Stijlissä hän kannatti vieläkin radikaalimman tyylistä pelkistämistä kuin Pablo Picasso. Hänen näkemyksensä mukaan esimerkiksi Tableau 2:n (kuva 15) kaltainen maalaus esitteli sarjan tasapainoisia muotoja, jotka viittasivat universumin luontaiseen harmoniaan. Työssä hän rajoitti peruselementtien käytön suoriin linjoihin ja koruttomaan väripalettiin. Se oli täysin ei-objektiivinen työ, joka ei kuvannut mitään luonnollista kohdetta vaan ainoastaan Mondrianin abstrakteja ihanteita. (Eskilson 2007, 187.) Esseessään "Neo-Plasticism in Pictorial Art" De Stijl -lehden numerossa hän kirjoitti, että taiteen tulisi ilmaista itsensä esteettisesti puhdistetussa eli abstraktissa muodossa ja kysinen uusi plastinen käsitys ei voisi kuvata mitään sen luonnollisessa tai konkreettisessa muodossa. Päinvastoin sen pitäisi löytää ilmaisunsa abstraktisti, eli suorissa viivoissa ja selkeästi määritellyissä pääväreissä. (Tate 2019.) Ristiriitaista kyllä, tämän ajatusmallin mukaan tuli pyrkiä puhdistamaan mieli samaan aikaan kun ulkoapäin asetettiin tarkat raamit ja säännöt käytettävissä oleville elementeille.

Näkymätön grid-ruudukko on kuviteltavissa monen De Stijl -designin taakse. Taustalla olevana perusrakenteena se palveli edustaen sekä De Stijlin mukaisia puhtaimpia muotoja, että toimi keskeisenä designelementtinä. (Eskilson 2007, 189.) De Stijlin haluttiin olevan tiukasti matemaattinen ja tähtäävän totaaliseen abstraktisuuteen. Linjat olivat suorina, rakenne selkeä ja sitä kautta tyyli on helposti tunnistettava ja toisaalta sitä on myös yksinkertaista jäljitellä. Taustalla on siis pidettävä mielessä matemaattinen ajattelutapa pyrkimättä kuitenkaan liialliseen symmetriaan.

Ensisilmäyksellä saattaa näyttää, että värit ja linjat ovat täysin satunnaisessa järjestyksessä, mutta jokaiseen työhön on luotu tietty järjestelmä; ne ovat epäsymmetrisiä ja niissä on yleensä jokin hallitseva värilohko, joka on tasapainossa pienempien lohkojen kanssa vaihtelevan rytmien saavuttamiseksi. Mondrianille pysty- ja vaakasuorat elementit edustivat kahta vastavoimaa: positiivista ja negatiivista, staattista ja dynaamista, maskuliinista ja feminiinistä. (Medium 2017.)

Kemisti ja harrastajamaalari Wilhelm Ostwaldin väriteoria vaikutti vahvasti De Stijliin. Ostwald oli huomannut, että jotkin väriyhdistelmät koettiin harmonisina, kun taas toiset epämiellyttävinä. Hän oli vakuuttunut siitä että harmonia syntyisi värijärjestyksen seurauksena. (Harrison 1987, 195). De Stijlin harjoittajilla oli joitakin eroavaisuuksia väriajattelun suhteen ja vakiovärit eivät valikoituneet palettiin aivan suoraviivaisesti. Theo van

Doesburg käsitteli näitä värejä energioina, Bart Van Der Leck koki värit valon ruumiillistumana, Mondrian ajatteli väriensä käyttöä symbolisin tavoin: punainen oli ulospäinsuuntautuva ja ”todellinen” ja sininen sekä keltainen olivat enemmän sisäänpäin kääntyviä ja henkisiä. (Harrison 1987, 195.) Näin kompleksisilta kuulostavat ajatusmallit ovat hämmentävän ristiriitaisia ulkoisesti äärimmäisen pelkistettyyn tyyliin nähden.

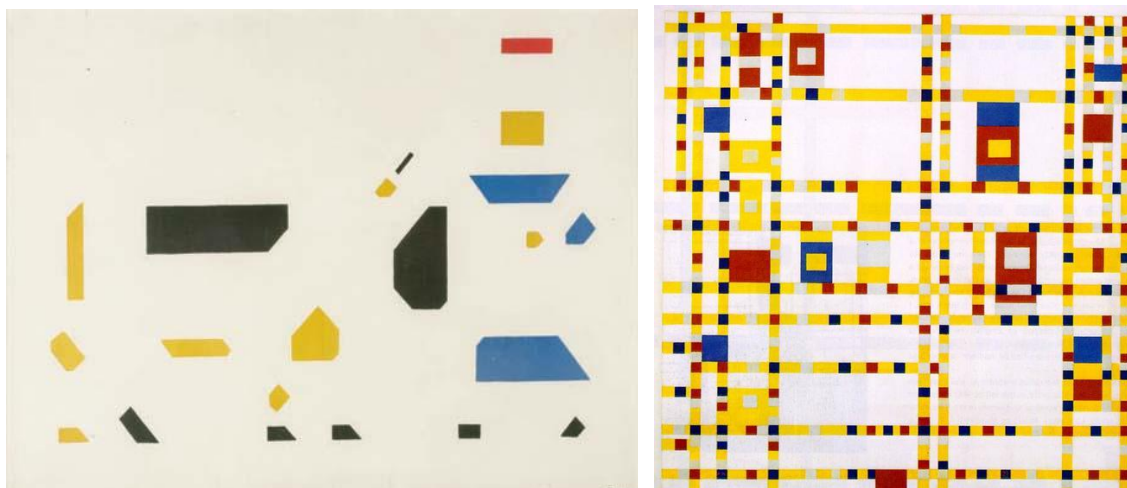


Kuva 21. Theo van Doesburg, Counter Composition V, 1924

Kuva 22. Theo van Doesburg, Simultaneous Counter Composition, 1930

Vuonna 1924 van Doesburg teki sarjan maalauksia, joissa tuttujen suorakulmioiden kanssa käytettiin diagonaalia eli vinottaista asettelua, koska hänestä se lisäsi kompositioihin elinvoimaa mutta noudatti silti vanhoja geometrisia sääntöjä (kuvat 21 ja 22). Mondrian ei voinut hyväksyä tätä uutta suuntaa, koska hän ajatteli ilmaisun olevan liian persoonallista ja rikkovan siten De Stijlin ohjenuoria universaaliudesta. (Eskilson 2007, 190.) Van Doesburg halusi tuoda De Stijliin elementarismia, eli teorian, jonka mukaan diagonaalit linjat olivat tärkeämpiä kuin horisontaalit ja vertikaalit. Hänelle diagonaali edusti dynaamisuuutta ja eteenpäin menevää kehitystä. Tämä absurdi kiista viivojen suunnista sai Mondrianin lopulta eroamaan ryhmästä. (The Art Story 2019.) Van Doesburgin Simultaneous Counter Composition, 1930 (kuva 22) poikkeaa paljon Mondrianin tekemistä kuvista myös sen suhteen, että suorakulmiot ovat irrallaan toisistaan, eivätkä kulje tiukasti samoja näkymättömiä linjoja pitkin.

De Stijlissä mukana olleella Bart van der Leckillä oli rohkeasti omia visioita. Työssä Peasant girl with a cow (kuva 23) on kuvattuna lehmä ja ihminen. Niiden hahmot on helposti löydettävissä muutamalla harkitusti asetetulla elementillä.



Kuva 23. Bart van der Leek, Peasant girl with cow
 Kuva 24. Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43

Vuonna 1943 Mondrian oli jo aikoja sitten eronnut De Stijl -ryhmästä, mutta hänen kehitystään taiteilijana kuvasi uudenlainen työ Broadway Boogie Woogie (kuva 24). Se syntyi Mondrianin käsissä New Yorkin ja jazz-musiikin inspiroimana. Kirkkaan värisillä neliöillä hän halusi tuoda esiin suurkaupungin vilinää. Kuvassa on Manhattanin katuverkosto. Uudesta tyylistä huolimatta hän pysyi yhä uskollisena taiteellisille periaatteilleen. (The Art Story 2019). Broadway Boogie Woogie eroaa silti melko paljon sen edeltäjistä, koska kuviot koostuvat pienistä osista ja se on siten yksityiskohtaisempi kuin aiemmat työt.

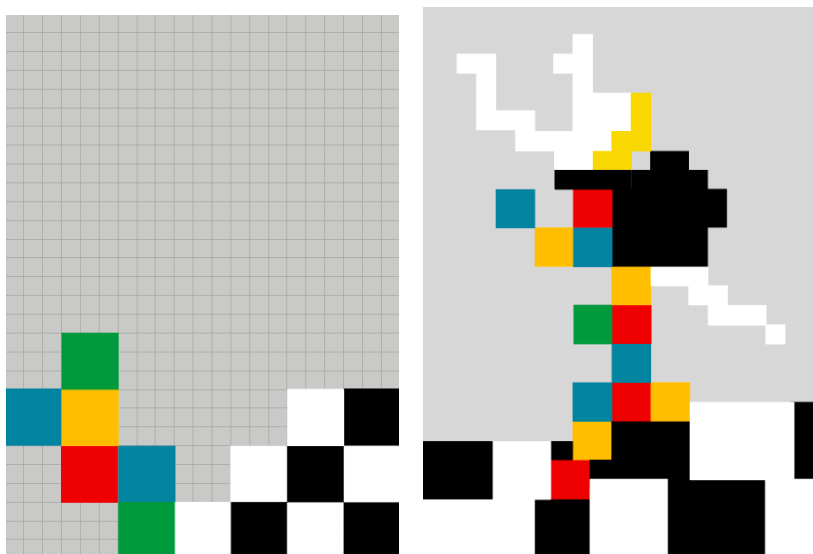
Ajallisesti De Stijl -suuntaus ei kestänyt kovin kauan. Se oli aktiivisessa toiminnassa vuosina 1917-1931 ja aikanaan siihen kuului vain noin 100 jäsentä, mutta sen keskeisten visuaalisten periaatteiden voi nähdä resonoivan vieläkin. 1990-luvulla digitaalinen design oli värien ja tekstuurien ilotulitusta, mutta nyt kun olemme nyky-yhteiskunnassa jo suorastaan ylistimuloituja kaikesta digitaalisesta aineistosta ja mainonnasta, alamme mielellämme etsiä taas minimalistisempia vaihtoehtoja. Nykypäivän verkkosivusuunnittelu myös suosii grid-pohjaista layoutia. Esimerkiksi Windows 10:n ulkoasussa ja Pinterest-sivustolla on käytössä samankaltaista laatikkomaista muotomaailmaa, kuin De Stijlissä. (Wired 2019.) Taustalla olevat filosofiset aatteet ovat toki hälvenneet tai ainakin muuttuneet nykypäivää vastaaviksi.

4.3 Kokeiluja

De Stijlin kuvat ovat abstrakteja kompositioita, joissa on vahvaa kaavamaisuutta ja yhteiskunnallinen ideologia. Oma näkökulmani ei De Stijl -kokeilussa ollut niinkään tarkoitus olla yhteiskunnallisesti kantaa ottava, vaan päämääränä oli visuaalisten ratkaisujen ja piirteiden poimiminen. Toisaalta minulla oli myös vain oma kulttuurillinen ja ajallinen perspektiivini asiaan, joten pystyin muutenkin jäljittelemään tyyliä ainoastaan siitä näkökulmasta. Sitä ensimmäistä puhtainta De Stijliä edustavat Piet Mondrianin kuvat olisivat olleet hyvin nopeita ja helppoja imitoida, koska ne voidaan lokeroida kokonaan ei-esittävään tyyliisuuntaan. En halunnut lähteä kuitenkaan siihen, koska en kokenut, että se olisi ollut kovin hedelmällistä ja halusin esiin myös omat näkemykseni. Ensijaisesti De Stijl -suuntauksesta päätin poimia kokeiluun perusvärit ja suorakulmiot.

4.3.1 Kokeilu 1. Horisontaali-vertikaali

Ensimmäistä De Stijl -kokeilua lähdin tekemään perinteisesti horisontaali-vertikaalisuunnassa. Loin ensin taustalle apuviivoiksi gridin. Valitsin väreiksi, mustan ja valkoisen alkukuvassa olevista lattiaruuduista sekä punaisen, keltaisen ja vihreän harlekiinin housuista, vaikka vihreä ei tyypillisesti kuulunutkaan De Stijlin perusväriin. Sininen tuli myös De Stijlin perusväreistä. Loin ruudukon päälle ensin tasakokoisia neliöitä, jolloin kuva-ala jakautui selkeisiin sektoreihin (kuva 25).

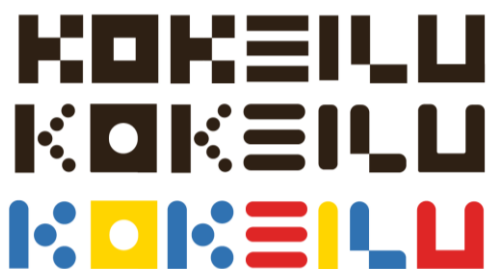


Kuva 25. Vaihe 1.
Kuva 26. Vaihe 2.

Haasteellista oli, että Vanity Fairin kuva oli geometrinen lähinnä vain lattiaruutujen suhteen ja De Stijlissä käytössä olevat elementit olivat hyvin rajattuja. Tässä vaiheessa pyrin vielä pysymään suuntauksen rajojen sisällä niin paljon kuin mahdollista. Järjestelin neliöitä uudestaan ja yritin etsiä niillä abstraktia ihmisen hahmoa. Keskellä olevasta mustasta alueesta oli tarkoitus syntyä ballerinan mekko, valkoisesta iho ja keltaisesta hiukset (kuva 26). Halusin kontrastin ballerinan ja harlekiinin välille, joten laitoin harlekiinin koostumaan pelkistä housuissa olevista kuvioista, aikomuksenani muotoilla hänestä pikkuhiljaa enemmän ihmisen muotoinen. Heidän alleen laitoin ruudullisen lattian, josta halusin epäsymmetrisen.

Ajatuksena ei ollut tehdä varsinaista pikselitaidetta, mutta siltä kokeilu väistämättä nykyajattelulla näyttää. Kun yritin tehdä ihmishahmoja neliöiden ja suorakaiteiden avulla ja laitoin palaset kiinni toisiinsa, pikselimäisyyden vaikutelma tuli esiin hyvin helposti ja vähän liikaakin verrattuna siihen, mitä olin etsimässä. De Stijlin kuvissa elementit olivat monesti isoja ja selkeitä ja minun oli vaikeaa pysyä siinä. Hahmot eivät kuvassa 24 keroneet muodoillaan oikein mitään. Yritin luoda kompositiota, jossa olisi selkeästi sekä harlekiini että ballerina, mutta en saanut sitä toimimaan millään. Lopputulokset olivat kömpelöitä niin kuvina, kuin mahdollisen viestinkin osalta. Olin aikeissa siirtyä eteenpäin, mutta palasin takaisin kokeiluun jonkin ajan kuluttua, koska minulle oli jäänyt olo, että halusin saattaa sen loppuun.

Otin uudestaan esille vaiheen 2. ja lähestyin sitä hieman toisella tavalla. Aluksi toteutin pienimuotoisen typografisen muotokokeilun (kuva 27). Se lähti liikkeelle ensin Theo van Doesburgin aakkosia muistuttavista kirjaimista. Päädyin pehmentämään muotojen kulmia. Erotin kirjaimet toisistaan vielä selkeämmin laittamalla ne eri väreillä. Käyttötavaltaan se olisi todennäköisesti paras otsikkofonttina tai logona, koska se olisi hankalalukuinen pidemmän päälle.



Kuva 27. Kokeiluja kirjaimilla



Kuva 28.

Kuva 29.

En halunnut vielä luopua aiemmin tehdystä ballerinaista kokonaan. Kokeellisessa mielessä tein sen taakse janan vinoneliöistä (kuva 28). Ajatuksenani oli, että se olisi ikään kuin reitti, jota pitkin hahmo olisi nousemassa ylemmäs. Aluksi sen rinnalla oli myös mustavalkoinen kuviointi, mutta se ei osoittautunut hyödylliseksi. Toin mukaan myös harlekiinin ja tein hänestä tarkoituksella leikkisän (kuva 29). Aiemmista ajatuksistani poiketen hän ei tässä kannatellut tanssijaa, vaan heidän molempien oli enemmänkin tarkoitus olla hyppäävässä liikkeessä. Aiemmin haasteita tuotti harlekiinin asento, mutta tässä ongelmallisempi oli ballerina, koska kiinnitin nyt hänen ruumiinkieleensä enemmän huomiota. Sain ongelman ratkaistua korjaamalla hahmojen muodot myötäilemään enemmän toisiinsa ja asettelemalla raajat samansuuntaisesti.

Päädyin vaihtamaan taustan mustaksi ja sitä kautta perusvärit tulivatkin edukseen esille (kuva 30). Pyöristin hahmojen reunoista kaikki terävät kulmat, mutta en poistanut aivan kaikkea kulmikkua kuvasta. Janamainen taustaelementti muuttui tässä kohtaa enemmän kolmion muotoiseksi, jotta vaikuttaisi enemmän siltä, että hahmot ovat juuri ponnaisseet ylöspäin. Laitoin molemmille saman katseen suunnan, jotta hahmot nivoutuisivat paremmin yhteen ja olisivat selkeästi matkalla samaan suuntaan.



Kuva 30. Viimeinen vaihe

Olin tyytyväinen siihen, että sain kokeilulle päätepisteen. Tehdessäni unohdin hyvin pian koko ajatuksen siitä, että pyrkimyksenäni oli alun perin tehdä horisontaali-vertikaali-suuntainen kuva. Sommittelu kuvassa on keskelle painottuva ja jos olisin vielä jatkanut kuvaa, olisin koettanut siirtänyt painopistettä toiseen kohtaan.

Lopputuloksessa pidin eniten harlekiinin hahmosta. Vastaava visuaalinen ilme voisi kuulua jonkin pelin maailmaan.

4.3.2 Kokeilu 2.

Seuraavassa kokeilussa aloin luomaan naisen kasvokuvaa (kuva 31) neliön muotoisista paloista. En enää yrittänyt tehdä siitä kaunista tai sulavalinjaista. Alkuun minusta tuntui, ettei kuvassa ollut mitään tolkkua ja en pitänyt siitä lainkaan. Kuitenkin korostetun

karikatyyrimaisesta tyylistä löysin jotain omalle ilmaisulleni aivan uutta. Mielestäni tässä kohtaa De Stijlin perusväreistä kiinni pitäminen ei ollut enää ensisijaista, joten uskalsin laittaa siihen vaaleanpunaisen sävyjä. Sen oli tarkoitus tarkoittaa samaa, kuin ballerinan päässä olevat kukat alkukuvassa. Vaiheeseen 2. (kuva 32) tein myös yksinkertaisen vartalon. Sitä olisi voinut jatkaa pidemmälle.



Kuva 31. Ballerinan kasvot. Vaihe 1.

Kuva 32. Ballerina. Vaihe 2.

Kuva 33. Narri.

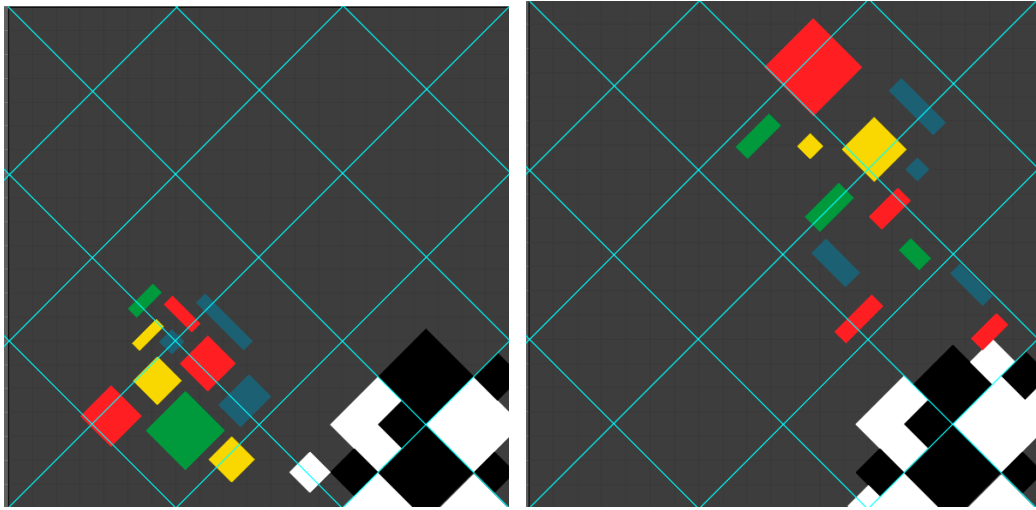
Karikatyyristä innostuneena, tein harlekiinista enemmänkin narria muistuttavan (kuva 33). Koostin hänet perusväreistä, suorakulmioista ja neliöistä, mutta hatussa on myös ympyrän muotoja, jota ei De Stijlistä löydy. Ilmaisusta tulee mieleen legopalikat.

Minusta tuntui, että tärkein seikka ja opittava asia löytyi hahmojen suunnittelusta. Olin siis jo saanut sen mitä etsin, joten en enää kokenut tarpeelliseksi koostaa yhtenäistä kompositiota näistä kuvista.

4.3.3 Kokeilu 3. Diagonaali

Halusin tehdä myös kokonaan diagonaalisuuntaisen kokeilun, elementarismin periaatteen mukaisesti. Aloitin sillä, että laitoin ruudukon lisäksi näkyviin apuviivat diagonaalisuunnan tueksi ja muistutukseksi. Tein kuva-alasta neliön muotoisen, niin kuin monet alkuperäisistä De Stijlin kuvista. Aloitin samalla tavalla kuin ensimmäisessä De Stijl - kokeiluissa, eli loin suorakulmioita ja neliöitä, joilla aloin hahmottelemaan ihmismäisiä muotoja esiin, kuten päätä ja jalkoja. Tein ensin harlekiinin hahmon ja ajattelin värikkyden tulevan hänen housujensa kuvioinnista. Värit tässä olivat samat kuin

ensimmäisessä kokeilussa. Alkuvaiheessa kaikkien muotojen linjat menivät samansuuntaisesti apuviivojen kanssa (kuvat 34 ja 35)

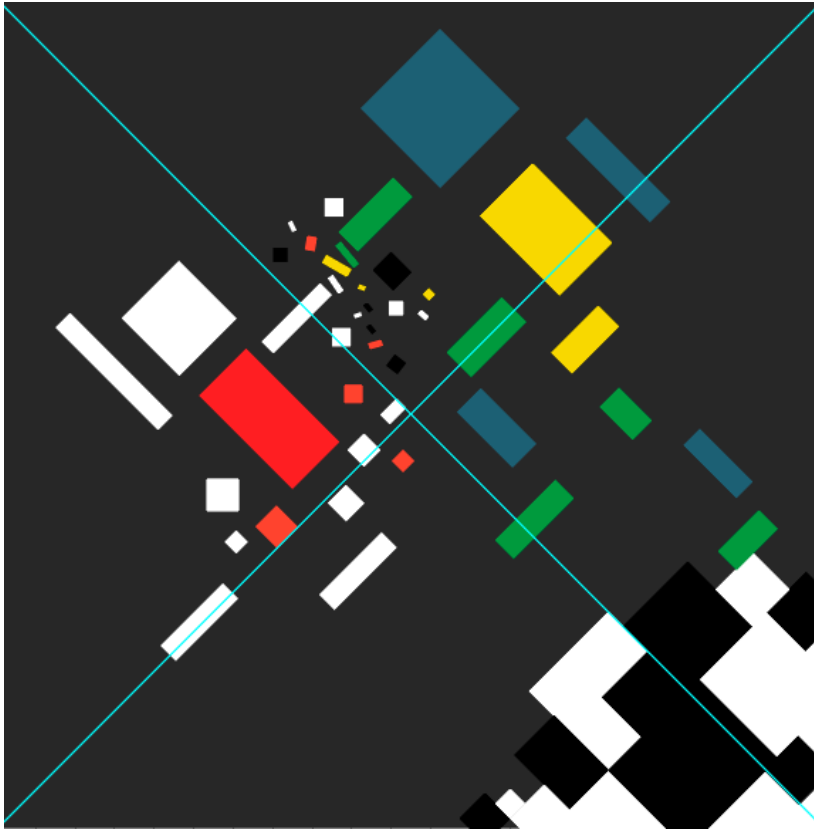


Kuva 34. Kokeilu 2. Vaihe 1

Kuva 35. Kokeilu 2. Vaihe 2.

Halusin kokeilla mosaiikkityyliä, joten tässä palaset olivat ilmeisesti irrallaan toisistaan. Haastavaa oli mielestäni saada hahmot erottumaan ja näyttämään jollain tapaa ihmisiltä, mutta olemaan silti tarpeeksi abstrakteja. Tulin melko pian itse sokeaksi kuvalle, joten en tiennyt enää itse että erottuivatko hahmot erillisiksi. Äärimmäisen litteä ulottuvuus toi rajoitteita ilmaisuun ja asentojen luominen hahmoille osoittautui vaikeaksi, koska en halunnut, että elementit leikkaisivat toisiaan.

Olin jäänyt kiinni ajatukseen, että ballerinan tulisi olla kevyt ja siro, mutta se oli vaikeata saada aikaan kulmikkailla pelkistetyillä palasilla. Hankalaa oli myös saada hahmot olemaan kontaktissa toisiinsa ja tanssimaan yhdessä, ilman että ilmavuus menetettäisiin. Kokeilin seuraavaksi sulauttaa hahmot yhteen siten, että heidän käsiensä kosketuksesta lentäisi pieniä kipinöitä. Tässä vaiheessa kokeilua en pitänyt enää kiinni siitä, että muotojen reunat menisivät kaikki samansuuntaisesti ja kokonaan apuviivojen mukaan. Se oli hyvä ratkaisu, koska se herätti kuvaa enemmän eloon.



Kuva 36. Vaihe 3.

Huomasin vasta vaiheessa 3 (kuva 36), että olin alkanut rakentamaan kuvaa vahingossa niin päin, että tanssija tuli kuvan sommittelussa alhaalta päin ja vaikutelmasta tuli sen vuoksi liikkeen suhteen jotenkin nurinkurinen. Vinottainen sommittelu hankaloitti sitä.

Suurin kysymys, joka minulla heräsi kokeilun seurauksena oli se, että toiko diagonaalisuunta kuvaan mitään erityistä lisää. Mahdollisen käyttötavan suhteen minulle kuvasta tulee mieleen ehkä jonkin festivaalin juliste. Vastaavilla palikoilla pystyisi ideoimaan myös esimerkiksi logoja tai niitä voisi käyttää pienenä osana jotain designia.

4.3.4 Kokeilu 4.

Halusin jatkaa vielä yhden kokeilun verran, koska De Stijlin muotokieli oli tuottanut minulle haasteita ja se tuntui olevan hyödyllistä opinnäytetyön tutkimuskysymysten kannalta. Neljännessä kokeilussa tulin kauemmaksi siitä puhtaimmasta De Stijlistä joka oli pitkälti pelkkiä suorakulmioita ja halusin ottaa vaikutteita Bart van der Leekin töistä.

Niissä ihmisen ja kohteen muoto ovat upeasti löydettävissä, vaikka palasia ei olisi kovin montaa.

Kokeilu oli vapaamuotoisempi kuin aiemmat. Lähdin liikkeelle niin, että piirsin alkukuvan hahmojen päälle kuvioita grafiikalla, jotta luonnollinen muoto olisi helpompi löytää, mutta muita apuviivoja en kokenut enää tarvitsevani (kuva 37). Halusin tässäkin kokeilussa jättää palaset irralleen toisistaan.



Kuva 37. Vaihe 1. Luonnostelu kuvan päälle.

Jälleen hahmojen asennot tuottivat minulle päänvaivaa ja graafisia haasteita, vaikka kuvan päälle piirtäminen auttoi siihen aika paljon. Harlekiinin käden asento jäi mielestäni kömpelöksi. Tajusin kuitenkin, että sen hiominen vei liikaa aikaa ja priorisoin niin, että en jäänyt viimeistelemään sitä.

Huomasin, että kuvasta karsiutui pois aika paljon tunnelmaisua. Alkukuvassa hahmojen ilmeet kertoivat jotakin, mutta tässä ei ilmeille tuntunut olevan sijaa. Tein hahmojen välille selkeän värikontrastin sillä, että ballerina oli valkoinen ja harlekiini jälleen samoilla väreillä kuin aiemminkin (kuva 38). Tummaa taustaa vasten se erottuikin hyvin.



Kuva 38. Vaihe 2.



Kuva 39. Vaihe 3.

Vaiheeseen 3 (kuva 39) käänsin värit vielä toisinpäin ja vaihdoin taustan valkoiseksi, eli siinä hahmot vaihtoivat tavallaan osia. Kuvan merkitystä oli sillä yksinkertaisella keinolla helppo muuttaa aivan toiseksi.

4.3.5 Päätelmiä

De Stijl -kokeiluissa painottui kaikista eniten hahmojen suunnittelu ja tuotin paljon materiaalia. Selkeimmin esille nousseeksi ongelmaksi muodostui se, että minun itse oli vaikea hahmottaa testikuvien abstraktiutta, koska mietin sitä, mitä se voisi mahdollisesti viestiä sellaiselle henkilölle, joka ei ole nähnyt alkukuvaa. Se mitä abstraktiosta tulee mieleen, kytkeytyy vahvasti siihen, miten kuvan otsikoi ja missä kontekstissa se on. Jäin kiinni mahdollisesti liikaakin siihen, koska kokeilujen ei ollut tarkoituskaan välittää samaa viestiä kuin mallikuva.

Aluksi vaikutti siltä, että ensimmäinen kokeilu ei ottaisi millään tuulta allensa, vaikka kokeilin useita variaatioita kuvista. Lopputulokset olivat absurdeja. Jäin helposti kiinni johonkin tiettyyn ideaan tai lähtökohtaan, joka ei toiminut. Sen jälkeen piti koettaa hajottaa koko kuva aivan atomeiksi ja yrittää miettiä kokonaan uutta lähestymistapaa asiaan. Sillä onnistuinkin saavuttamaan omalle visuaaliselle ilmaisulleni yllättäviä tuloksia. Ongelmia oli hahmojen anatomian kanssa. Joskus sen voi ratkaista korostamalla karikatyyriä. Niiden kokeiluiden kohdalla, joissa oli haasteita, huomasin tukeutuvani alkukuvaan kirjaimellisemmin, mutta muutaman kohdalla en olisi tarvinnut sitä juuri lainkaan.

Suuntauksen syntyvuosina virheiden korjaaminen oli työlästä ja tekeminen muutenkin hidasta, mukaan lukien oikean värisävyn etsiminen maaleja sekoittelemalla, koska vuonna 1917 niitä ei ollut missään katalogissa valmiina. Onneksi nykypäivänä sentään on mahdollista klikkailla haluamansa väri tietokoneohjelman väri-ikkunasta ja on mahdollista vaihtaa vaikka kaikki värit parilla painalluksella jos niin haluaa. Ne elementit mitkä De Stijlistä voisi soveltaa nykypäivään, olisivat varmasti värikkyys ja geometrisuus. Toimivinta olisi poimia vanhoja menetelmiä ja yhdistellä niitä uusiin tekniikoihin, siis uutta ja vanhaa ja vähemmän kaavamaisia sääntöjä. Säännöt joista kunkin kuvan kohdalla lähdin liikkeelle, unohtuivat tekemisen aikana nopeasti ja hyvä niin – uskalsin ottaa omia vapauksia.

5 BAUHAUS

5.1 Uudenlainen taidekoulukonsepti

1900-luvulla Saksa oli kahden voimakkaan avantgardesuuntauksen välissä – idässä neuvostoliittolainen konstruktivismi sekä kommunismi ja lännessä taas ahtaan teoreettinen hollantilainen De Stijl. Saksa oli siis vaikutuksille avoin ja valmis tuomaan peliin oman osansa. (Hollis 2001, 52) Bauhaus syntyi ensimmäisen maailmansodan, teollistumisen ja uuden tekniikan aiheuttamista mullistuksista. Se oli reaktio näihin muutoksiin. (Whitford 2006, 13)

Kun Bauhaus-taidekoulu avasi ovensa Saksan Weimarissa vuonna 1919, kukaan tuskin olisi arvannut kuinka suuri vaikuttaja se tulisi olemaan uudelle nykyaikaiselle muotoilulle. (Raines & Bhaskaran 2007, 60). Se oli kiistattomasti 1900-luvun vuosisadan vaikutusvaltaisimman modernistinen taidekoulu. Sen opetustavoilla ja asennoitumisella taiteen, yhteiskunnan ja teknologian väliseen yhteyteen oli suuri vaikutus sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa vielä kauan sen jälkeen, kun natsit sulki sen vuonna 1933. (The Art Story 2019.)

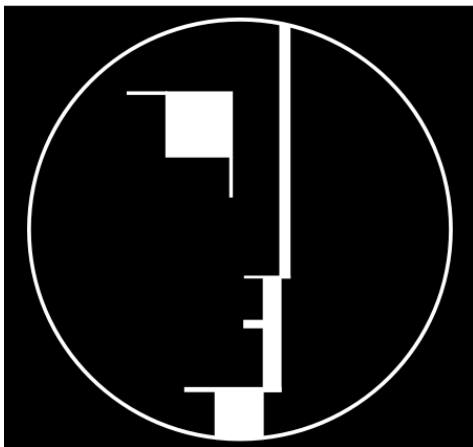
Bauhaus-konseptin alullepanija ja koulun ensimmäinen johtaja oli arkkitehti Walter Gropius. Perusajatuksena oli yhdistää uudella tavalla taide, käsityö ja teknologia. Innovatiivisella ja monialaisella taidekasvatuksella haluttiin antaa nuorille taiteilijoille teoriapohjaa ja käytännön taitoja, joita tarvittiin vastaamaan uuden aikakauden haasteisiin. Lopputavoitteena taiteenlajien yhdistämisellä oli rakentaa Gesamtkunstwerk, yhtenäistaideteos. Kaiken työpajoissa opetetun oli tarkoitus tahoillaan tukea kyseisen rakennuksen valmistamista, mutta Bauhaus ei silti suinkaan ollut mikään arkkitehtikoulu. (Historygraphdesign 2019.) Kritiikkiä tulikin siitä, että rakennuksen valmistamisesta kyllä puhuttiin, mutta mitään varsinaista rakentamisteknistä opetusta ei juuri ollut. (Whitford 2006, 49).

Walter Gropius oli ylpeästi antiakateeminen persoona. Hän halusi, että opettajia kutsuttiin mestareiksi ja oppilaita oppipojiksi tai kisälleiksi osoittaakseen, että koulu toimi käytännönläheisesti todellisessa maailmassa. Gropius ei halunnut koulun noudattavan tarkasti mitään tiettyä tyyliä, vaan että kaikilla oppilailta olisi mahdollisuus kehittää oma yksilöllinen ilmaisunsa. (Heller & Seymour 1988, 113-114.) Näin ei lopulta aivan käynyt, koska monissa julisteissa ja julkaisuissa on selvästi tunnistettavissa oleva tekemisen tapa.

Bauhausiin kehitetty uudenlainen opetussuunnitelma oli merkittävä asia ja se vaikuttaa taideopetuksessa tänäkin päivänä. Se oli visualisoitu pyörän muotoon, jossa ulkorengas kuvasi 6 kuukauden valmistettavaa esikurssia, jossa keskityttiin suunnittelun perusnäkökohtiin, erityisesti muotojen, värien ja eri materiaalien kontrastisiin ominaisuuksiin. Kaksi sisärengasta kuvasivat kolmivuotisia välivaiheen kursseja, jotka keskittyivät muotoihin liittyviin kysymyksiin ja työpajapohjaiseen käytännön opetukseen. Näillä kursseilla korostettiin funktionalismia, erityisesti yksinkertaisten helposti toistettavien geometrinen muotojen käyttöä. Pyörän keskellä olivat arkkitehtuuriin liittyvät kurssit. Pedagoginen peruseriaate, jota sovellettiin kaikkiin kursseihin, oli kilpailuasetelmien poistaminen ja yksilöllisen luovuuden tukeminen, mutta myös yhteisöllisyyden tunteen saavuttaminen. (The Art Story 2019.) Muun ohella uusi linjaus oli, että opiskelijat eivät saaneet olla enää pahimmassa tapauksessa jopa keski-ikäisiksi asti koulussa hyödyntämässä sen tiloja ja materiaaleja ja valmistua sitten kun he tunsivat olevansa valmiita, vaan pisin mahdollinen aika opiskelulle oli 4 vuotta. (Whitford 2006, 27-30.)

Bauhausin tuotanto muodostui monipuoliseksi: jokapäiväisiä arjen tavaroita, maalauksia, veistoksia, esineitä ja grafiikkaa. Kaikki perustui helppokäyttöisiin ja yksinkertaisiin käytännön esineisiin, joiden motto oli täyttää ihmisten todelliset tarpeet, ei koreilla ylellisyydellä. (The Art Story 2019.)

5.2 Visuaaliset piirteet



Kuva 40. Bauhausin logo

Bauhausin logoksi vakiintui geometrinen yksinkertaistettu profiili kasvoista (kuva 40). Kuva koostui suorista viivoista, joten se oli helppo painattaa ja toistaa uudelleen eri

yhteyksissä. Painokoneeseen asetettiin muodostelmaan puun tai metallin suikaleita ja nämä näkyivät lopputuotteessa yhtenäisinä yksivärisinä linjoina. (Hollis 2001, 53). Funktionalistinen ja käyttötapa- ja lähtöinen ajattelutapa on löydettävissä tämänkin toiminnan pohjalta. Logossa visuaalisessa ilmeessä ja gridin käytössä on havaittavissa aineksia myös De Stijlistä.

Yksi Bauhausin työpajoissa toimineista mestareista oli Johannes Itten. 6 kuukauden esikurssi tuli hänen aloitteestaan. Kurssin tarkoituksena oli kartoittaa ja mitata osallistujien luovaa potentiaalia. Se sisälsi paljon teoreettista opetusta. (Whitford 2006, 103.) Ittenin teorian mukaan olisi mahdotonta erottaa toisistaan väri ja muoto, eikä toinen voisi olla koskaan olemassa ilman toista. Esseessään vuonna 1916 hän kirjoitti:

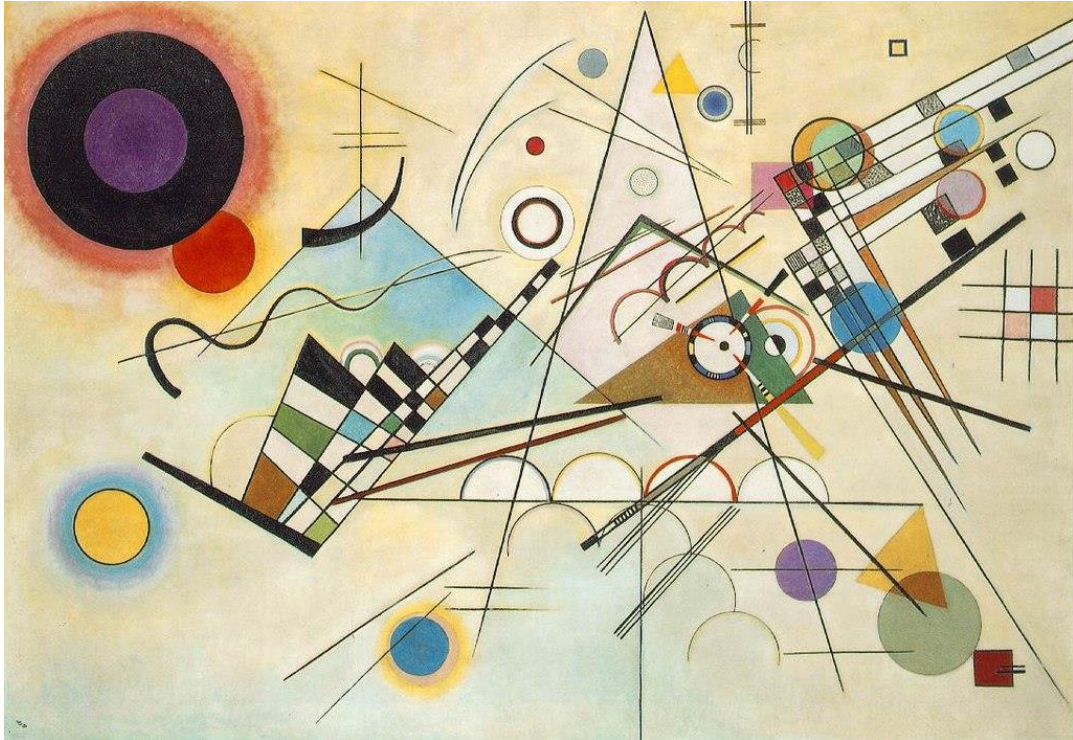
”Selkeä geometrinen muoto on yksi helpoimmin ymmärrettävistä ja sen peruselementit ovat ympyrä, neliö ja kolmio. Jokainen mahdollinen muoto uinuu näissä elementeissä. Muoto on myös väri. Ilman muotoa ei ole väriäkään”.

Ittenin teorioissa keskeistä oli kontrastin ja jännitteen käsite. Hän uskoi, että tunnetilat voitaisiin ilmaista muodon ja värin kautta. Esimerkiksi neliö kuvastaisi rauhaa ja levollisuutta, tummia värejä ja punaista, kun taas kolmio olisi kiivas, väriltään valkoinen tai keltainen ja kuvastaisi elämää. Ympyrän tulisi olla väriltään sininen. Kaikilla muodolla olisi näin ollen jokin sille luontaisin väri, oma taipumus, joka sopisi sille emotionaalisesti parhaiten ja jos taiteilija haluaisi saavuttaa harmonian ja tasapainon, hänen tulisi vähintäänkin kiinnittää huomiota näihin taipumuksiin. (Whitford 106-107.)

Venäläinen taiteilija ja teoreetikko Wassily Kandinsky pyydettiin Bauhausiin opettajaksi 1922. Hän opetti myös Ittenin esikurssilla. On melko selvää, että Itten oli omaksunut perusajatuksiaan Kandinskyilta, koska Kandinsky oli hyvin samaa mieltä teorioista jo tullessaan Bauhausiin. (Whitford 2006, 107.) Kandinsky opetti seinämaalaustyöpajoissa ja kehitti myös perussuunnittelukurssin, joka keskittyi väreihin. (Whitford 2006, 94-97.) Kandinskyn kursseilla ei ollut paljon sijaa hänen näkemystensä kyseenalaistamiselle. Ajoittaisesta opiskelijoissa heränneestä skeptisyydestä huolimatta perussuunnittelukurssi oli mahdollisesti kaikista hyödyllisin osa opinto-ohjelmaa Weimarin Bauhausissa. Kandinskyn omat maalaukset toivat esiin geometrinen elementtien potentiaalin ja vaikuttivat voimakkaasti koko Bauhausin muotokieleen. (Whitford 2006, 98-100.)

Vuonna 1926 julkaistiin Kandinskyn tärkein teoreettinen kirjoitustyö ”Point and Line to Plane”. Useimmat hänen tuona aikana tekemistään maalauksista ja esikurssilla opetuista asioista pohjautuivat siihen. Kandinskyn maalaus Composition 8 (kuva 41)

heijastelee suprematistien ja konstruktivistien myötävaikutusta. (The Art Story 2019). Työssä yhdistyy monet vastaparit – suorat ja käyrät linjat, pyöreys ja kulmikkaus, pisteet ja viivat. Osat ovat pelkistettyjä geometrisia perusmuotoja, mutta kokonaisuutena kuva on kompleksinen.



Kuva 41. Wassily Kandinsky, Composition 8, 1923

Maalaaminen oli syvästi hengellistä toimintaa Kandinskyllä. Hän katsoi ei-esittävän taiteen tuovan esiin yleisiä inhimillisiä ideoita ja tunteita ja näki sitä kautta itsensä ikään kuin profeettana, jonka tehtävänä oli jakaa oivalluksensa muiden kanssa yhteiskunnan parantamiseksi. (The Art Story 2019). Kandinskyn teorioissa ajatuksena oli, että tietyt värit toivat muotoja edustavammin esiin, kun taas toiset latistivat ne. Esimerkiksi keltainen oli kontrastiltaan terävä väri joka sopisi terävään muotoon, eli kolmioon. Toisaalta jos väri ei sopisi muotoon, sen voisi nähdä uutena mahdollisuutena löytää taas uudenlaista harmoniaa. (Kandinsky 1977, 46).

Geometriaan perustuvat, linjoiltaan selkeät kirjasimet olivat yksi keskeinen Bauhausin edistämä asia modernissa graafisessa suunnittelussa ja typografiassa. Sans-serifin ajateltiin olevan lyömätön ja suorastaan välttämätön kirjasintyyli. Selkeys nousi tärkeämpään osaan kuin koristeellisuus. (Eskilson 2007, 242). Termi Uusi typografia, (The New Typography), oli uudenlaista typografian klassisten tiukkojen sääntöjen ja

symmetrisyyden hylkäämistä. Typografialle kaivattiin kovasti uudenlaista ulkoasua, joka ei olisi riippuvainen valmiista malleista ja toisi ilmi ajan henkeä ja ajankohtaistaisi ilmaisuja. Osaltaan se syntyi myös uuden painotekniikan seurauksesta. Uusi teknologia mahdollisti enemmän vapautta irrottautua perinteisistä raameista. (Heller & Seymour 1988, 120, 123) Nyt nykyaikaista teknologiaa apuna käyttäen 1920-lukua muistuttavia tyyliä voidaan helposti luoda uudestaan. Mittava osa nykyajan designista on peräisin uraauurtavasta *The New Typography*stä. (Raimes & Bhaskaran 2007, 64.)

László Moholy-Nagy esitteli mullistavan Uuden typografian Bauhaus-koululle vuonna 1923 tullessaan sinne opettajaksi. (Eskilson 2007, 245). Moholy-Nagyn tulo Bauhausiin vauhditti kiinnostusta typografiaan, valokuvien käyttöön ja fotomontaasiin ja toi näin konstruktivismiin estetiikkaa myös Bauhausiin (Heller & Seymour 1988, 114).

Moholy-Nagy saapui Bauhausiin kriittisessä vaiheessa. Weimarin Bauhaus sijaitsi Thüringenissa ja sai rahoitusta osavaltion hallitukselta. Välit olivat hankalat. Vuonna 1923 hallitus vaati, että koulu järjestäisi samana vuonna näyttelyn, jossa esittelisi töitään viimeisen neljän vuoden ajalta. Vaikutti siltä, että näyttelyn suorastaan toivottiin olevan julkinen häväistys koululle. Moholy-Nagy oli avulias näyttelyn valmistelemisen suhteen. Hän oli sitä mieltä, että kaikki Bauhausin nimissä tehtävä typografia tulisi vastedes olla sans-serif-tyylistä ja mahdollisimman selkeää ja saikin ajettua sen läpi. Näyttely pidettiin tulevana kesänä ja typografia osoittautui yhdeksi sen vetonauloista. (Eskilson 2007, 234)

Näyttelyn mainostamista varten tehtiin muiden muassa julisteita ja postikortteja. Opiskelija Herbert Bayerin tekemä postikortti havainnollistaa geometrian keinoilla, miten kaikki muodot voi löytää toisistaan (kuva 42). Toisen opiskelijan, Joost Schmidtin tekemässä mainosjulisteessa (kuva 43) on abstrakti ovaalin muotoihin rakentuva hahmo ja sen kasvoina on Bauhausin logossa oleva profiili. Bauhausin julisteissa tapaa monesti katkaisuja puoliympyröitä niin kuin tässäkin. Julisteessa typografia on saumattomasti osana muotokieltä. Näissä töissä näkyy, kuinka samoista palasista voidaan järjestellä useita erilaisia designeja.



Kuva 42. Herbert Bayer, Bauhaus Exhibition -postikortti, 1923
 Kuva 43. Joost Schmidt, Bauhaus Exhibition -juliste, 1923

Gropius kiisti loppuun asti, että mitään tiettyä Bauhaus-tyyliä olisi olemassakaan. Kuitenkin pian sen jälkeen, kun koulu muutti Dessauhun vuonna 1925 se tunnettiin jo hyvin ihmisten keskuudessa ja assosioitui tiettyihin moderneihin tyylillisiin piirteisiin: geometriaan, funktionaalisiin muotoihin ja epäsymmetriseen sommitteluun. Valokuvalla ja fotomontaasilla voitiin korvata piirroksia julkaisuissa ja sans-serif -kirjasimet olivat oleellisesti käytössä. Samana vuonna hyväksyttiin myös ehdotus, että printtijulkaisuiden typografiasta jätettäisiin kaikki isot kirjaimet pois. (Heller & Seymour 1988, 117.)

Vuonna 1932 Bauhaus-koulu muutti vielä kerran, tällä kertaa Berliiniin, jossa se ei ehtinyt olla toiminnassa kauan. Jo ennen kuin natsit tulivat valtaan, oli kouluun kohdistunut poliittista kuormitusta. Natsien piireissä Bauhausin toiminta miellettiin rappiolliseksi, vaikka Gropius yritti vakuutella, ettei toiminnalla ollut poliittisia tarkoituksia. Paineen kasvaessa sietämättömäksi, koulu suljettiin vuonna 1933. (Wikipedia 2019).

5.3 Kokeiluja

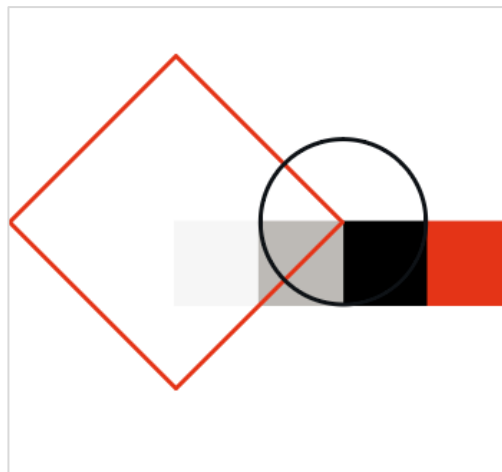
Ei ollut olemassa mitään yhtä yksittäistä Bauhaus-tyyliä, mutta on siitä huolimatta havaittavissa paljon toistuvia piirteitä, joita voidaan pitää Bauhausille ominaisina. Merkittävimpiä periaatteita olivat minimalistisuus, ajatus siitä, että vähemmän on enemmän, sans-serif, geometria ja funktionalistinen lähestymistapa, joka tuli esiin koristeiden poistamisella. Minua kiinnosti eniten vuoden 1923 Bauhaus Exhibition -näyttelyn markkinointia varten tuotettu materiaali, joten ajattelin poimia visuaalisia piirteitä niiden pohjalta. Halusin, että kokeiluissa painotus olisi vahvasti geometrian korostamisessa ja abstraktiossa.

5.3.1 Kokeilu 1.

Ensimmäiseen kokeiluun minulla oli ajatuksena tuoda hahmot mukaan fotomontaasilla. Toisaalta siksi, että saisin keskittyä välillä muuhun muotokieleen ja samalla sen vuoksi, koska se oli Bauhausissakin käytössä. Kokeilun päätin aloittaa ensin pelkällä abstraktilla ennen ihmishahmojen mukaan tuomista. Etsin yleistä muotomaailmaa perusmuodoilla ja yhdistelemällä niitä toisiinsa (kuva 44). Ne olivat melkein kuin logojen esiasteita ja tämän tapainen metodi voisikin olla hyvä työkalu logojen tekemiseen tai vähintäänkin ideointiin.



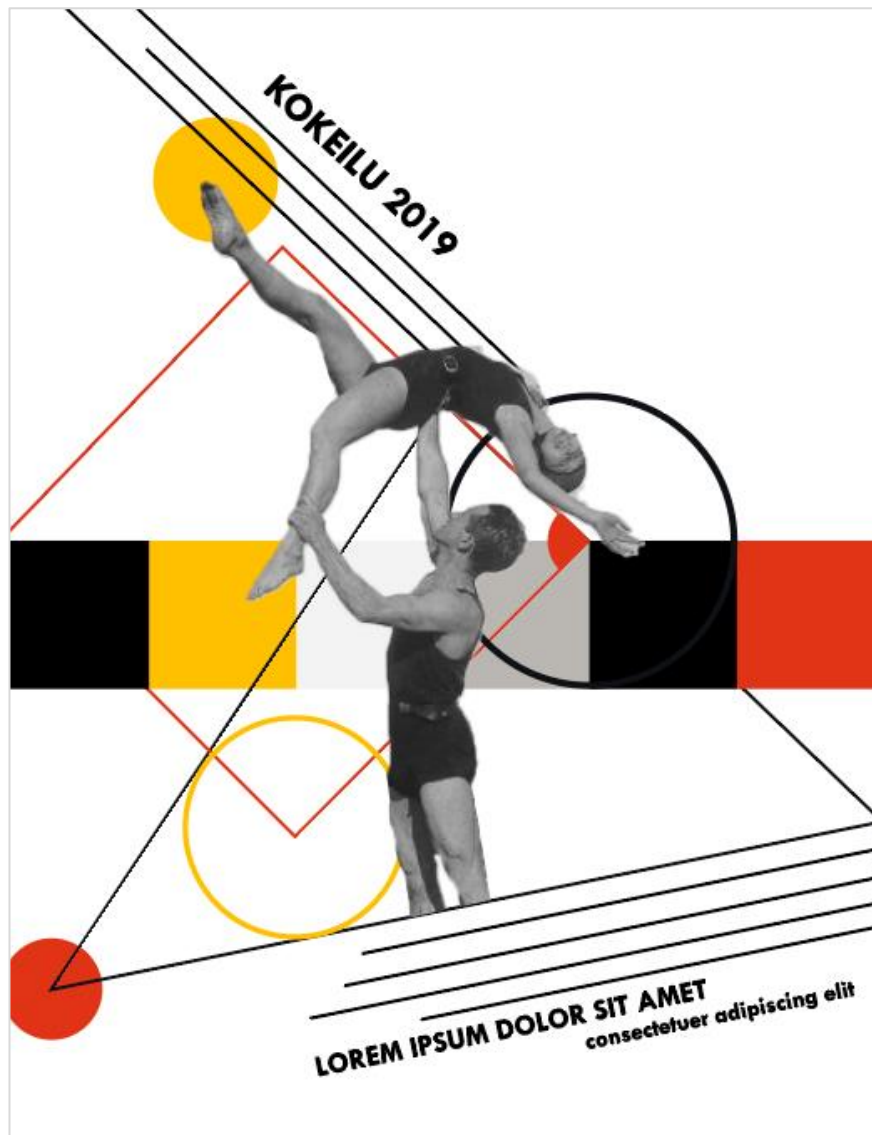
Kuva 44. Muotokokeiluja



Kuva 45. Vaihe 1.

Väreinä olivat Bauhausista tutut punainen, keltainen, musta, valkoinen ja harmaa. Lisäsin niiden joukkoon vielä yhden vaaleanharmaan. Asetelma lähti liikkeelle

peruselementeistä, jotka sommittelin leikkaamaan toisensa (kuva 45) Päätin, että kuva rakentuisi kokonaan niiden ympärille. Kuten tein konstruktivismikokeilussakin, etsin Flickr-sivulta sopivan valokuvan ja liitin tanssijat kuvaan valokuvan keinolla (kuva 46). Toin keltaisen värin mukaan tuomaan energiaa mustan ja punaisen dramaattisuuden rinnalle. Asettelin rivin tasakokoisia neliöitä niin, että ne kulkivat kuvan poikki. Niillä oli tarkoitus tuoda järjestystä ja ryhtiä muiden elementtien alle.



Kuva 46.

Kuvassa kulkevat linjat ja janat muodostavat yhtenäisen järjestelmän ja luovat matemaattisia kulmia. Pyrin pitämään yllä sen ajatuksen, että kaikki osat olisivat sidottuja johonkin toiseen osaan ja sitä kautta niillä kaikilla olisi tarkoitus. Kokeilin myös typografiaa

täytetekstin avulla. Senkin suunta kulkee muotojen ja viivojen mukaisesti, joten tämä kaikki mahdollistaa yhtenäisen sointuvan kielen. Tein tarkoituksella niin, että punaisen viivoista koostuvan neliön yksi sivu menee pienempien neliöiden takaa, jotta vaikutelmaa saisi syvemmäksi.

Vaikutteet kuvaan tulivat vahvasti Wassily Kandinskyta. Kuvaan tuli jonkin verran samankaltaisuutta myös konstruktivismikokeilun kanssa. Samankaltaisuuksia suuntauksissa toki olikin fotomontaasin osalta.

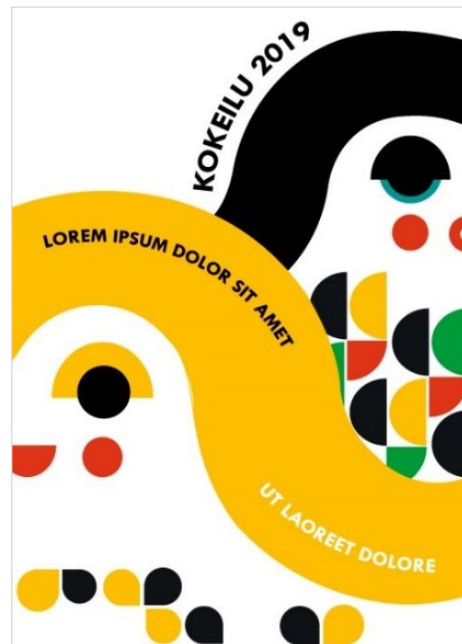
5.3.2 Kokeilu 2.

Toisen Bauhaus-kokeilun tarkoituksena oli etsiä hahmojen muotoja Bauhausin muodoilla. Perusmuodoista minua kiinnosti varsinkin kaaret ja puoliympyrät ja Joost Schmidtin Bauhaus Exhibition -julisteesa oleva hahmo. Valitsin pääelementin joka kantaisi kuvaa ja josta lähtisin kehittämään sitä ja tässä se oli kaareva muotomaailma.

Halusin nostaa esiin hahmojen kasvot, joten päädyin hieman toisenlaiseen rajaukseen kuin edellisissä kokeiluissa. Loin yksinkertaisen mutkittelevan kaaren, joka kulki kuvan poikki (kuva 47) ja tein sille kasvot ympyrällä ja puolikaarilla niin, että vain toinen silmä oli näkyvissä.



Kuva 47. Vaihe 1.



Kuva 48. Vaihe 2.

Taka-alalle tein vaiheeseen 2 (kuva 48) harlekiinin värimaailmaa jäljittelevän hahmon ja loin lisäksi ilmeiden keinoin heidän välilleen eroavaisuutta. Värit tulivat jälleen kerran siis harlekiinin housujen kuvioista, mutta hahmot eivät tässä muutoin muistuttaneet alkukuvan hahmoja ja tästä jäi pois myös tanssiminen kuvallisena teemana. Puoliympyröillä halusin luoda rytmistä struktuuria. Vaiheessa 2 hahmot olivat kokojensa puolesta melko tasa-arvoisissa rooleissa keskenään. Typografiseksi osaksi laitoin täytetekstiä muutamaa riviä verran. Käytössä oli geometrinen sans-serif-fontti Twentieth Century. Teksti myötäilee muita muotoja, jolloin typografinen asettelu on myös muoto jo itsessään.



Kuva 49. Vaihe 3.



Kuva 50. Ballerina. Vaihe 1.

Käänsin kuvan asetelman vielä pääläelleen niin päin, että harlekiini nousi etualalle ja hallitsi kuva-alaa enemmän (kuva 49).

Toisen kuvaan tulevan hahmon, eli ballerinan visuaalisena lähtökohtana minulla oli Joost Schmidtin Bauhaus Exhibition -julisteessa oleva abstrakti hahmo. Sen tekeminen syntyi mutkattomasti muutamalla perusmuodolla, koska kaareva muoto tuli kuin tilauksesta suoraan ballerinan mekon muodoista (kuva 50). Tein hahmolle ensin Bauhausin logoa muistuttavan kasvoprofiilin, mutta en lopulta halunnut käyttää sitä, koska koin, että se

olisi ollut liiankin suora viittaus siihen. Päädyin poimimaan kasvojen elementit vaiheesta 2 (kuva 48)

Viimeisessä vaiheessa päädyin kokeilemaan minkälaista dynamiikkaa saataisiin aikaan sillä, että toinen hahmo olisi huomattavasti pienempi kuin etualalla oleva (kuva 51).



Kuva 51. Viimeinen vaihe

Jo ihan rajauksesta lähtien, kuva ei ollut ilmaisultaan lainkaan sen tyylinen, mitä olisin yleensä tehnyt. Korostin kokeilussa vahvasti abstraktiutta ja jouduin sen vuoksi koko ajan hiljentämään päässäni soimaavaa ääntä, joka vaati kaiken olevan selkeää ja välittömästi ensikatsomalta tulkittavaa. Kompositiona lopputulos on kuitenkin hauska ja värikäs, vaikka vaaleanpunainen hahmo jäi hieman irralliseksi osaksi ja typografia olisi tarvinnut enemmän huomiota.

5.3.3 Päätelmiä

Niin kuin muissakin kokeiluissa, jäi tässäkin typografia valitettavasti liikaa syrjään siihen nähden, miten tärkeässä asemassa se on ollut. Olisin halunnut vielä saumattomammin sitoa typografian kuviin ja kuvissa oleviin elementteihin. Otin typografiaa kuitenkin pienimuotoisesti mukaan käyttämällä täytetekstiä ja kokeilin sen kanssa muutamia eri asetteluja, koska Bauhausissa eräs piirre oli epätavallinen tekstin asettelu. Tässä tulee huomioida ajallinen konteksti – nykypäivänä pitkin kuva-alaa seikkaileva teksti ei ole enää niin epätavallinen näky kuin modernismin syntyvuosina.

Tajusin, että ei ole välttämätöntä, että jokin kuva on korostetusti esimerkiksi bauhausmainen. Se voi olla joissakin tapauksissa jopa huono asia ja vääristää viestiä, ellei sitten haluta tarkoituksella tehdä sillä viittausta johonkin historialliseen tyyliin. En halunnut käyttää Bauhausin logon kaltaista kasvoprofiilia, koska vastaavan käyttäminen luo automaattisesti katsojan miellelyhtymät suoraan Bauhausiin.

Jos Bauhausin ”form follows function” -periaate tulkitaan aivan sananmukaisesti, niin kokeilujen kohdalla oli haasteena se, että kuvilla ei ollut sitä funktiota, johon ne todellisessa elämässä asettuisivat. Noudatin sitä siltä osin, että pelkistin niin paljon kuin mahdollista.

6 LOPPUPÄÄTELMÄT

Opinnäytetyöni asetelmaa hallitsi kaksi aspektia: tyyliuuntien kokeileminen kutakuinkin niiden visuaalisten kielten rajoissa ja samaan aikaan Vanity Fairin kansikuvan kääntäminen oman näkemykseni mukaiseksi. Pyrin huomioimaan näitä molempia ja tasapainoilemaan niiden välissä. Kaikkien tutkimieni suuntausten sisällä on ollut variaatiota ja aikanaan paljon toisistaan eroaviakin kuvia. Halusin yleistää kuitenkin siten, että koettaisin kokeiluissa kiteyttää jokaisesta sen tärkeimmän ytimen. Suuntauksissa oli paljon samaa, mutta niiden suurimmat erot tulivat esiin melko erilaisissa ideologioissa. Kaikkia yhdisti kuitenkin kiinnostus geometrisia muotoja kohtaan ja toive saada aikaan muutoksia ympäröivässä yhteiskunnassa.

Ei ollut mitään tarkkaa tietoa, milloin kokeilut olisivat valmiita ja siitä huolimatta oli kuitenkin osattava lopettaa jossakin vaiheessa ja siirtyä eteenpäin, koska tarkoitus oli ehtiä kokeilla useita keinoja. Tuotinkin määrällisesti melko paljon materiaalia, josta kaikki ei päätynyt lopulliseen työhön. Rutiinista oli paljon hyötyä työotteen kannalta. Luovaa prosessia aloitessa ei voi jäädä odottelemaan inspiraatiota – joskus parhaat ratkaisut syntyvän työstövaiheen yhteydessä. Samaan aikaan prosessi tarvitsee myös aikaa ja tilaa hengittää. On hyvä laskea työ hetkeksi käsistään.

Kokeiluista minulle suurin haaste oli De Stijl. Se ei antanut kovin paljon liikkumavaraa, koska sen visuaaliset säännöt olivat näistä tyyliuunnista pelkistetyimmät ja tiukimmat. Typografian suhteen kaikki kokeilut jäivät puutteellisiksi. Sen roolin olisi pitänyt ehdottomasti olla suurempi. Typografian vähäisyys tai jopa kokonaan puuttuminen jätti yhden ulottuvuuden latteaksi. Konstruktivismikokeilussa käytetty fotomontaasi oli minulle jo ennestään tuttu menetelmä. Sen prosessi kulki niin suoraviivaisesti, että kokeilevuus jäi sen vuoksi jopa vähäiseksi ja sen vuoksi siirryin seuraavaan melko nopeasti. Oman ajattelun kannalta hyödyllisempiä olivat siis ne joiden teossa oli enemmän kitkaa, kuten De Stijl. Sen ja kaikkien muidenkin tuotosten lopputuloksia ja prosessia olisi voinut kirjoittaa vielä paljon syvemmin auki. Siinä kohdassa aikataulu ei enää antanut myöten ja niiden analysointi jäi pinnalliselle tasolle.

Havaitsemani ongelmakohta opinnäytetyössä oli se, että kokeilut jäivät helposti ajelehtiin, koska niille ei ollut mitään konkreettista käyttötarkoitusta, jonka kautta olisi voinut peilata niiden sopivuutta johonkin aitoon tilanteeseen. Olisi voinut auttaa, jos olisin kehittänyt jonkin kuvitteellisen konseptin niitä varten. Rakenteeltaan ja etenemiseltään

kokeilut olivat vapaamuotoisia. Ne olisivat kaivanneet mahdollisesti selkeämpää struktuuria. Tutkittavan asian olisi voinut rajata tarkemmin, esimerkiksi värien käytön, muodot tai typografian. Yritin myös tehdä liian valmista ja esteettisesti miellyttävää kuvaa, vaikka fokuspisteen oli tarkoitus olla kokeilemisessa ja vaikka ajatuksena ei ollut varsinaisesti viimeistellä jokaista. Kaikkia kuvia olisi toki ollut varaa vielä syventää enemmän.

Valitsin kolme tyyliisuuntaa, koska halusin saada kokonaisvaltaisen käsityksen kyseisestä modernismin ajanjaksosta. Aiheen rajaaminen kolmeen eri suuntaukseen, auttoi pohjustamaan aina seuraavaa aihetta ja loi mielessä aikajanaa, koska ne olivat kytköksissä ja täydensivät toisiaan. Rajaus aiheutti kuitenkin myös tiettyä pirstaloitumista työn rakenteeseen. Nyt jälkeenpäin viisaampana olisi kannattanut tehdä niin, että olisin nostanut esiin vain yhden suuntauksen ja käynyt muita läpi ainoastaan siltä osin, kun sen ymmärtämiseksi ja pohjustukseksi olisi tarvittu. Varsinkin Bauhaus osoittautui niin laajaksi aiheeksi, että siinä olisi riittänyt tutkittavaa ja olisin halunnut perehtyä siihen vielä syvemmin. Kirjallisia lähdeaineistoja kaikista aiheista oli onneksi saatavilla runsaasti ja niiden kanssa tuli enemmänkin runsaudenpula, kuin puute.

Se, että katsoin ensin tyyliisuuntien kuvia niiden historiallisessa kontekstissa, kirjoitin kuvia auki, testasin niitä itse ja sen jälkeen kirjoitin taas niistä, oli prosessina työläs. Toisaalta se auttoi antamaan kokonaisvaltaista ymmärrystä aiheeseen. Metodin mahdollista jatkokäyttöä ajatellen, siitä voisi kehittää kevennetyn version. Se voisi olla harjoittelumenetelmä, jolla ylläpitää ja kehittää omaa visuaalista silmää edelleen pidemmälle. Metodin karsitummassa versiossa, voisi valita visuaalisesti kiinnostavan kuvan ja jonkin siitä mahdollisimman vastakkaisen ilmaisukeinon ja lähteä suoraan toteuttamaan siitä oman näkemyksensä mukaista. Vastaavaa voisi kokeilla myös koristeellisempien suuntausten keinoilla. Tarkoituksena opinnäytetyön kokeiluissa ei ollut vakioda itselleni mitään yhtä kuvitustyyliä. Tarkoitus oli ennemminkin kasata omaa työkalupakkia visuaalisista tyylikeinoista graafisessa suunnittelussa. Uskon, että opinnäytetyö antoi sitä kautta eväitä myös tuleviin asiakastöihin.

Aloittaessani opinnäytetyön tekemisen, en tiennyt yhtään mihin suuntaan kokeilut tulisivat lopulta menemään. Niiden edetessä pidemmälle, en enää pyrkinyt yhtä kirjaimelliseen toisintoon Vanity Fairin kansikuvasta kuin alussa. Aluksi ajattelin tietoisemmin myös taustalla olevaa gridirakennetta, mutta sen jälkeen toimin enemmän intuitiolla ja annoin oman ajatteluni kantaa. Opin kokeiluissa karsimaan ylimääräiset elementit pois ja poimimaan tarkasteluun jonkin olennaisen osan ja keskittymään siihen. Kannattaisikin

tarttua siihen, mitä pelkistetyllä visuaalisella ilmeellä voidaan saavuttaa, sen sijaan, että juututaan sen antamiin rajoitteisiin. Perusmuodoissa on jotain kiehtovaa alkuvoimaa ja vanhoissa tyylisuunnissa paljon hyödynnettävää. Aina ei tarvitse keksiä pyörää uudelleen.

LÄHTEET

Painetut lähteet:

- Ambrose, G., Harris, P. 2006. The Visual Dictionary of Graphic Design. Lausanne: AVA Academia.
- Eskilson, S., J. 2007. Graphic Design. A New History. London: Laurence King Publishing.
- Heller, S., Seymour, C. 1988. Graphic Style. New York: Abrams.
- Hollis, R. 2001. Graphic design. A Concise History. London: Thames and Hudson.
- Kandinsky, W. 1977. Concerning the Spiritual in Art. Dover Publications.
- Raimes, J., Bhaskaran, L. 2007. Retro Graphics. San Francisco: Chronicle Books.
- Whitford, F. 2006. Bauhaus. London: Thames and Hudson.
- Harrison, A. 1987. Philosophy and the Visual Arts. Seeing and abstracting. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.

Sähköiset lähteet:

- Gayford, M. 2010. 'De Stijl' movement: squares, lines and barking like dogs. Telegraph. Viitattu 15.2.2019. <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/7103458/De-Stijl-movement-squares-lines...-and-barking-like-dogs.html>
- History Graphic Design. The Bauhaus. Viitattu 17.2.2019. www.historygraphicdesign.com
- Medium. 100 years of De Stijl. 2017. Viitattu 17.2.2019. <https://medium.com/inside-vbat/1917-2017-100-years-of-de-stijl-581dcc95681>
- Tate Gallery. 2019. Neo-plasticism. Viitattu 15.2.2019. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/neo-plasticism>
- Tate Gallery. 2019. Suprematism. Viitattu 4.4.2019. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/suprematism>
- The Art Story. 2019. Bauhaus. Viitattu 18.2.2019. <https://www.theartstory.org/movement-bauhaus.htm>
- The Art Story. 2019. Movement Constructivism. Viitattu 13.4.2019 <https://www.theartstory.org/movement-constructivism.htm>
- The Art Story. 2019. Movement De Stijl. Viitattu 15.2.2019. <https://www.theartstory.org/movement-de-stijl.htm>
- The Art Story. 2019. Movement Suprematism. Viitattu 4.4.2019. <https://www.theartstory.org/movement-suprematism.htm>
- The Art Story. 2019. Wassily Kandinsky. Viitattu 27.4.2019. <https://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm>
- Watson, J. Varvara Stepanova: The Results of the First Five-Year Plan. Viitattu 22.4.2019.. <https://smarthistory.org/stepanova-the-results-of-the-first-five-year-plan/>

Wikipedia. 2019. Bauhaus. Viitattu 27.4.2019 <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>

Wikipedia. 2019. Constructivism. Viitattu 22.4.2019. [https://en.wikipedia.org/wiki/Constructivism_\(art\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Constructivism_(art))

KUVALUETTELO

Kuva 1. F. X. Leyendecker, Vanity Fair -lehden kansi, 1917

Kuva 3. Suprematist Composition, 1915, Kazimir Malevich
https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematist_Composition#/media/File:Suprematist_Composition_-_Kazimir_Malevich.jpg

Kuva 4. El Lissitzky, Beat the Whites with the Red Wedge, 1920
[https://en.wikipedia.org/wiki/Beat_the_Whites_with_the_Red_Wedge#/media/File:Klinom_Krasnim_by_El_Lisitskiy_\(1920\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Beat_the_Whites_with_the_Red_Wedge#/media/File:Klinom_Krasnim_by_El_Lisitskiy_(1920).jpg)

Kuva 5. El Lissitzky, About Two Squares -kirjan kansi, 1922
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ElLissitsky-Suprem-05.jpg>

Kuva 6. Aleksander Rodchenko: In All Branches of Knowledge, 1924
<https://www.learner.org/courses/globalart/work/43/index.html>

Kuva 7. Varvara Stepanova, The Results of the First Five-Year Plan, 1932
<https://smarthistory.org/stepanova-the-results-of-the-first-five-year-plan/>

Kuva 8. Vladimir ja Gyorgy Stenberg, Man with a movie camera, elokuvajuliste 1. 1929
https://projects.eh.bard.edu/1917/posters/g4_8.html

Kuva 9. Vladimir ja Gyorgy Stenberg, Man with a movie camera, elokuvajuliste 2. 1929
<https://www.imdb.com/title/tt0019760/>

Kuva 10. Konstruktivismikokeilussa käytetyt kuvat:
British Library. <https://flic.kr/p/hUBkRN>
Internet Archive Book Images. <https://flic.kr/p/w7naqE>
State Library of New South Wales. <https://flic.kr/p/axzg1B>
Internet Archive Book Images. <https://flic.kr/p/odkN8x>

Kuva 14. Piet Mondrian, Composition with Red, Yellow, and Blue, 1930
https://en.wikipedia.org/wiki/Composition_with_Red_Blue_and_Yellow#/media/File:Piet_Mondriaan,_1930_-_Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg

Kuva 15. Piet Mondrian, Tableau 2, 1922
<https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-2-1922>

Kuva 16. Gerrit Rietveld, Punasininen tuoli, 1917
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RietveldChairRendered.jpg>

Kuva 17. De Stijl -lehden kansi 1917
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=63813854>

Kuva 18. De Stijl- lehden kannen uudistunut ilme. 1921
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stijl_vol_05_nr_04.jpg

Kuva 19. Theo Van Doesburg, Alphabet, 1919
<http://www.iconofgraphics.com/Theo-Van-Doesburg/>

Kuva 20. Theo Van Doesburg, Composition (The Cow), 1917
<https://theartstack.com/artist/theo-van-doesburg/the-cow-4-stages-of-abstraction-1917>

Kuva 21. Theo van Doesburg, Counter Composition V, 1924
<https://www.theartstory.org/movement-de-stijl-artworks.htm#pnt>

Kuva 22. Theo van Doesburg, Simultaneous Counter Composition, 1930
<https://www.wikiart.org/en/theo-van-doesburg/simultaneous-counter-composition-1930>

Kuva 23. Bart van der Leek, Peasant girl with cow
<https://www.wikiart.org/en/bart-van-der-leek/woman-and-cow>

Kuva 24. Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43
<https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/broadway-boogie-woogie-1943>

Kuva 40. Bauhausin logo
<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bauhaus-Signet.svg>

Kuva 41. Wassily Kandinsky, Composition 8, 1923
<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-viii-1923>

Kuva 42. Herbert Bayer, Bauhaus Exhibition -postikortti, 1923
<https://superfuture.com/supernews/london-bauhaus-art-as-life.html>

Kuva 43. Joost Schmidt, Bauhaus Exhibition -juliste, 1923
<https://www.newscabal.co.uk/100-years-of-bauhaus-berlin-and-beyond/>

Kuva 46. Fotomontaasissa käytetty valokuva:
State Library of New South Wales. <https://flic.kr/p/69NhFb>