

# **Vapauden rajat ja ulottuvuudet**

Kirjoittamattomat säännöt duodjin ja saamelaisen muotoilun mahdollisuuksina ja rajoittajina

Sigga-Marja Magga

Pro gradu tutkielma

Saamelainen kulttuuri

Giellagas-instituutti

Oulun yliopisto

Lokakuu 2010

## SISÄLLYS

### 1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen tausta ja tavoitteet	3
1.2 Duodjin ja saamelaisen muotoilun aikaisemmat tutkimukset	5
1.3 Valta ja puhettavat duodjidiskursseissa – teoreettista taustaa	9
1.4 Tutkimusaineisto, tutkimusmetodi ja tutkimusongelma	15

### 2 DUODJIDISKURSSIEN HISTORIAA

2.1 Muotoilu kansallisena edustustehtävänä	21
2.2 Instituutioistuva duodji	25
2.3 Yksilöllisesti kollektiivisen duodjin rinnalla – mahdotontako?	30

### 3 ”MIE OLEN SEMMONEN KONSERVATIIVINEN UUDISTAJA”

3.1 Paikallinen saamelaisuus	35
3.2 Kokeilujen ja muutosten rajat	38
3.3 Yhtenäisyyden vaade – jatkuvuuden hyve	42

### 4 ”OLEN KEKSINYT ITSELLENI TAVAN NAUTTIA TYÖSTÄNI”

4.1 Saamelaiset tarinat	44
4.2 Muotoilija markkinakoneistossa	47
4.3 Paluu saamelaiseksi	49

### 5 ”TAIKA ON TULLUT MUN ELÄMÄÄN”

5.1 Silmämitta	55
5.2 Eheyttävä <i>huuhaa</i>	57
5.3 Tulkintojen vapaus	61

### 6 VAPAUDEN RAJAT JA ULOTTUVUUDET

LÄHTEET	73
---------	----

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuksen tausta ja tavoitteet

Olen jo vuosia seurannut mielenkiinnolla perinteisen duodjin ja saamelaisen muotoilun rinnakkaiselon kehittymistä sekä saamelaisalueella että sen ulkopuolella. Sysäyksen analyttisempaan duodjikulttuurin tarkasteluun toi osallistumiseni Lapin yliopiston ja Saamelaisalueen koulutuskeskuksen *Duodji – saamenkäsityöstä muotoiluun* -hankkeeseen keväällä 2007. Hankkeen tavoitteena oli suunnitella ja toteuttaa 25 opintopisteen sivuainekokonaisuus, jossa yhdistyivät teollisen muotoilun ja duodjin opetuksen menetelmät. Projektin puitteissa selvitin Ruotsin Jokkmokissa sijaitsevan saamenkäsityön opetusta antavan oppilaitoksen Sámi Oahpahusguovddášin opettajien käsityksistä siitä, mitä on saamelainen muotoilu, samisk design ja mitä elementtejä se sisältää. Oivalsin ensimmäistä kertaa tutkijan näkökulmasta saamelaisen yhteisön normien vaikutukset duodjiin ja muotoiluun ja sen, että saamelainen muotoilu ei välttämättä ole duodjia, mutta duodji on saamelaista muotoilua.

Duodji on saamelaista käsityötä, joka on muovautunut saamelaisten käytännön tarpeiden mukaan pohjoisen luonnosta saatavista materiaaleista. Duodji jaetaan perinteisesti pehmeisiin käsitöihin, jota ovat pääasiassa poronahkatuotteet, kudonnaiset ja saamenpuvut sekä koviin käsitöihin, joiden materiaalina ovat muun muassa poronsarvet, puu ja metalli. Duodjissa yhdistyvät luonnonmateriaalien luontaiset ominaisuudet sekä saamelaisten kauneuden- ja muodontajat. Duodjiin aikojen myötä liitetyt merkitykset tekevät siitä kulttuurisena, johon sisällytettyjä kulttuurisia koodeja saamelaisessa kulttuurissa kasvaneet oppivat lukemaan.

Duodjia säätelevät ja osin suojaavat viralliset säännökset, kuten Sámi duodji-merkki, joka otettiin käyttöön vuonna 1982. Merkkiä hallinnoi Saamelaisneuvosto<sup>1</sup> ja paikalliset saamenkäsityöyhdistykset Pohjoismaissa ja Venäjällä myöntävät merkin duodji-sääntöjen perusteella. Sámi duodji-merkki myönnetään vain saamelaisen tekemälle korkealaatuiselle

---

<sup>1</sup> Saamelaisneuvosto perustettiin vuonna 1956 ja sen tarkoitus on: edistää saamelaisten etuja kansana, lujittaa saamelaisten yhteenkuuluvuuden tunnetta ja saada tunnustus saamelaisille kansana sekä säilyttää saamelaisten taloudelliset, sosiaaliset ja kulttuuriset oikeudet neljän maan lainsäädännössä. Näitä asioita voidaan toteuttaa näiden maiden ja saamelaisia edustavien elinten, saamelaiskäräjien, välisillä sopimuksilla. (<http://www.saamicouncil.net/?deptid=1223>)

tuotteelle. Duodjia ja sen käyttöä säätelee myös saamelainen yhteisö, jolloin puhutaan duodjin kirjoittamattomista säännöistä.

Saamelainen muotoilu on sellaista saamelaisen tekemää käsityötä tai suunnittelua, joka ei ole perinteistä duodjia, mutta saa vaikutteita saamelaisesta kulttuurista. Määritelmä ei ole virallinen tai vakiintunut, vaan oma käsitykseni suunnittelusta erotukseksi perinteisestä duodjista juuri tässä tutkimuksessa.

Toinen gradun aiheeseen vaikuttava kokemus oli osallistumiseni Suomen saamelaispukuja esittelevän kirjan<sup>2</sup> tekoon pari vuotta sitten. Kirjaprojektin aikana päivitin viimeisimmät saamenpukujen muotivirtaukset, olinhan jo pitkän tovin asunut saamelaisalueen ulkopuolella. Samalla konkretisoitui myös koko joukko esimerkkejä saamenpuvun yksityiskohtien hyväksyttävyyden rajoista: jonkun toisen pukeutumistyyli katsottiin hyväksyttävämmäksi kuin jonkun toisen ja toiselta alueelta tulevat vaikutukset olivat hyväksyttävämpiä kuin jostakin muualta tulevat. Olen kuitenkin omaksunut varsin liberaalin ajattelun saamenpukujen muutoksista ja erityisesti puvun henkilökohtaisesta merkityksestä. Puvun jähmettäminen johonkin tiettyyn suuntaukseen tai aikakauteen on tuntunut aina vieraalta. Lopulta omat käsitykseni ja kirjan muiden tekijöiden näkemykset saamenpuvun merkityksistä joutuivat törmäyskurssille ja erosin kirjaprojektista.

Näistä kokemuksista virisi kysymyksistä saamelaisessa kulttuurissa vallitsevista arvoista ja asenteista, jotka asettavat rajoja sille, mikä on hyväksyttävää duodjissa ja mikä ei. Pohdin, millaisten kulttuuristen sääntöjen määrittäminä saamenkäsityöntekijät eli duojárit ja saamelaiset muotoilijat työskentelevät ja millaisia tietoja ja taitoja heiltä edellytetään ollakseen duojáreita ja saamelaisia muotoilijoita.

Duodjin ja saamelaisen muotoilun kulttuuristen määritteiden tutkiminen avaa näkökulmaa duodjikulttuuriin ja pukee sanoiksi myös hiljaista tietoa, jonka olemuksesta on viime aikoina paljon keskusteltu muun muassa duodjikoulutusten yhteydessä. (esim. Korpilähde 2008.)

---

<sup>2</sup> Kirja *Suomâ sämimáccuhev. Lää'ddjânnam sää'mpihttáz. Suoma sámegávttit. Suomen saamelaispuvut* ilmestyi keväällä 2010. Siitä saa kattavan kuvan tämän päivän saamelaisvaatetuksesta Suomessa. Kirjaan on koottu kaikki Suomen pääpukualueiden talvi- ja kesäkokonaisuudet, ja tekstiartikkeleissa kuvaillaan niiden ominaispiirteitä sekä valmistuksessa että pukeutumisessa. (kts. Sámi Duodji ry 2010.)

## 1.2. Duodjin ja saamelaisen muotoilun aikaisemmat tutkimukset

Duodjilla on näkyvä ja merkittävä asema nykypäivän saamelaiskulttuurissa. Saamenkäsityöntekijöitä arvostetaan esteetikkoina ja ennen kaikkea arvokkaan perinteen jatkajina. Arvostus duodjia kohtaan näkyy muun muassa erilaisten duodjituotteiden ja erityisesti saamenpuvun lisääntyneenä käyttönä. Sotien jälkeinen yhteiskunnallinen murros oli duodjikulttuurin jatkumiselle uhkaavaa aikaa, koska uudet materiaalit ja uudet tarpeet syrjäyttivät perinteisen duodjin. Ennen kuin peruuttamaton ehti tapahtua, nuoret saamelaisaktivistit kaikissa pohjoismaissa nostivat duodjin 1970-luvulta lähtien yhdeksi tärkeimmäksi saamelaiskulttuurin symboliksi. Duodjin avulla pyrittiin nostamaan saamelaiskulttuuria ihmisten tietoisuuteen ja osoittamaan, että duodji on edelleen elävä osa saamelaisuutta. Esimerkiksi julkisilla areenoilla alettiin aktiivisesti käyttää saamenkielistä duodji-sanaa saamenkäsitöistä puhuttaessa. (Guttorm 2001:31.)

Kaikkiin pohjoismaihin perustettiin 1970-luvulla saamenkäsityöyhdistykset, joiden tarkoituksena oli levittää duodjitietoisuutta. Suomessa perustettu *Sápmelaš Duodjarat ry* piti kesäisin duodjinäyttelyitä sekä saamelaisalueella että Etelä-Suomessa. Yhdistys järjesti myös saamenkäsityön kurseja saamelaisalueella. Kurssitoiminnan tavoitteen oli myös ammatillisen koulutuksen käynnistäminen, mikä toteutuikin vuonna 1978, kun *Saamelaisalueen Ammatillinen Koulutuskeskus SAAKK* (myöhemmin SAKK) aloitti toimintansa Inarissa. (Lehtola, J. 2006: 40.)

Kesäisten duodjinäyttelyiden kohderyhminä olivat matkailijat, jotka liikkuvat kesälomamatkoillaan Lapissa. Näyttelyiden myötävaikutuksella duodjia alettiin verrata myös taiteeseen ja luokitella sitä milloin kansantaiteeksi, milloin primitiiviseksi tai etniseksi taiteeksi. (Guttorm 2001: 44.) Duodjikirjat ovatkin olleet enimmäkseen taide- tai muotoilukirjoja muistuttavia valokuvateoksia, joissa duodji on irrotettu sen luonnollisesta käyttöympäristöstään ja sijoitettu vitriiniin.

Vasta 1990-luvun aikana, kun rahoituskanavat lisääntyivät alettiin tuottaa enemmän duodjiin liittyvää opetusmateriaalia, kuten kirjoja ja videoita. Materiaalien ja valmistustekniikoiden kuvaamisen lisäksi alettiin kirjoittaa yhä enemmän myös duodjin arvoista ja kulttuurisista merkityksistä. Perinteisten taitojen siirtyminen sukupolvelta toiselle ei ole ollut enää aikoihin

itsestäänselvyys. Duodjitaidon siirtyminen on tänä päivänä enemmän oppilaitosten ja koulujen kuin perheiden asia. Nykyinen duodjikirjallisuus koettaa avata myös sellaista hiljaista tietoa ja luonnontuntemusta, jota ei ehkä koulutuksen kautta saa.

Duodji on tullut myös tieteellisen tutkimuksen piiriin. 2000-luvun vaihteessa valmistui kaksi norjankielistä väitöskirjaa duodjista. Toinen on Maja Dunfjeldin (2001) eteläsaamelaisista ornamentiikkaa käsittelevä *Tjaalehtjimmie. Form og innhold i sørsamisk ornamentikk* ja toinen Gunvor Guttormin (2001) nähpin muuttumista käsittelevä *Duodji bálgát – en studie i duodji. Kunsthåntverk som visuell erfaring hos et urfolk*. Molemmat ovat saamelaisia ja perinteisen duodjin taitajia, uudistajia ja opettajia.

Maja Dunfjeld selvittää työssään, onko eteläsaamelaisesta ornamentiikasta mahdollista muodostaa merkkisysteemi ja onko ornamentiikalle mahdollista lukea myös symbolisia ja kommunikatiivisia merkityksiä käytännöllisten ja esteettisten käyttötarkoitusten lisäksi. Dunfjeld rakentaa ornamentiikan pohjalta kuvaa vanhasta esikristillisestä maailmankuvasta ja sen saumattomasta yhteydestä arkipäivän toimintoihin. Ornamentiikkaa voidaan tulkita ja ymmärtää pitämällä mielessä sen käyttökonteksti, ajallinen ulottuvuus ja sosiaalinen miljö. (Dunfjeld 2001: 254.)

Dunfjeld analysoi ornamentiikkaa kokonaisvaltaisen maailmankuvan näkökulmasta, jossa pienimmillään yksityiskohdilla on merkityksensä suuressa kokonaisuudessa ja päinvastoin. Esimerkiksi hän tulkitsee vanhojen sarvilusikoiden koristeornamentiikkaa, jossa lusikan selkäosa edustaa yhteisön suhdetta siidan ulkopuoliseen elämään. Lusikan kovera sisäosa taas edustaa yhteisön sisäistä järjestystä. Sarvilusikan koristelu korostuu siis sen eri osissa riippuen siitä, mihin käyttötarkoitukseen sosiaalisessa kanssakäymisessä lusikka on tehty. Pienimmästäkin ornamentista voidaan tulkita ihmisten sosiaalisen kanssakäymisen merkityksiä isommassa mittakaavassa. (Dunfjeld 2001: 162.)

Gunvor Guttorm analysoi tutkimuksessaan 38 historiallista nähpia eli poron lypsyastiaa, niiden muotoja ja alueellisia erityispiirteitä. Hän vertaa vanhoja ja nykyajalla valmistettuja nähpeja ja pohtii, mistä muutokset kertovat. Käsityöläisten haastatteluista hän analysoi, miten nykykäsityöläiset kokevat oman työskentelynsä ja mikä merkitys duodjilla on heidän luovassa työssään. (Guttorm 2001: 223–224.) Guttorm tutkii myös, miten Kanadan

luoteisrannikon alkuperäiskansojen puuveistokset toimivat kansallisina ilmaisumuotoina. Hän pohtii mitä ja miten kulttuurin ulkopuolinen ”saa irti” puuveistoksista, kun ei tunne esineiden kulttuurikontekstia. (Guttorm 2001: 225).

Guttorm kirjoittaa, että saamelaisten duodji ja Kanadan luoteisrannikon alkuperäiskansojen puuveistokset ovat kulttuuriperintöjä, jotka toisistaan poikkeavista historiankuluista huolimatta elävät nykyäänkin. Duodjilla on katkeamaton historiansa, kun taas Kanadan luoteisrannikon puuveistokset on herätetty uudelleen henkiin tämän päivän tarpeisiin. Guttorm toteaa, että duodji ei voi olla täysin autonominen taiteilijan tuotos, koska se liittyy niin vahvasti saamelaiseen kulttuuriin. Duodjia ja puuveistoksia voi kuitenkin oppia katsomaan ja näkemään kuin mitä tahansa taideteosta. (Guttorm 2001: 226.)

Guttormin tutkimuksen näkökulma on lähellä omaani siinä mielessä, että se tarkastelee duodjia vahvasti osana saamelaista kulttuuria sen sosiaalisessa ja käytännöllisessä mielessä. Guttormin havainnot vahvistavat omaa näkemystäni siitä, että saamelaisena tutkijana duodjia on lähes mahdotonta tarkastella pelkkänä mykkänä esineenä, niin tiukkaan duodjin saamelaisuus on ainakin minuun kasvanut. Maja Dunfjeldin tutkimus taas tukee käsitystäni kokonaisvaltaisesta duodjikulttuurista, jossa vanha saamelainen maailmankatsomus edelleen vaikuttaa.

Suomessa duodjista on kirjoitettu muutamia gradututkielmia, jotka voidaan lukea kuuluvaksi muotoilun tutkimukseen. Ne keskittyvät lähinnä duodjin käyttöfunktion sekä nykyaikaisten sovellusten ja prototyyppien kehittämiseen. Inka Guttorm (2002) on kirjoittanut lopputyönsä Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan vaatetusalan koulutusohjelmaan. Hän tutkii gradussaan *Gáktista nykypäivään - Saamelaisten vanha pukeutumisviisaus tämän päivän vaatteessa*, mitä on saamelainen pukeutumisviisaus ja miten se on siirrettävissä nykypäivän vaatesuunnitteluun. Guttorm on haastattelujen ja kirjallisuuden perusteella muodostanut käsityksen saamelaisesta pukeutumisviisaudesta, joka koostuu luonnonolojen huomioon ottamisen, häveliäisyyden, koristautumisen ja suojautumisen yhteensovittamisesta. Guttorm toteaa, että saamelaisessa vaatetuksessa on paljon elementtejä, joita voitaisiin enemmänkin hyödyntää vaatesuunnittelussa. Esimerkkinä hän mainitsee saamelaisvaatteissa olevien erilaisten käytännöllisten saumojen hyödyntämistä nykyvaatteiden koristelussa. (Guttorm, I. 2002: 107, 111.)

Toinen Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan duodjia käsittelevä pro gradu tulee teollisen muotoilun koulutusohjelmasta. Tanja Sanila (2007) on tutkielmassaan *Kolttasaamelainen huominen - keitä olemme ja mihin olemme menossa* kehitellyt konseptisuunnittelun menetelmin nykyaikaiseen käyttötarkoitukseen sopivan uudenlaisen komsion nimeltään *Comsio*. Sanilan mukaan kolttakulttuuri antaa hyvät mahdollisuudet uudistaa esineellistä kulttuuria myös muotoilun apuvälineitä käyttäen. Muotoilulla on Sanilan mukaan merkitystä kolttasaamelaisen kulttuurin kehittäjänä ja lisäarvon tuottajana. Koska Comsiota ei ole testattu potentiaalisilla käyttäjillä, emme pääse arvioimaan tuotteen todenmukaista toimivuutta tai haluttua viestintää.

Kolmas pro gradu-tutkielma tulee niin ikään Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan teollisen muotoilun koulutusohjelmasta. Irma Annanpalon (2008) pro gradu *Pohjoinen design – Design pohjoisessa? Pohjoisen käsityömuotoilun asema alan toimijoiden kokemana*, käsittelee Pohjois-Suomen käsityöyrittäjien näkemyksiä yrittäjinä ja käsityöläisinä toimimisesta Pohjois-Suomessa. Annanpalo tutkii design-pohjaisen käsityömuotoilun asemaa ja nykytilaa Lapissa sekä käsityömuotoilijoiden kokemuksia työstään ja asemastaan pohjoisessa lapintavaran hallitsemilla markkinoilla. Tutkimuksen mukaan pohjoisuus tuo omat haasteensa yrittäjyyteen esimerkiksi pitkien etäisyyksien ja vähäisen alihankkijaverkoston vuoksi. Myöskään henkinen ilmapiiri ei ole aina yrittäjälle suotuista, vaan käsityöläiset ja nimenomaan naiskäsityöläiset kokevat työskentelynsä joskus hankalaksi ympäristön asenteiden takia. (Annanpalo 2008: 122–123.)

Annanpalon yksi informanteista on Seija Ranttila, jonka puhetta minäkin työssäni analysoin. Tutkimuksessa käytetään runsaasti tilaa Ranttilan näkemyksille, koska hän poikkeaa muista informanteista siinä, että hän on saamelainen, eikä hän työskentele Pohjois-Suomessa, vaan Pirkanmaalla. Hän tekee myös freelancer suunnittelua teollisuudelle, eikä ole perinteisessä mielessä pelkästään käsityöyrittäjä. Annanpalo perustelee valintaansa ottaa Ranttila mukaan tutkimukseen sillä, että Ranttilan *Ságat*-malliston tuotteet pohjautuvat saamelaiseen käsityöhön ja haastatteluaikaan ne tuotettiin alihankintaompeluna pääasiassa Lapissa (Annanpalo 2008: 22).

Seija Risten Sombyn (2003) Oulun yliopistolle tekemä pro gradu *Beaivenieidda duodji*.



*Duodjeárbevieru kultuvrralaš mearkkašumit ja enkulturašuvdna golmma sohkaoluolva áigge Gáregasnjárgga ja Kárášjoga guovllus 1900- logus* on kulttuuritutkimusta, jossa näkökulmana ovat duodjin kulttuuriset merkitykset ja duodjikulttuuriin kasvaminen. Somby tutkii, minkälaisissa prosesseissa duodjitaito siirtyy sukupolvelta ja millaisia kulttuurisia merkityksiä duodjilla on. Hän käsittelee työssään laajasti duodjin instituutioistumisen historiaa. Somby tutkii myös saamelaiseen tapakulttuuriin liittyviä duodjin merkkejä ja merkityksenantoja.

Kirjalliset lähteet ja akateemiset tutkimukset eivät voi täysin korvata omakohtaista kokemusta saamelaisesta kulttuurista, duodjista, saamelaisesta yhteiskunnasta ja siellä vallitsevista normeista. Olen saanut kaksivuotisen duodjikoulutuksen Ruotsin Jokkmokissa Samernas Folkhögskolanissa, nykyisessä Samernas utbildningcentrumissa. Tekstiilisuunnittelu ja käsityöt vetivät puoleensa edelleen, joten kouluttauduin tekstiilialan artemiksi. Olen tehnyt duodjia, kutonut kankaita, ohjannut aikuisia ja lapsia käsitöiden parissa sekä ollut aktiivisesti mukana erilaisissa käsityön ja muotoilun järjestöissä. Sekä saamelainen duodjikulttuuri että suomalainen muotoilu ovat vuosien varrella tulleet tutuiksi.

Kasvoin porosaamelaisessa perheessä, jossa kaikenlainen käsillä tekeminen on ollut luonnollinen ja välttämätön osa elämää. Vanhempani ovat sitä sukupolvea, joka on elänyt ja kokenut saamelaisten vaiheet ”jutamisesta digiaikaan”, kuten äidilläni on tapana sanoa. He ovat kokeneet poronhoidon ja saamelaiskulttuurin vanhan ajan eli ajan ennen moottorikelkkaa ja nähneet myös modernisaation vaikutukset porosaamelaisten elämässä. Heiltä omaksumaani saamelaista ajattelua ja perimätietoa en voi enkä halua sulkea pois, kun analysoin tekstejä. Tärkeä osa on myös pitkillä ja syvällisillä keskusteluilla äitini kanssa saamelaisista ja saamelaisuudesta käsitöitä tehdessämme tai keittiön pöydän äärellä kahvistellessamme.

### 1.3 Valta ja puhettavat duodjidiskursseissa – teoreettista taustaa

Huoli duodjin tulevaisuudesta on ollut duodjikeskusteluissa päällimmäinen puheenaihe viimeiset viisikymmentä vuotta. Huoli on kohdistunut duodjitaidon hiipumiseen ja lisääntyvään rihkaman määrään, joka on vienyt tilaa aidolta duodjilta. Keskustelun piiriin

ovat tulleet myös saamelaiskulttuurin arvot, joita tunnistamalla ajatellaan, että kulttuurisia ominaispiirteitä voidaan säilyttää ja siirtää tuleville sukupolville. Esimerkkinä tästä arvokeskustelusta on Norjassa perustettu arvokomitea, jonka tehtävänä oli pohtia saamelaiskulttuurin arvoja eri näkökulmista. Komitea piti seminaarin, jonka puheenvuoroissa painotettiin niitä saamelaisuuden elementtejä, joita olemme tottuneet kuulemaan autenttisen saamelaisuuden tunnusmerkkeinä. Näitä ovat muun muassa lämmin luontosuhde, vanhuuden arvostaminen, lasten tasa-arvo suhteessa aikuisiin ja tietysti kielen merkitys saamelaisuuden ytimenä. (Triumpf 2004: 19-21.)

Arvokeskusteluissa on myös kääntöpuolensa ja ne herättävät kysymyksiä siitä, että kuka saa arvottaa ja kenen arvotukset määrittävät duodjin käytännön toimintaa. Ikuisuuskyseksenä on ollut erityisesti duodjin kehittymisen suunta ja kuinka paljon duodjia saa kehittää ilman, että se menettää alkuperäisen identiteettinsä. Ruotsissa ilmestynyt *Samefolket* -lehti kirjoittaa Ruotsin Jokkmokissa kesällä 2009 pidetystä duodjiseminaarista. Seminaarissa keskusteltiin perinteisen duodjin kehittämisestä ja erilaisten duodjikoulutusmallien kehittämisestä. Tärkeimmäksi kysymykseksi seminaarissa näytti kuitenkin lehtijutun perusteella nousevan se, että kuka saa kutsua itseään saamelaiseksi muotoilijaksi eli kenelle annetaan oikeutus ja kuka ottaa oikeuden kutsua itseään saamelaiseksi muotoilijaksi. (Samefolket 6-7/09; 23-25.)

Duodjin ja vallankäytön yhteyttä ei duodjikeskusteluissa mielellään nosteta kovin näkyvään asemaan. Vallasta ja sen käytöstä duodjin kentällä puhutaan kuitenkin jonkin verran kaunokirjallisuudessa ja pakinatyyppisissä teksteissä. Rauni Magga Lukkari ja Marjut Aikio kirjoittavat Lapin maakuntamuseon näyttelyjulkaisussa saamelaisessa pukeutumiskulttuurissa vaikuttavista käytännöistä (Lukkari & Aikio 1992: 73). Lukkari & Aikio kirjoittavat, että ennen aikaan porosaamelaisessa kulttuurissa naisen tärkein tehtävä oli valmistautua vaimon virkaan. Tapahtumat ja juhlat olivat näyttelytilanteita, joissa naiset pääsivät esittelemään ompelutaitojaan ja joissa muut naiset arvioivat vaimoehdokkaan tai tuoreen vaimon pätevyyttä (ibid. 76.) Näyttelyt sosiaalisen järjestyksen ylläpitäjinä vaikuttavat tekstissä huvittavilta, mutta kertovat piilotetusti yhteisön sisällä toimivasta vallankäytön järjestelmästä, johon kasvetaan jo pienestä pitäen.

Kenties syy vallankäytön vähäiseen viittaamiseen on valta -sanaan liittyvissä ideologisissa painotuksissa. Valta ehkä mielletään yksinomaan poliittiseksi peliksi, joka taas tuntuisi olevan

kaukana saamelaisesta duodjikulttuurista. Kuitenkin politiikka liittyy duodjiin enemmän kuin ensiolettamukselta luulisi. Kun esimerkiksi duodjia valvova elin, Sámi Duodji ry säätelee kaupallista toimintaa muun muassa myöntämällä Sámi duodji-merkkiä, on se poliittinen teko. Sillä on taloudellisia seurauksia saamenkäsityöntekijälle, koska Sámi duodji-merkki voi lisätä duodjin myyntiä.

Tutkimukseni teoreettinen lähestymistapa perustuu käsitykseen kielestä sosiaalisen todellisuuden rakentajana ja jäsentäjänä. Kielelliset merkityssystemit eli diskurssit luovat erilaisia versioita todellisuudesta suhteessa aikaan ja paikkaan ja ne ylläpitävät järjestystä ja järjellistävät todellisuutta. Kielelliset merkityssystemit ovat osa sosiaalisia käytäntöjä, jotka rakentuvat aina uudelleen tullen kulttuurisesti ymmärrettäviksi (Jokinen, Juhila, Suoninen 1993: 17–18).

Puhetapojen ja vallankäytön yhteys tulevat näkyviin, kun määritellään ketkä tai minkälaiset sosiaaliset käytännöt saavat oikeutuksen olla totuus. Luonnollistavat puhetavat ovat varsin tavallisia tällaisia oikeutuksen strategioita. Luonnollistamisessa sosiaalisesti tuotetut käytännöt ja tiedot muuttuvat itsestäänselvyyksiksi, jolloin niiden alkuperä hämärtyy. Mitä itsestään selvempänä ja vaihtoehdottomampana joku diskurssi esiintyy, sitä hegemonisempi eli vahvempi se on. (ibid. 81, 91.)

Esimerkkinä luonnollistavista puhetavoista käy hyvin saamelaiskäräjien puhe saamelaisessa pukukulttuurissa olevista *yhteisesti sovituista normeista*. Normit kuuluvat ”luonnollisesti” saamelaiseen kulttuuriin ja jokainen saamelainen tunnistaa ne tämän puhetavan perusteella. Kyse on yksinkertaistavasta ja toistuvasta puhetavasta, jolla puhevallanpitäjä, saamelaiskäräjät tuottaa asemalleen sopivaa kuvaa yhtenäisestä saamelaisesta kulttuurista. Tällaisen puhetavan sisälle on vaikea päästä, koska puhetapaa tuottaa instituutio, jolle on annettu valtuus puhua virallista kieltä saamelaisista ja saamelaiskulttuurista. Toisenlaisten puhetapojen ilmentyminen on hankalaa ja ne asettuvat vääjäämättä alisteiseen suhteeseen tämän hegemonisen eli vallalla olevan diskurssin kanssa.

Duodjikulttuurissa diskursiivinen vallankäyttö on kouriintuntuva erilaisten normien, kuten juuri pukeutumismien määrittelyn yhteydessä. Puhevallan saaneet tai sen ottaneet määrittelevät ja rajaavat oikean pukeutumisen tapoja. Diskursiivisen vallan avulla

muodostetaan piiri, jonka sisäpuolelle päästetään ja ulkopuolelle jätetään. Tavat, joilla asioista puhutaan toimivat eräänlaisina piirin rajavartijoina. (Jokinen, Juhila, Suoninen 1993: 87.)

Vuokko Takala-Schreib kirjoittaa suomalaista muotoilua käsittelevässä tutkimuksessaan, että *muotoilu on diskursiivinen muodostuma, jossa tavat puhua muodostavat diskursiivisen tiedon kohteita, kuten käsitteitä. Kohteet saavat merkityksiä nimeämisen, rajaamisen, analysoinnin, uudelleen määrittämisen ja poistamisen kautta* (Takala-Schreib 2000: 36). Diskursseille on tyypillistä niiden vakiintuminen ja tarve vakiinnuttamiselle.

Seminaarit ja arvokeskustelut ovat tilanteita, joissa pyritään vakiinnuttamaan ja myös uudelleen määrittelemään saamelaiskulttuurin diskursiivisia kohteita. Vaikka esimerkiksi duodjin ja muotoilun erojen sisällöistä ei varsinaisesti päästäisikään yksimielisyyteen, on niiden toistaminen, rajaaminen ja poistaminenkin merkityksellistä. Duodji ja saamelainen muotoilu kyllästetään kulttuurisilla merkityssisällöillä, joiden nimeämisestä neuvotellaan jatkuvasti. Nimeämisessä on tärkeää se, kenen sanomiset otetaan vakavasti, ketkä tuottavat ”vakavasti otettavia puhekäytäntöjä”, kuten Vuokko Takala-Schreib kirjoittaa (2000: 37).

Tuorein esimerkki diskursiivisesta voimainnäytönittelöstä on sähköpostin<sup>3</sup> välityksellä syyskuussa 2010 käyty keskustelu SAKK:in järjestämän Nutukaspajan nimestä. Saamelaisalueen koulutuskeskuksen Poro muotiin -hankkeen tavoitteena on *lisätä porosta saatavien käsityömateriaalien ja -tuotteiden tunnettuutta, hankkia kokemuksia materiaalien koneompelusta ja innostaa uusienkin tuotteiden suunnitteluun ja tuotantoon* (www.boazu.fi). Hankkeen vetäjä ilmoitti sähköpostilla tulevasta Poro muotiin -hankkeen työpajasta, jossa voi ommella poronkoivista valmistettuja kenkiä koneella. Nutukkaat eli karvakengät ommellaan perinteisesti käsin nahkaneulalla, mutta Nutukaspajassa *ompelu tapahtuu koneella niissä saumoissa kuin se on mahdollista*.

Sámi Duodji ry:n puheenjohtaja puuttui nutukas-nimen käyttöön pajan yhteydessä ja kysyi *minkälaisista kengistä voi käyttää tätä nimitystä*. Hän ilmaisi myös huolensa *perinteisen*

---

<sup>3</sup> Katson sähköpostikeskustelun avoimeksi keskusteluksi, koska vastaanottajalistalla on edustettuna eri alojen yhteyshenkilöitä mm. paliskuntainyhdistyksestä, Sámi Duodji ry:stä, SAKK:ista, kolttien kyläkokouksesta sekä muutamia yksityishenkilöitä, kuten minä.

*tietotaidon välittymisestä ja välittämisestä tuleville sukupolville. Hän huomautti, että ei ole sen enempää SOGSAKK:in kuin SÁMI DUODJI:nkaan tehtävä `uudistaa` perinteistä saamenkäsityötä, vaan se on saamelaisen yhteiskunnan ja saamelaisten käsityöntekijöiden tehtävä perinteiden ja tarpeiden pohjalta ajan hengessä. SAKK:in vt. rehtori liittyi myös keskusteluun kommentoimalla viestiketjua: ---kun naiset ovat laittaneet sarvilakit syrjään, --- kuka on ollut se auktoriteetti tuolloin, joka on sanonut millainen laki pitäisi olla--- kautta aikojen on keskustelua käyty ja sitä pitää käydä.*

Sámi Duodjin puheenjohtaja on huolissaan nutukkaan kulttuurisesta merkityksestä tulevaisuudessa, jos sitä aletaan laajemminkin valmistaa koneellisesti ja myös siitä, voidaanko kenkää enää kutsua nutukkaaksi, jos sitä koneellisesti valmistetaan. Duodjin kehittäminen ja kehittyminen ovat iäisyyskysymyksiä, kuten SAKK:in rehtori asian näkee. Yhdistyksen puheenjohtaja on kuitenkin sitä mieltä, että duodjin uudistaminen ei kuulu kummallekaan instituutiolle, vaan saamelaiselle yhteisölle.

Kun Sámi Duodji paheksuu nutukkaan valmistamista koneellisesti, se on huolissaan perinteen säilymisestä, mutta puolustaa samalla arvoja, joita se on duodjille järjestelmällisesti rakentanut 1970-luvulta lähtien. Nutukkaan autenttisuus hyvänä duodjina vaarantuu, jos sitä ei valmisteta perinteisin menetelmin. SAKK:in kehittämä koneellinen nahka- ja turkisompelu taas voisi olla hyödyllistä myös nutukkaan nopeammassa valmistuksessa. Tavallaan SAKK kuitenkin kaappaa viimeisimpiä perinteisin käsityömenetelmin valmistettavia duodjituotteita modernisaatiolle, jos se alkaa ommella nutukkaita koneella.

Kamppailussa puhevallasta molemmat osapuolet katsovat asiaa omista lähtökohdistaan, vaikka päämäärä olisikin sama; saamelaiskulttuurin kehittäminen. Sámi Duodjin näkökulmasta liian nopea ”uudistuminen” voi olla tuhoisaa saamelaiskulttuurille. SAKK taas ammattiin valmistavana valtion oppilaitoksena katsoo tarpeelliseksi kehittää parempia menetelmiä käsityöammatin harjoittamiseen. Sámi Duodji haluaa, että saamelainen yhteisö, jonka osa myös yhdistys itse on päättää, milloin kehittäminen on tarpeen. Yhdistys toimii saamelaisen yhteisön tuella, eikä halua suoraan ottaa valta-asemaa duodjidiskurssissa. Yhdistys kuitenkin käyttää yhteisöltä annettua valta-asemaa hyväkseen, eikä myönnä SAKK:illekaan oikeutta osallistua duodjin kehittämispuheeseen.

Takala-Schreib kirjoittaa, että suomalaisessa muotoiludiskurssissa vakavasti otettavia puhetapoja toistavat muotoilijat ja muotoilun asiantuntijat ja muotoilua arvioivat instituutiot. Tullakseen vakavasti otettavaksi keskustelijaksi, on muotoilijan tai muotoilun asiantuntijan oltava tunnettu jonkin muotoilun auktoriteetin silmissä. Kysymykseksi jää, miten käy tuntemattomille muotoilijoille, kuten opiskelijoille tai esimerkiksi muotoilukilpailujen ulkopuolella pysytteleville suunnittelijoille. (Takala-Schreib 2000: 37.)

Duodjikulttuurin auktoriteettien valta-asetat ovat osin piilotettuina kulttuuristen stereotyyppien taakse, joita myös saamelaiset itse toistavat ja uusintavat. Tällaisia ovat muun muassa pyrkimykset nähdä saamenkäsityöntekijät itsestään selvästi ja kiinteästi kaikenlaisten luonto-olosuhteiden asiantuntijoina huolimatta siitä, minkä tyyppistä duodjia itsekukin valmistaa. (esim. Somby 2003: 42.) Duodjia luonnollistavien diskurssien ulkopuolelle jäävät sellaiset saamenkäsityöntekijät tai muotoilijat, jotka eivät koe olevansa kaikenlaisten luonto-olosuhteiden asiantuntijoita: diskursiivista valtaa käyttävät pyrkivät rajoittamaan vaihtoehtoisia tapoja kokea saamelaisuus (Valkonen 2009: 35).

Koska diskursiiviset valta-asetat ovat jatkuvan prosessin alaisena ja koska puhetapojen hegemonisoituminen tapahtuu toiston kautta, on niillä myös mahdollisuus ”toisin toistamiseen” (Valkonen 2009: 42). Näissä ”toiston repeämissä” (ibid. 42) esiintyvät puhetapoja vastustavat tai kriittiset näkökulmat, joissa piilee myös muutoksen ja toisin ajattelun mahdollisuus. Sanna Valkonen käy keskustelua saamelaisen identiteetin toisin toistamisen mahdollisuuksista, mutta tämän diskurssin piirteitä voi soveltaa myös duodjikulttuuriin. Valta ei pelkästään tarkoita alistavaa ja rajoittavaa, vaan myös tuottavaa ja mahdollistavaa ominaisuutta (Valkonen 2009: 33).

Gunvor Guttorm (2004) on pohtinut hegemonisten duodjidiskurssien rajoja artikkelissaan *Kunstner, verk og betrakter- kunsthistoriske grunnlagsproblemer og duodji i en postkolonial teoridanning*. Guttormin lähtökohta artikkelissa on, että perinteinen länsimainen taideteoria tuottaa hierarkkisia ja jäykkiä subjekteja. Sellaisilta taiteilijoilta tai käsityöntekijöiltä, jotka haluavat tuoda esille etniset juurensa, odotetaan edustavan töillään sitä kansanryhmää, johon taiteilija kuuluu. (Guttorm 2004: 58.) Guttorm siteeraa saamelaista kuvataiteilijaa Synnøve Perseniä, joka sanoo, että *saamelaiselle taiteilijalle ei anneta samanlaista tilaa taiteessa samassa merkityksessä, kuin mitä norjalaiselle taiteilijalle annetaan*. Guttormin

mukaan saamelaisen taiteilijan tai saamenkäsityöntekijän odotetaan edustavan tiettyä saamelaiskuvaa ja yksilöinä edustavan kollektiivisesti saamelaisuutta (ibid 58).

Guttorm valmisti artikkelia varten puukon, joka muodoltaan tuo mieleen perinteisen duodjin. Koristelultaan puukko kuitenkin poikkeaa perinteiseksi ymmärrystä duodjista. Puukon nimi on kuvaavasti ”Boasttu addejupmi”, suomeksi ”väärinymmärrys”. Guttormin mukaan sellainen, jolle duodjiperinne on jokseenkin outo, tunnistaa puukon saamelaiseksi kollektiiviseksi esineeksi. Kun taas duodjia ymmärtävä, joka tutkii puukkoa, voi luulla, että puukontekijä ei ole käsittänyt duodjin koodistoa ja on siksi tulkinnut ja koristellut esineen ”väärin”. (ibid. 59.)

Puheissa, joita analysoin, on myös sellaista materiaalia, joka ei suoraan ”istu” perinteisen tai paremminkin vallalla olevan duodjidiskurssin ehtoihin. Tutkimukseni yhtenä tavoitteena on paikallistaa noita ”toiston repeämiä”, joissa voimakkaat duodjidiskurssit kohtaavat vastadiskursseja, joilla subjekti eli muotoilija legitimoit eli oikeuttaa työskentelynsä uuteen positioon duodjin kentällä. Muotoilija voi puhua toisin työskentelynsä ehtoja kuin mitä häneltä odotetaan, mutta toisin puhumisessa piilee riski joutua yhteisön hyljeksimäksi tai ainakin riski tulla väärinymmärretyksi saamelaisena muotoilijana.

#### 1.4 Tutkimusaineisto, tutkimusmetodi ja tutkimusongelma

Tutkielmani aineisto koostuu saamenkäsityöntekijä Maarit Maggan, teollisen suunnittelijan Seija Ranttilan ja rumputaiteilija Elli Maaret Helanderin seminaaripuheenvuoroista. Puheet pidettiin Oulun yliopiston Giellagas-instituutin järjestämässä saamelaisten kansallispäivän seminaarissa 6.2.2009 Kulttuuritalo Valveella. Kyseisen seminaarin otsikkona oli *Sámi design - Saamelaisen perinnekäsityön haastaja?*. Seminaarissa pohdittiin duodjin ja sámi designin (saamelaisen muotoilun) suhdetta kysymällä, haastaako uusi muotoilu perinteisen käsityön vai tukevatko ne toisiaan. Toisena kysymyksenä oli, myydäänkö saamelaiskulttuuria teollisuuden tarpeisiin vai onko sámi design uusi tapa tuottaa saamelaista kulttuuria.

Seminaarissa oli kuusi puhujaa: saamenkäsityöntekijä, tekstiilisuunnittelija, vaatesuunnittelija, teollinen muotoilija, matkailuyrittäjä ja valokuvataiteilija. Puhujiksi

valittiin sellaiset saamelaiset henkilöt, joiden katsottiin edustavan monipuolisesti saamelaista käsityö- ja muotoilukulttuuria. Kyseinen kansallispäivän seminaari edusti naisnäkökulmaa, koska yhtään miestä ei puhujiksi saatu. Pelkkä naisnäkökulma vaikuttaa osaltaan myös aineiston tulkintaan. Se yhtäältä vahvistaa kuvaa duodjikulttuurista, jossa naiset hallitsevat duodjitaidon ylläpitämisen ja siirtämisen puhetapoja ja käytäntöjä. Toisaalta naisnäkökulma edesauttaa duodjin ympärillä elävän kulttuurin analyttistä purkamista juuri siitä syystä, että se on naisten hallitsemaa aluetta.

Pidetyt seminaaripuheenvuorot olivat harkittuja esityksiä, jotka pyrkivät vastaamaan seminaarijärjestäjien asettamiin kysymyksiin. Puhujille oli annettu vapaus kertoa omasta työskentelystään ja omista näkemyksistään kuitenkin niin, että jokin alussa esitetty kysymys saisi vastauksen puheenvuorossa. Vaikka seminaarin otsikko oli haastava, eivät puheenvuorot olleet silmiinpistävästi provosoivia, vaan pikemminkin rauhallisia esityksiä, joissa omaa työskentelyä jäsenettiin saamelaisuudesta käsin. Yleisön ja puhujien välinen dialogi oli melko vähäistä, poikkeuksena Elli Maaret Helanderin puheenvuoro, joka herätti runsaasti keskustelua.

Seminaari on kuvattu videolle kokonaisuudessaan, mutta puheenjohtajan välipuheet on editoitu pois. Tallenteessa näkyvät puhujien näyttämät kuvat, muistiinpanot sekä tuotteet kuten kankaat, valmistetut käsityöt, esineet jne. Seminaari pidettiin Kulttuuritalo Valveen isossa salissa, jossa puhujat seisoivat lavalla ja diakuvat heijastettiin taustan suurelle valkokankaalle. Seminaari oli visuaalinen tapahtuma, jossa kankaalle heijastetut kuvat tuotteista ja taustalla vaikuttavista tunnelmista muodostivat painokankaiden, käsitöiden ja puhujien asujen kanssa näyttävän kokonaisuuden.

Analysoimieni puheenvuorojen pitäjät ovat kaikki töidensä kautta melko tunnettuja henkilöitä saamelaisalueella. On mielenkiintoista avata heidän puheidensa kulttuurisia merkityksiä juuri siitä asemasta, mitä he edustavat: alansa huippuja, eräänlaista eliittiä, joilla on pitkä kokemus duodjista ja muotoilusta. He edustavat myös saamelaisen muotoilun ääriäitoja perinteisestä duodjista teolliseen muotoiluun, jolloin puheenvuoroista nouseviin teemoihin on helpompi tarttua. Maarit Magga ja Elli Maaret Helander toimivat käytännön käsityön tekemisen lisäksi opettajina ja kurssittajina, jolloin heillä on suora yhteys oppilaisiinsa. He siirtävät tietojaan ja taitojaan opiskelijoille. Käytännön opetustyön kautta he ylläpitävät ja uusintavat sellaisia



kulttuurisia rakenteita, jotka ovat olennaisia juuri heidän työskentelyssään. Seija Ranttila kertoo tarinoita tekstiiliensä kautta, jolloin tarinat toimivat eräänlaisina saamelaiskuvina teollisuuteen päin suureen yleisöön.

Vaikka seminaaripuheet ovat julkista puhetta, olen pyytänyt jokaiselta henkilökohtaisesti luvan käyttää puheita tutkimusaineistona sekä luvan käyttää heidän nimiään tutkimuksessa. Olen myös lähettänyt analyysiosiot heidän kommentoitavikseen ja saanut palautetta yhdeltä tekijältä. Yksittäisiä muotoilijapuheita analysoimalla pyrin johtopäätöksissä yleistettävyyteen. Tarkoitukseni ei ole tulkita puhujien henkilökohtaisia ajatuksia tai mielentiloja, vaan rakentaa kuvaa duodjin ja saamelaisen muotoilun kulttuurisista normeista puheen analyysin kautta. Kiinnostuksen kohteena diskurssianalyysissa on sosiaalisten prosessien rakentuminen kielenkäytön seurauksena, ei niinkään puhujien mielenliikkeiden esiinkaivaminen (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993: 37).

Olen litteroinut valitut puheenvuorot, joskaan en täysin sanasta sanaan, koska puheenvuorot olivat vapaamuotoisia, eikä niitä luettu suoraan paperilta. Tällöin myös puhujien persoonalliset ja tyypilliset täytesanat ja sanojen toistot korostuivat. Nämä toistot ja täytesanat, kuten *niinku*, *et et*, *tuota noin* jne. eivät ole mielestäni oleellisia asiakokonaisuudessa puhetta analysoitaessa.

Käsittelen työssäni duodjin ja muotoilun ympärillä eläviä puhetapoja, jotka vaikuttavat suunnitteluun. Duodji esineenä on taustalla ja muotoilijat näkemyksineen astuvat etualalle aivan kuten seminaarissa, jossa analysoitavat puheet pidettiin. Tekstissäni käytän *duodjia* ja *saamenkäsityötä* samassa merkityksessä, vaihtelun vuoksi jomminkummin. Tarkoitin duodjilla perinteistä saamelaista käsityötä eli saamenkäsityötä, joka on valmistettu pääasiassa pohjoisen luonnosta saatavista materiaaleista. Materiaaleja ovat (poron)nahka, puu, luu, sarvi, koivun ja männyn juuri sekä tina, hopea ja erilaiset tekstiilimateriaalit.

Duodji on käyttöesine, jolla on muotoilunsa puolesta katkeamaton yhteys saamelaisten vanhaan elämänmuotoon. Duodjin käyttötarkoitus voi muuttua ja muuttuukin ajan myötä, nykyihmisten tarpeiden mukaan. Joskus jonkin duodjiesineen käyttö on loppunut kokonaan sen alkuperäisessä tarkoituksessaan, mutta esineellä on kulttuurihistoriallista arvoa. Näin on käynyt esimerkiksi náhppille, poron lypsyastialle. Poroja ei enää lypsetä eikä náhppille ole

enää käyttöä lypsyastiana. Se on kuitenkin suosittu koriste-esine ja sen tekijöillä on vahva tunneside esineen historialliseen merkitykseen. (Guttorm 2001: 9.)

Saamelainen muotoilu on väljä määritelmä sellaisesta saamelaisesta suunnittelusta, joka ei ole perinteistä duodjia, mutta joka saa selvästi vaikutteita saamelaisesta kulttuurista. Muotoilu-termistä on monenkirjavia painotuksia, riippuen siitä, mistä näkökulmasta sitä määritellään ja minkälaiset ihanteet ovat määrittelyjen takana. (Kalha 1997: 14.) Sellaiset termit kuin taidekäsityömuotoilu, teollinen muotoilu tai taideteollisuus saavat usein sisältönsä vasta niissä yhteyksissä, missä niitä käytetään. Itse käytän muotoilu-sanaa tässä työssä silloin, kun tarkoitan yleensä materiaalin muokkaamisesta haluttuun muotoon ja tarpeeseen sekä myös silloin, kun kysymyksessä on suunnittelutyövaihe, jolloin muotoa vasta hahmotellaan esimerkiksi painokangaskuosiksi. Käytän muotoilua väljästi myös duodjin yhteydessä. *Duddjon* on saamea ja tarkoittaa duodjin valmistusta. Mielestäni *muotoilu* sopii käytettäväksi silloin, kun kysymyksessä on myös *duddjon*, koska niissä molemmissa on kysymys luovan työn prosesseista. Halutessani tähdentää saamelaisia painotuksia muotoilussa, puhun saamelaisesta muotoilusta.

Tarkastelen tutkimuksessani sekä duodjia että saamelaista muotoilua, koska niiden kuljettaminen rinnakkain on todellisuutta tämän päivän duodjikulttuurissakin. Perinteistä duodjia tehdään edelleen, mutta toisenlaisen suunnittelun kehittyminen duodjin rinnalle kertoo myös tarpeesta tuoda visuaaliseen maailmaamme myös toisenlaisia, perinteestä poikkeavia esineitä. Duodjin ja muotoilun rinnastaminen tuottaa kenties kirjoittamattomille normeille yllättäviäkin ulottuvuuksia, joita pelkästään duodjin tutkiminen ei ehkä toisi esiin.

Olen analysoinut aineistoa muotoilija kerrallaan satunnaisessa järjestyksessä. Analysointijärjestys ei siis tarkoita millään tavalla informanttien arvojärjestystä. Työn alkuvaiheissa pohdin vaihtoehtoa, jossa kokoaisin tiettyjä teemoja kunkin puheesta ja analysoisin niitä kokonaisuuksina. Varsin nopeasti kävi selväksi, että jokaisen muotoilijan ammatilliset vaiheet ja henkilökohtaiset taustat ovat kovin erilaiset ja jo sellaisinaan kiinnostavia aiheen kannalta. Siksi päädyin analysoimaan jokaisen puheenvuoron erikseen. Kappaleiden otsikoinnissa olen käyttänyt puhujien sitaatteja, jotka tiivistetysti kuvaavat luvun sisältöä ja itse kunkin luonnehdintaa omasta työskentelystä.

Käydessäni aineistoa läpi ensimmäisiä kertoja, kokosin teksteistä nousevia teemoja ajatuskartoiksi. Poimin jokaisen muotoilijan puheista kolme pääteemaa, jotka parhaiten tuntuivat vastaavan asettamiini kysymyksiin, mutta kuitenkin niin, että tekstin sisältö olisi vaihtelevaa ja monipuolista. Tutkimuksen kirjoittamisen aikaan sattui saamelaismuseo Siidassa olemaan Elli Maaret Helanderin rumpunäyttely. Ajankohtaisuutensa vuoksi otin analyysiini mukaan myös näyttelyesitteen, joka toimii tukena Helanderin suunnittelun edellytyksiä avatessani.

Metodini on väljästi diskurssianalyttinen, koska lähtökohtana on oletus puheen todellisuutta rakentavasta luonteesta. Luen aineistosta esiin merkityksiä, joita suhteutan saamelaiskulttuurin historiallisiin ja nykypäivän sosiaalisiin konteksteihin. Tutkimani suunnitteluun vaikuttavat sosiaaliset käytännöt pitävät yllä, uusintavat ja uudelleenrakentavat duodjin ja saamelaisen muotoilun puhetapoja ja niihin liittyvää vallankäyttöä. Tutkimukseni etsii vastausta kysymyksiin:

Minkälaiset puhetavat tuottavat duodjin ja saamelaisen muotoilun sosiaalista kontrollia analysoimissani seminaaripuheissa?

Keiden tai millaisten tahojen katsotaan tuottavan vakavasti otettavia puhetapoja duodjin kentällä?

Miten nämä puhetavat vaikuttavat suunnittelijoiden toimintaan ja millaisin seurauksin?

Tutkielma etenee siten, että teoreettisen alustuksen jälkeen avaan duodjidiskurssien syntyhistoriaa. Vertaan suomalaisen muotoilun piirissä käytävän omaleimaisen muotoilun puhetapoja duodjidiskurssien syntyvaiheisiin. Luvut kolme, neljä ja viisi ovat seminaaripuheiden analyysia. Kolmannessa luvussa erittelen Maarit Maggan saamenkäsityön tekemisen taustoja saamelaisessa sosiaalisessa miljöössä. Tarkastelen, mitä paikallisuus tarkoittaa itäenontekiöläisessä duodjikulttuurissa. Neljännessä luvussa käsittelen Seija Ranttilan puheenvuoroa ja sitä, mitä saamelaisuus merkitsee teollisessa muotoilussa ammatillisessa mielessä. Viidennessä luvussa tarkastelen Elli Maaret Helanderin puhetta ja sitä, miten suunnittelija yhdistää saamelaiskulttuuria ja henkisyttä rumputaiteessaan. Luvussa kuusi tarkastelen, mitä seurauksia duodjin ja saamelaisen muotoilun puhetavoilla on sosiaalisesti, kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti.

## 2 DUODJIDISKURSSIEN HISTORIAA

Vähemmistövaltuutettu Johanna Suurpää lähetti Suomen saamelaiskäräjille selvityspyynnön saamenpuvun käyttämisestä ja saamelaiskäräjät vastasi selvitykseen lausunnolla maaliskuussa 2010. Vähemmistövaltuutettu halusi selvityksen siitä, mitä saamenpuku merkitsee saamelaisille alkuperäiskansana ja saamelaisen identiteetin merkinä, mitä asioita on otettava huomioon pukua käytettäessä, missä yhteydessä valtaväestöön kuuluva voi käyttää pukua ja minkälaista saamenpuvun käyttöä tulisi välttää. Saamelaiskäräjät kirjoittaa:

Saamenpuvulla on erittäin suuri merkitys saamelaiskulttuurissa. Se viestii kantajastaan useilla eri tavoilla. Puvun käyttöä sääntelevät kirjoittamattomat normit, joita saamelaiset noudattavat. (---) Puvunkäyttöä sääntelevät monet kirjoittamattomat säännökset, ns. saamelainen perinne. Perinne tarkoittaa käytäntöjä tai normeja, joita ei ole kirjoitettu lain tai säännösten muotoon, mutta joiden olemassaolo ja sisältö pohjautuvat sosiaaliseen hyväksyntään. (Saamelaiskäräjien lausunto 2010: 2.)

Saamelaiskäräjät korostaa kirjoittamattomien normien olemassaoloa duodjin yhteydessä. Se tuottaa kuvaa erityislaatuudesta ja myös mystisestä kulttuurin osasta, joka jää tuntemattomaksi sellaisille, jotka eivät osaa lukea kirjoittamatonta. Tämä ei tietenkään sulje pois sitä tosiasiaa, että duodji todellakin osin avautuu vain duodjin perinnettä ymmärtäville. *Kirjoittamattomat säännökset ns. saamelainen perinne* ovat kuin eräänlainen koodisto, jonka ratkaiseminen avaa pääsyn saamelaiseen kulttuuriin. Ovatko kirjoittamattomat säännöt aina olleet samanlaisia? Keiltä me opimme noita normeja?

Muotoilun tutkija, taidehistorioitsija Harri Kalha kirjoittaa, että diskurssit ovat kehämäisiä. Hän tarkoittaa kehämäisillä sitä, että kielessä esiintyvät ”konventiot ja koukerot ” toistuvat riippumatta siitä, mistä esineestä tai objektista puhutaan (Kalha 1997: 268). Tämän haastavan väittämän perusteella ajattelen, että suomalaisen muotoilun ympärillä eläviä merkityssysteemejä voi verrata duodjiin ja saamelaiseen muotoiluun. Jäljitän omaleimaisen suomalaisen muotoilun polkuja eli sitä, miten omaleimaisuus synnyttiin suomalaisessa taideteollisuuden diskurssissa. Sen jälkeen jäljitän samaa mallia käyttäen duodjidiskurssien syntyä.

## 2.1 Muotoilu kansallisena edustustehtävänä

Vuokko Takala-Schreib (2000) ja Harri Kalha (1997) ovat tutkineet *omaleimaisuuden* juuria suomalaisen muotoilun historiassa. Omaleimaisuus on käsite, jota käytetään suomalaisessa muotoilupuheessa viljalti. Suomalaisuus ja omaleimaisuus kulkevat luonnollisesti myös käsi kädessä. Omaleimaisuus muotoilussa on ollut osa kansallista projektia, jossa suomalaisuuden henkeä on rakennettu jo 1800-luvun alusta lähtien. Pyrkimyksenä oli tuolloin erottua Venäjän vallan alla omaksi Suomen kansaksi luomalla ideaalikuva suomalaisuudesta. Ideaalikuviiksi muotoutuivat eurooppalaisia filosofisia ihanteita mukailleen luonto ja maisema, jossa köyhä kansa ahkeruutensa ansiosta selviytyi. (Takala-Schreib 2000: 57-58 > Klinge 1982.)

Eurooppalaisten valtioiden identiteettien yhtenä rakennusmateriaalina olivat taideteolliset näyttelyt, joissa esiteltiin kehittyvän teollisuuden saavutuksia. Näyttelyitä järjestettiin ympäri Eurooppaa ja niissä esiteltiin kansallista paraatimateriaalia, joka kotimaissaan yleensä jäivät vain pienen muotoiluasiantuntijajoukon tietoisuuteen. Näyttelyiden (maailmannäyttelyt, taideteollisuusnäyttelyt, taidenäyttelyt) tarkoituksena oli kansallisen tyylin profiloiminen sekä kuluttajien tarpeiden ja kauneudentajun herättäminen. Kansainvälisyys perustui ajatukseen kansallisesta näyttämisestä yksilöllisten tulkintojen kautta. (Takala-Schreib 2000:54.)

Harri Kalha, joka on eritellyt Suomen taideteollisuuden diskursseja 1940- ja 50-luvuilla, katsoo myös, että yksilöllisellä muotoilijalla oli suuri merkitys kansallisen ideaalikuvan rakentajana. Suomalaisen muotoilun kansainvälinen läpimurto tapahtui 1950-luvun alussa, kun suomalaiset menestyivät Milanon triennaaleissa. Milanon triennaalit olivat ja ovat yhä arvostettuja nykymuotoilun näyttämöjä Italiassa. Tuosta menestyksen ajasta puhutaan suomalaisen muotoilun kultakautena, joka nosti suomalaisten ja myös eurooppalaisten tietoisuuteen muun muassa sellaiset nimet kuin Timo Sarpaneva, Tapio Wirkkala ja Kaj Franck. (Kalha 1997: 26.)

Muotoilun kultakauden kaanoniin kuului kiinteästi käsitys luonnonlahjakkuuksien ja visuaalisten nerojen olemassaolosta. Muotoilijat olivat taiteilijoita, jotka loivat yksilöllisesti erottuvia ja tyyllilleen uskollisia teoksia. Muotoilijan taiteilijaimagoa myös muokattiin ja hyväksikäytettiin teollisuuslaitoksen imagonrakennukseen ja lopulta kansallisen edustuskuvan ylläpitämiseen. (Kalha 1997: 18.)

Suomalaisella taideteollisuusdiskurssilla oli 1950-luvulla kahtalainen mielikuvamarkkinoinnin tehtävä: toisaalta kasvattaa etäisyyttä itään ja jatkaa suomalaisen kulttuurisen identiteetin rakennusprojektia, joka oli alkanut jo lähes sata vuotta sitten. Toisaalta Suomi halusi liittyä länsimaiseen markkinatalouteen modernin taiteen keinoin. Taideteollisuus toimi hyvin näiden ideaalien tuottamisessa, koska teollinen ala sopi sodan jälkeisten arvojen edustustehtävään ja symboloi samalla teollisuuden tulevaisuuteen suuntautuvaa ja tulevaisuuteen uskovaa toimintaa. (Kalha 1997: 264–265.)

Kalhan mukaan (ibid. 270.) taideteollisuusnäyttelyjen esittelyteksteissä ja muissa teksteissä kansallinen omaleimaisuus rakentuu paradoksien kautta. Kun omaleimaisuus 1940-luvulla nähtiin perinteestä vapaana, koska taide(teollisuus)traditiota ei oikeastaan ollut, niin 1950-luvulla omaleimaisuus oli perinnesidonnaista ja aitoa. Kalha perustelee tätä kansallisen käsitteen joustavuutena, koska se taipui ja sopeutui hyvin erilaisiin muotoiluhanteisiin ja niiden muutoksiin.

Koska näyttelyillä oli myös valtiollinen edustus- ja kulttuurimarkkinointitehtävä, nousivat luontoon liittyvät kuvaukset keskeisiksi ominaisuuksiksi taideteollisuudessa. Muotoilun luonnollisuuspuhe hegemonisoitui sananmukaisesti 1950-luvulla. Suomalaisesta luonnosta ja suomalaisten luontoyhteydestä tuli kansallinen arvo, jolla modernia kokeellisuutta selitettiin. Luonnon lyyrilliset muodot, jotka nähtiin modernin todellisuuden vastakohtana, loivat idyllistä luonnontunnetta. Tämä taas vetosi kriitikoissakin enemmän tunteeseen kuin järkeen, kuten Kalha kevyesti ironisoi. Luonnollisuus ja luonnonmuodoilla perusteleminen antoi muotoilijoille mahdollisuuden varsin vapaisiin ja abstrakteihin muotoihin myös käyttöesineissä. (ibid. 271.)

Vaikka kehittyvä teollisuus ja uudet tekniikat vaikuttivat muotoilun menestykseen maailmalla, niin diskurssien tasolla teollisuuden ja kaupallisuuden merkitystä väheksyttiin vaikenemalla. Tuotteiden yhteydessä korostettiin pelkästään teosten esteettistä erityislaatuisuutta ja epäkaupallisia arvoja, kuten juuri luontoyhteyttä. 1950-luvulla muotoilijoiden taiteellista uniikkiutta tuotettiin tietoisemmin kuin vielä edellisellä vuosikymmenellä. Yksilöllisen tähtimuotoilun tehtävänä oli viedä huomio pois kaupallisuudesta ja pitää yllä myyttistä omaleimaisen suomalaisen muotoilun käsitettä. Näin

saatiin kuluttajat uskomaan yksilöllisyyteen esimerkiksi kodin sisustuksessa ja ohjailemaan heidän ostovalintojaan. (Kalha 1997: 266, 274.)

Suomalaisen omaleimaisuuden varsinainen sisältö on sittemmin ollut kiistan aiheena muotoilun piirissä jo vuosikymmeniä. Vuokko Takala-Schreib (2000) analysoi Suomi muotoilee -näyttelyiden yhteydessä julkaistuja tekstejä, kuten arvosteluja, näyttelykatalogeja ja lehtikirjoituksia. Suomi muotoilee -näyttelyjä järjestettiin Suomessa kaikkiaan kymmenen vuosien 1979-98 aikana. Näyttelyiden tavoitteena oli kartoittaa laaja-alaisesti muotoilun kokonaistilanne ja mahdollistaa uusien muotoilijoiden ja tuotteiden esittäytyminen julkisesti. (Takala-Schreib 2000: 78.)

Takala-Schreib lähestyy suomalaista omaleimaisuutta muotoilun edistämistoiminnan kautta, jonka taustalla on valistuksen ajan aate kansan sivistämisestä (ibid. 59). Hyvän suomalaisen muotoilun taustalla vaikuttavat muun muassa Arts and Crafts -liikkeen isän William Morrisin ihanteet 1890-luvulta ja saksalaisen Bauhausin ja Ulmin modernistiset muotoilukoulut 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä. Sekä Morrisin että saksalaisten muotoilukoulujen tarkoituksena oli muotoilun sanoman ja valistuksen aatteen levittäminen. Muotoilun edistämistoimintaan liittyi kiinteästi muotoiluorganisaatioiden perustaminen. Ne toimivat muotoilun portinvartijoina; mikä on hyvää muotoilua ja mitä poliittisia ja taloudellisia ideologioita hyvä muotoilu välittää (Takala-Schreib 2000: 59).

Suomessa on muotoilun edistämistoimintaa harjoittanut neljä organisaatiota: Taideteollinen korkeakoulu<sup>4</sup>, Taideteollisuusmuseo, Taideteollisuusyhdistys<sup>5</sup> ja Teollisuustaiteen liitto Ornamo. Takala-Schreib katsoo, että koska nämä organisaatiot toimivat valtion myöntämän tuen varassa, niiden toiminta on tavallaan monopolisoitu. Ne ovat myös saaneet muotoiluyhteisöltä luvan sanoa totuuden muotoilusta eli ne ovat varsin vakavasti otettavia puhujia muotoilusta. Organisaatioiden ja erilaisten asiantuntijatyöryhmien perustamisen takana on myös Takala-Schreibin mielestä oletus, että oikea tieto esimerkiksi muotoilusta kulkee pääasiassa vaikuttajahenkilöiden ja heihin kytkeytyvän verkoston kautta. (Takala-Schreib 2000: 62–65.)

---

<sup>4</sup> Nykyisin Aalto-yliopisto.

<sup>5</sup> Nykyisin Design Forum Finland

Takala-Schreibin tutkimuksen mukaan Suomi muotoilee -näyttelyihin pyrkineet ja osallistuneet muotoilijat kävivät läpi monta arvostelutapahtumaa. Jo jurytys-vaiheessa muotoiluraati seuroi ”vartenotettavat muotoilijat” selvästi ”epäonnistuneista”. Näyttelyihin päässeet työt ja suunnittelijat olivat sen jälkeen näyttelykriitikkojen hampaissa ja mahdolliset kunniamaininnat löivät vihonviimeisen leiman muotoiluinstituutioiden yhteisesti hyväksymälle omaleimaisuudelle. Kaikkia näihin vaiheisiin osallistuvia muotoilijoita arvioitiin hyvän muotoilun ja menneisyyden eksotiikan, ei esimerkiksi teknologian kautta. (Takala-Schreib 2000: 166.)

Hyvällä muotoilulla tarkoitettiin Suomi muotoilee -näyttelyissä muun muassa ”kansallisten luonnonarvojen vaalimista, esteettistä ankaruutta ja moraalista, kansallista kulttuuritahtoa ja suomalaista traditiota” (ibid. 89). Suomalaisen muotoilun ominaispiirteisiin kuuluivat myös ”luontoyhteys ja moraalinen suhde luontoon”. Takala-Schreib mainitsee, että näyttelyiden yhteydessä arvostettiin ulkomaalaisten tekemiä arvioita suomalaisesta muotoiluista. Aivan samoin oli myös 1950-luvulla, jolloin Milanon triennaaleissa menestyminen tapahtui Kalhan mukaan juuri suomalaisessa lehdistössä, missä hehkutettiin ulkolaisten lehtien kirjoittelua, mitä ei Ruotsissa tai muualla Skandinaviassa tapahtunut (Kalha 1997: 61).

Suomi muotoilee -näyttelysarjan kuudes Metaxis -näyttely vuodelta 1987, nousee Takala-Schreibin tutkimuksessa yhdeksi merkittäväksi vastadiskurssin tuottajaksi suomalaisella muotoilun kentällä. Muotoilijat nousivat arvostelemaan kulttuuri- ja kansallisuusrajoja ja etenkin muotoilijan hyväksikäyttöä Suomessa kansallisten etujen nimissä (Takala-Schreib 2000: 273).

Vaikka muotoilijat suureen ääneen vastustivat suomalaisuuden leimaa muotoilussaan, heidät pakotettiin suomalaiskansalliseen imagoon, mikäli he mielivät olla vakavasti otettavia muotoilijoita. Takala-Schreib ottaa esimerkiksi muotoilija Stefan Lindforsin, joka uransa alussa rikkoi hyvän suomalaisen muotoilun diskursiivisia rajoja, mutta joka uudestaan ja uudestaan joutui selittämään, miksi ei silläkään kertaa käyttänyt ”esimerkiksi suomalaista kännykkää”. Hänen töitään selitettiin myös suomalaisella luontosuhteella, vaikka itse esine ei välttämättä muodollaan luontoon viitannutkaan. (Takala-Schreib 2000: 274.)

Takala-Schreibin mukaan kansallista omaleimaisuutta muotoilija ei voi mitenkään välttää



Suomessa. Jos muotoilija kritisoi omaleimaisuuden vaatimuksia, joutuu hän silloin joka tapauksessa valtasuhteeseen muotoilun diskurssia rajaavien auktoriteettien kanssa. Omaleimaisuus on kuin jatkuvasti pakeneva unelma, jonka määrittelyssä muotoiluinstituutiot ovat ottaneet auktoriteetin aseman. Suomalaista omaleimaisuutta ei kuitenkaan päästetä liian kauas 1950-luvun Milanon triennaalin aikana tuotetuista ihanteista (ibid. 289).

Jos muotoilija haluaa olla vakavasti otettava, on hänen hyväksyttävä muotoiluinstituution käsitys omaleimaisuudesta. Vakiintuneesta linjasta poikkeavat ja tuntemattomammat suunnittelijat nimetään helpommin omaleimaisuuden negaatioiksi. Tutkimuksen mukaan Design Forumilla on autoritäärinen asema, koska se on ollut Suomi muotoilee – näyttelyiden pääjärjestäjä. (Takala-Schreib 2000: 291, 294.) Takala-Schreib kysyy, onko vakavasti otettava muotoilija eettinen muotoilija, koska hän ottaa vastuun kansallisen imagon hoidosta omalla diskursiivisella arvovallallaan.

## 2.2 Instituutioistuva duodji

Omaleimaisuuden diskurssi ohjaa vahvasti suomalaisen muotoilun käytäntöjä ja vaikuttaa uusienkin muotoilijasukupolvien valintoihin. Miten on duodjin laita? Entä ketkä tai mitkä instituutiot ovat saamelaisen muotoilun portinvartijoita? Mitkä duodjin puhuvat kasvavat hallitseviksi ja miten?

Duodji oli aina toiseen maailmansotaan asti erottamaton osa saamelaista arkipäivää työkaluissa, käyttöesineissä ja vaatetuksessa. Yhteiskunnan modernisaatio 1940-luvulta lähtien muutti kuitenkin duodjin käyttötarpeita. Uudet materiaalit ja uusi ajattelu olivat vähällä kadottaa duodjin aseman saamelaisessa yhteiskunnassa kokonaan. Enää ei ollut tarvetta esimerkiksi puisille astioille tai itse tehdyille työkaluille vaan tarjolla oli helpommin saatavia esineitä ja asioita, joita ei tarvinnut itse enää tehdä. Jällenrakennus Lapissa vei aikaa ja voimia, jolloin uudet tuotteet ja tekniset ratkaisut olivat tervetulleita. Yhteiskunnan mullistuksessa myös koululaitos muuttui niin, että saamelaislapset keskitettiin asuntoloihin ja valtakieliseen opetukseen. Tämä oli omiaan vieraannuttamaan lapset kotien arkipäivän toiminnoista, jolloin duodjin tekeminen ja käyttäminen vähenivät ja osin loppuivat kokonaisuutelta sukupolvelta. (Lehtola, V-P. 1997: 62.)

Tämä asuntolassa kasvanut sukupolvi nousi 1960-luvun lopulla puolustamaan omia kulttuurisia oikeuksiaan ja vastustamaan saamelaisten sulautumista valtaväestöön. Liikehdintä muistutti vuosisadan alun eteläsaamen alueella virinnyttä etnoliittista heräämistä. Nyt asialla olivat eri alojen saamelaiset taiteilijat ja käsityöläiset, minkä vuoksi tätä uuden nousun aikakautta on alettu kutsua ”saamelaisrenessanssiksi” (Lehtola, V-P. 1997: 70, 72).

Saamelaisrenessanssin eräs piirre oli perinnekäsityön elvyttäminen ammatti- ja työllisyyskursseiden myötä. Suomen saamenkäsityöyhdistys Sápmelaš Duodjarat ry eli nykyinen Sámi Duodji ry perustettiin 1975 ja sen tärkeimmäksi tehtäväksi muodostui tuolloin duodjikursseiden ja -näyttelyiden järjestäminen. (Lehtola, V-P. 1997: 70.) Näyttely- ja kurssitoimintaa oli samaan aikaan myös muissa Pohjoismaissa, etenkin Ruotsissa, jossa Sámi Ätnam -yhdistys oli jo 1940-luvulta lähtien pyrkinyt nostamaan duodjin näkyväksi osaksi saamelaiskulttuuria (Guttorm 2001: 130). Saamelaisia haluttiin innostaa takaisin duodjin pariin kursseilla, joissa opeteltiin duodjin perusteita materiaalien keruusta töiden valmistukseen. Kurssitoiminnan tavoitteena oli myös ammatillisen koulutuksen käynnistäminen, mikä toteutuikin vuonna 1978, kun Saamelaisalueen Ammatillinen Koulutuskeskus SAAKK<sup>6</sup> aloitti toimintansa Inarissa. (Lehtola, J. 2006: 21–22.)

Ammatillinen saamenkäsityökoulutus oli alkuaikoina hyvin perinteisiin nojautuvaa, mutta 1980-luvulla valtakunnalliset opetussuunnitelmat alkoivat vaikuttaa voimakkaasti opetuksen sisältöön. Muodollisesti päteviä saamelaisen kulttuurin tuntevia opettajia oli vaikea saada ja opetus alkoi vahvasti kallistua suomalaisen käsityön suuntaan. (Korpilähde 2008: 81–82.) Sámi Duodji pyrki heti SAKK:in alkuajoista lähtien vaikuttamaan opetuksen sisältöön. Valtion ylläpitämänä oppilaitoksena SAKK ei voinut rajata opiskelijavalintaa pelkästään saamelaisia koskevaksi, koska oppilaitoksen tehtävä oli järjestää koulutusta koko saamelaisalueen tarpeisiin (Korpilähde 2008: 83).

Saamenkäsityökoulutuksen sisällöstä, määrästä ja oppilaiden etnisestä taustasta käytiin

---

<sup>6</sup> Nykyisin Saamelaisalueen Koulutuskeskus SAKK on toisen asteen oppilaitos, jonka tehtävänä on järjestää ammatillista koulutusta saamelaisalueen tarpeisiin sekä edistää saamen kieltä ja kulttuuria (Korpilähde 2008: 6).

kiivastakin keskustelua ja kirjelmointia SAKK:in, Sámi Duodjin ja joidenkin käsityömestareiden kesken. Ongelmana oli se, että oppilaitokseen tulleiden opiskelijoiden mielestä saamenkäsityötä opetettiin liian vähän, kun taas Sámi Duodjin mielestä saamenkäsityötä ei olisi pitänyt opettaa muille kuin saamelaisille. (Korpilähde 2008: 83.)

Ongelmaan saatiin väliaikainen ratkaisu, kun ensimmäinen yhteispohjoismainen Saamelaiskäsityön neuvoja- ja yrittäjäkurssi alkoi syksyllä 1989. Pääsyvaatimuksena oli vähintään kolmen vuoden duodjikokemus, alan koulutus ja saamen kieli. Kurssilta valmistui 13 saamenkäsityön ammatti- ja mestaritutkinnon suorittanutta opiskelijaa, jotka olivat tulleet kurssille ympäri Saamenmaata. (Lehtola, J. 2006: 41.)

Saamelaiskäsityön neuvojakurssi jäi kuitenkin Suomessa toistaiseksi ainoaksi, eikä väittelyä siitä, kuka ja kenelle saamenkäsityötä saa opettaa, ole saatu vieläkään ratkaistuksi. Ruotsissa duodjin tekemistä pidetään vain saamelaisten yksinoikeutena ja Jokkmokissa duodjiopetusta antava Samernas Utbildningscentrum, Sámi Oahpahusguovddaš ottaa opiskelijoikseen vain saamelaisia. Koulutukseen hakevien etninen tausta tarkistetaan hakuprosessissa. (Magga, S-M. 2007: 99.) Oppilaitos onkin voimakas duodjitaidon ja duodjidiskurssien tuottaja Ruotsissa paikallisen saamenkäsityöyhdistyksen Sameslöjdstiftelsen–Sámi duodjin lisäksi.

Norjassa toimiva saamelaisten korkeakoulu Sámi Allaskuvla on vahvistanut viimeisen vuosikymmenen aikana duodjikoulutusta ja -tutkimusta, joten se on tuottamassa duodjidiskurssia Norjassa. Ruotsissa ja Norjassa käytävät duodjin puhutavat olen kuitenkin rajannut tutkimukseni ulkopuolelle ja viittaan niihin vain esimerkinomaisesti. Ne olisivat sinällään myös mielenkiintoisia aiheita jatkotutkimukselle.

Lapin matkailu lisääntyi Suomessa sotien jälkeen ja halvalla tuotetut matkamauistot valtasivat markkinoita. Kesäisillä saamenkäsityöyhdistyksen järjestämällä duodjinäyttelyillä haluttiin suunnata turistien ostomieltymyksiä rihkaman sijasta duodjiin, samalla kun matkailijoita koulutettiin näkemään ero rihkaman ja aidon saamenkäsityön välillä. Halpojen, Kiinassa tehtyjen matkamauistojen myynti saamelaisena käsityönä ja rumien saamenpukuversioiden käyttö ”aitona” saamenpukuna oli ongelma, johon Sámi Duodji kärkkäästi puuttui. Lisääntyvän turismin haluttiin myös hyödyttävän taloudellisesti saamelaisia käsityöntekijöitä, joilla oli vaikeuksia päästä markkinoille halvan ”lapintavaran” takia. (Lehtola, J. 2006: 23,

31, 41.)

Duodjinäyttelyt eivät olleet pelkästään matkailijoiden tiedottamista, vaan näyttelyillä ja seminaareilla haluttiin vahvistaa myös saamelaiden käsityksiä siitä, mitä on aito duodji. Näyttelyihin valitut käsityöt edustivat Sámi Duodjin näkemystä hyvästä ja laadukkaasta duodjista. Tietoisuuden lisääminen saamenkäsityöntekijöiden keskuudessa nosti erityisesti sellaisen duodjin laatua, jota tehtiin myyntitarkoituksessa. (Lehtola, J. 2006: 21.)

Kotipiirissä tehtävä duodji siirtyi 1970- ja 1980-luvuilla yhä enemmän instituutioiden valvontaan ja hallintaan. Käsityöntekijät saivat luonnollisestikin yhä valmistaa duodjia siihen tarkoitukseen, jolle oli tarvetta ja juuri sellaisilla taidoilla kuin itse kullakin oli. Mutta duodjin lisääntyvää myyntiä haluttiin sekä suojella halvoilta kopioinneilta että säädellä aidon duodjin laatua ja nostaa sen imagoa. Yksi duodjin valvonnan keinoista oli yhteispohjoismaisen Sámi Duodji-merkin (SD-merkki) käyttöönotto vuonna 1982. SD-merkkiä hallinnoi Saamelaisneuvosto, joka on valtuuttanut neljä käsityöyhdistystä (Suomessa Sámi Duodji ry, Ruotsissa Riikkasearvi Sami Ätnam, Norjassa Sámiid Duodji ja Venäjällä Čepes Sam dáidda- ja duodjesearvi) myöntämään merkkiä ja valvomaan sen käyttöä. (Lehtola, J. 2006: 47.)

Duodjin suojelemiseksi oli merkkiä kaavailtu jo aiemminkin. Vuonna 1949 Ruotsin Sami Ätnam-yhdistys lanseerasi tuotemerkin ”Same slöjd”, jonka myötä määriteltiin duodjin kriteerit, jotka ovat nykyisenkin merkin kriteerien taustalla. Sami Ätnam teki suosituksia duodjin materiaaleista, pintakäsittelyistä, ompelutekniikoista ja kaiverruksista. Suomen ensimmäinen saamelaisyhdistys Samii Litto laittoi 1950-luvun alussa vireille saamelaiskäsityön laatumerkin Samii Kalvun, jota Patentti- ja rekisterihallitus ei kuitenkaan hyväksynyt. (Lehtola, J. 2006: 42, 47.)

Nykyisen Sámi Duodji -merkin sääntöjen ensimmäisessä pykälässä määritellään, miksi merkki on olemassa, mikä on sen peruskriteeri on ja kenelle se on kohdistettu. *Duodji -merkki on tavaramerkki, jolla osoitetaan ostajalle, että tavaran on tehnyt saamelainen* (Sámi Duodji -merkin säännöt: §1). Merkki ei ole yksittäisen käsityöläisen tavaramerkki tai logo, vaan duodjin tunnus, jonka on valmistanut yhteisön hyväksymä saamelainen. Merkki on ostajan ja tekijän välinen sitoumus duodjin alkuperästä, joten se myönnetään vain myytäviin duodjiesineisiin, ei esimerkiksi saamelaisen omaan käyttöön tarkoitettuun käyttöesineeseen.

Duodji-merkin säännöissä ei puhuta merkistä saamelaisen duodjin laadun takeena, vaan laaduntakaajina ovat merkkiä myöntävien käsityöyhdistysten hallitukset. Saamelaisneuvosto ratkoo käsityöntekijän ja yhdistysten väliset mahdolliset kiistat merkin käytöstä. Duodji-merkin sääntöjen selitysosassa duodji luonnehditaan käsityöksi, jonka *pohjana on vanha perinne ja joka on valmistettu vanhan perinteen mukaan, mutta soviteltu uusiin työtapoihin ja uuteen käyttöön alueiden mukaan*. Lisäksi todetaan, että *duodji-merkin tavoitteena on olla näyttö siitä, että duodji on elävää perinnettä*. Vanhan perinteen merkityksen sisältöä ei ole eritelty, vaan sääntöjen retoriikka perustuu oletukseen, jossa perinteinen katsotaan sisällöltään yhteisesti ymmärretyksi määritelmäksi.

Sääntöjen selitysosaa loppuu toteamukseen, että Sámi duodji -merkki on osoitus siitä, että duodji on elävää perinnettä. Duodji on omankin kokemukseni mukaan elävää perinnettä, mutta kuinka paljon duodji-merkki vaikuttaa siihen, on vaikeampi todeta. Sámi Oahpahušguovddažin opettajan Mikael Pirakin mukaan duodji-merkki on joillekin alkumarkkinointikeino:

MP: Oftast är så då man är en nybörjare eller nystartat företagare i sameslöjd så använder man märket, sen när dom blir etablerade, jobbat några år, tar man bort märket.

S-MM: det är som marknadsföring?

MP: joo, precis. Det är där vi skulle behöva jobba mera för att verkligen hålla kvar vid märket och alla som har märket använder det jämt och ständigt. Och var det ju en period då man märkte minsta lilla souvenirer. Alltså nyckelring, ett enkelt halsband osv. Och satte man på Sámi duodji-märket och souvenirer behöver man väl inte Sámi duodji-märket sätta på. Det tappar trovärdigheten samtidigt då. (Duodji – saamenkäsityöstä muotoiluun hanke.)

Mikael Pirak kertoo, että aloitteleva saamenkäsityöyrittäjä useimmiten käyttää merkkiä, mutta saatuaan nimeä ja työskenneltyään muutaman vuoden, otetaan merkki pois käytöstä. Merkin käyttö on Pirakin mukaan markkinointikeino. Hänen mielestään merkkiin pitäisi kiinnittää enemmän huomiota ja huolehtia, että merkkiä käytetään säännöllisesti ja määrätietoisesti. Merkitsemällä jokainen pienempikin matkamuisto, merkki menettää

uskottavuutensa. Ruotsissa merkin käyttö siis koetaan tärkeäksi, erityisesti yrittäjän alkutaipaleella markkinoinnin tukena. Merkistä kuitenkin usein luovutaan tuotannon tasaantuessa ja se koetaan rajoittavaksi, kun tuotevalikoimaa ja tuotantoa on kehitettävä.

### 2.3 Yksilöllisesti kollektiivisen duodjin rinnalla – mahdotontako?

Duodjin puhetaipaleiden kollektiivisuuden hegemonia halkeilee, kun tarkastelen saamelaisen taiteilijajärjestö Sámi Dáiddačehpiid Searvin (SDS) laatimaa duodjikriteerejä vuonna 1993 ilmestyneessä taiteilijamatrikelissa. SDS sai alkunsa 1970-luvulla Norjassa, kun ryhmä taiteilijoita Iver Jåksin johdolla kutsuttiin koristamaan Koutokeinon Láhpoluoppalin koulun seinä. Sama ryhmä perusti Saamelaisen Taiteilijaryhmän, Samisk Kunstnergruppen, vuonna 1978. Se perusti samalla taiteilija-ateljeen Pohjois-Norjassa sijaitsevaan Mázen saamelaiskylään. (Hansen 2007: 45.)

Euroopassa ja USA:ssa alkoivat 1970-luvulla erilaiset vähemmistöt vaatia oikeutta olla tasa-arvoisessa asemassa länsimaisen enemmistön rinnalla. Erityisesti taiteilijoista koostuvat ryhmät halusivat suuren yleisön kiinnittävän huomiota maailman epätasa-arvoon, vähemmistöjen hyväksikäyttöön ja kolonialismiin. (Hansen 2007: 58.) Ajatus taiteilijaryhmien poliittisesta aktiivisuudesta oli uutta perinteisessä saamelaisessa yhteisössä, minkä takia taiteilijaryhmä kohtasi Mánessa melko kovaa kritiikkiä. Kritiikin kohteena oli taiteilijoiden taiteilijuus, joka ei perustunut duodjin osaamiselle tai saamelaiselle perinteelle yleensäkään. Monet taiteilijoista eivät osanneet saamen kieltä saatikka omistaneet poroja. Osa oli koulutautunut länsimaisen taidekäsityksen mukaisissa taideoppilaitoksissa ja monet taiteilijoista olivat merisaamelaisista sukuista, jotka olivat jo kadottaneet yhteyden saamelaiskulttuuriin. Taiteilijaryhmän tarkoituksena oli tuottaa saamelaiskuvaa, jossa saamelaisuutta ei liitettykään kulttuuriseen kompetenssiin eli perinteisiin saamelaisiin elinkeinoihin, saamenkieleen tai duodjiin. (ibid. 63.)

Vuonna 1979 Saamelaisen Taiteilijaryhmän aktiivit olivat mukana perustamassa yhteispohjoismaista taiteilijaseuraa Sámi Dáiddačehpiid Searviä (Hansen 2007: 59). SDS julkaisi vuonna 1993 taiteilijamatrikelin, jossa esitellään senhetkiset taiteilijajäsenet ja SDS:n kunniajäsenet. Matrikelissa on mukana sekä eri alojen kuvataiteilijoita että

saamenkäsityöntekijöitä.

Sámi Dáiddačehpiid Searvi jaottelee matriikkelissaan duodjin neljään kategoriaan seuraavasti<sup>7</sup>:

Álbmot duodji (kansan duodji), joka tarkoittaa jokaisesta kodista ja saamelaisesta ympäristöstä löytyvää duodjia.

Čehpiid duodji (taitavien tekijöiden duodji) tarkoittaa duodjin valmistusta, jonka tarkoituksena ei ole tehdä pelkästään käyttötuotteita, vaan myös koriste-esineitä.

Duodji/dáidda (duodji/taide) voidaan katsoa taiteeksi, jossa duodjin ja taiteen rajat hämärtyvät.

Dáidda/duodji (taide/duodji), jonka perustana on álbmot duodji, mutta siinä on nähtävillä myös ajankohtaisia muotoja. (Sámi Dáiddárleksikona 1993: 11.)

Miksi SDS on katsonut tarpeelliseksi jakaa duodjin niin moneen kategoriaan? Matriikkelissa jaottelua ei perustella millään tavalla, eikä duodjin ja taiteen yhteyksiä valaista lainkaan. SDS:n duodjikriteerit eivät kuitenkaan ole jääneet huomiotta, koska muun muassa Gunvor Guttorm (2001) tarkastelee duodjijaottelua länsimaisen taidehistorian kansantaiteen tradition näkökulmasta. Guttorm kirjoittaa, että kansantaide on aina elänyt niin sanotun vapaan taiteen rinnalla. Kansantaiteessa on tiettyjä piirteitä, jotka erottavat sen vapaasta taiteesta. Kansantaide ymmärretään tietyn kansan tai kansanryhmä tunnusomaiseksi taiteeksi. Se on ollut inspiraation lähteenä taiteilijoille, ikään kuin todisteena ”tyypillisestä norjalaisesta tai muusta kansallisesta” tyylistä. Lisäksi kansantaide liittyy kansallisen identiteetin rakentamiseen, missä myös duodjilla on ollut tärkeä rooli. (Guttorm 2001: 24.)

Guttorm toteaa, että duodji on termi, joka yksiselitteisesti tarkoittaa saamelaisen harjoittamaa luovaa toimintaa. Hänen mukaansa SDS on kuitenkin mukaan halunnut tehdä eroa álbmot duodjin (kansan duodji) ja vapaan taiteen välille. Koska SDS ei pidä álbmot duodjia varsinaisena vapaana taiteena, se voi siten irtisanoutua perinteisestä saamelaisesta traditiosta. Kuitenkin álbmot duodji nähdään kansantaiteen tradition mukaan taidon ja inspiraation lähteenä čehpiid duodjille, duodji/dáiddalle ja dáidda/duodjille. (Guttorm 2001: 42.)

---

<sup>7</sup> Oma suomennos

Hanna H. Hansen sanoo saman asian suorasukaisemmin. Hän väittää, että SDS jatkaa eurosentristä taidenäkemyistä, jossa ajatellaan taiteen kehittyvän alkeellisista alkujuurista kohti korkeampaa ja kehittyneempää ilmaisua. Hansenin mukaan SDS:n duodjijaottelussa *álbmot duodji* (kansan duodji) on taiteellisessa kehitysasteessaan kehityksen alkupäässä, kun taas *dáidda/duodji* (taide/duodji) edustaa kehittyneempää tasoa, jossa taide on jo hallitsevassa osassa. (Hansen 2007: 14.)

Näyttää siltä, että juuri tämä on ollut *Sámi Dáiddačehpiid Searvin* tarkoituskin: irtisanoutua traditioista ja rakentaa saamelaiselle taiteelle aivan oma tilansa saamelaisessa yhteiskunnassa. Vapaa taide oli saamelaisessa yhteisössä vielä 1990-luvun alussa suhteellisen uusi käsite, eikä perinteestä poikkeavalle ilmaisulle ollut paljon tilaa. Taiteelle luotiin myös suomen kielestä lainattu termi *dáidda*, jolla tehtiin eroa duodjille (Guttorm 2001: 42).

SDS tuottaa duodjijaottelulla yksilöllisyyden diskurssia, jopa ilmaisunvapauden diskurssia kollektiivisen duodjipuheen rinnalle. Se ei kuitenkaan diskurssien tasolla näytä olevan yksiselitteistä. Esimerkiksi kun Gunvor Guttorm edellisessä luvussa mainitsemassani artikkelissa koetteli kollektiivisen duodjidiskurssin rajoja valmistamalla ”epäduodjimaisen” puukon, hän tuli samalla rakentaneeksi puhetapaa duodjista, jossa duodji ei ole mahdollista yksilöllisenä taiteena. Saamelainen taiteilija on, kuten Guttorm itsekin tuossa artikkelissa toteaa, kaksinkertaisen representoijan roolissa: taiteilija representoi eli tuottaa ja edustaa etnisyyttä ja duodji (tai taide) on etninen ”esitys”, halusi taiteilija sitä tai ei (Guttorm 2004: 59).

Suomessa duodjin portinvartijoiksi ovat muotoutuneet Saamelaiskärjät, *Sámi Duodji ry* ja Saamelaisalueen koulutuskeskus SAKK. Niillä jokaisella on sanansa sanottavana duodjista ja sen ympärillä elävästä duodjikulttuurista sekä niiden muutoksen suunnista. Saamelaiskärjät on saamelaisia virallisesti edustava elin, joka rakentaa kuvaa yhtenäisestä saamelaisesta kansasta. (Valkonen 2009: 108). Antamassaan lausunnossa saamenpuvun käytöstä, se tuottaa kuvaa yhtenäisestä kansasta, jolla on perinteestä ja yhteisesti sovituista kirjoittamattomista normeista yhteneväinen näkemys.

*Sámi Duodji ry* saa rahoituksensa saamelaiskäräjien kautta valtiolta ja se on siten duodjin virallinen edustaja ja puolestapuhuja. Sen lisäksi, että se toimii duodjin virallisena äänenä, se



käyttää myös valtaa muun muassa duodji-imagon rakentamiseen, josta on esimerkkinä vasta ilmestynyt saamenpukukirja. Kirjan kautta yhdistys tuottaa saamelaiskäräjien tavoin kuvaa yhtenäisestä pukukulttuurista, joka kehittyy kaikkien saamelaisten kesken yhteisesti sovittujen normien mukaisesti.

SAKK on niin ikään valtion rahoittama toisen asteen oppilaitos, jonka painopistealueita ovat perinteiset saamelaiselinkeinoalat eli luonnonvara- sekä käsi- ja taideteollisuusala (Korpilähde 2008: 6). SAKK tasapainottelee etnisyydestä perustelunsa hakevan virallisen duodjidiskurssin ja opetusta ohjaavan opetussuunnitelman välimaastossa. Outi Korpilähde (ibid. 123) kuvaa lisensiaatintutkimuksessaan SAKK:in organisaatioidentiteettiä monikulttuuriseksi hybridiksi, joka painottaa toiminnassaan saamelaiskulttuuria, mutta tuo esille monikulttuurisuuden merkityksiä opetussuunnitelmassaan ja kansainvälisessä toiminnassaan. Diskurssien vallassa ja valossa voidaan kuitenkin kysyä, onko monikulttuurisuudessa kysymys kulttuurien kohtaamisesta vai kulttuurien yhteentörmäyksestä.

Viralliset duodjin määrittelyyn osallistuvat tahot ovat 1970-luvulta lähtien tuottaneet kollektiivisuuteen perustuvaa duodjipuhetta. Duodjinäyttelyiden ja -kurssien kautta hyvän duodjin kriteerejä rakennettiin aktiivisesti ja Sámi Duodji -merkki raamitti yhä tiukemmin duodjin ominaisuuksia. Merkki perustettiin duodjin suojelemiseksi väärennöksiltä sekä ostajan ja käsityöntekijän väliseksi sitoumukseksi. Merkki kuitenkin osittain koetaan rajoittavaksi. Kun käsityöläinen haluaa lisätä duodjiinsa yksilöllistä muotoilua, joka ei merkin kriteereihin mahdu, ei hän hae merkkiä lainkaan tai jättää sen alkumarkkinoinnin jälkeen pois. Merkin käyttämättömyyden syynä voi olla myös se, että duodjia tehdään vain muille saamelaisille tilauksesta, jolloin alkuperän varmistaminen ei ole tarpeen (Magga, L. 1995: 14).

Sámi Dáiddačehpiid Searvin (SDS) taidekäsitys, jossa duodji kuvataan taiteen apuvälineeksi, tuottaa vastadiskurssia puhetavalle, jossa duodji *yksiselitteisesti tarkoittaa saamelaisen harjoittamaa luovaa toimintaa*. Duodji ei pääsekään tässä vastadiskurssin muodossa valta-asemaan, vaan rakentuu toiminnan välikädeksi, toisarvoiseksi tekijäksi saamelaisessa luovuudessa.

Suomalaisen muotoilun omaleimaisuuden diskurssia rakennettiin ja yhä rakennetaan yhtenäisen suomalaisen kansallisen tyylin muokkaamiseksi. Muotoilijan sopeutetaan kansallisen yhtenäisyyden vaatimukseen tahtomattaankin. Kriittisiä ääniä on alkanut kuulua ja nuoret muotoilijat pyrkivät vastustamaan annettua kuvaa. Duodjipuheessa yhtenäisyyden vaatimuksista ollaan periaatteessa samaa mieltä, mutta duodjin puhevallasta kamppaillaan eri instituutioiden kesken. Saamelainen taiteilijayhdistys pyrki duodjijaottelullaan vastapuheeseen, jonka tarkoituksena oli uuden tilan luominen saamelaiseen duodjihegemoniaan.

### 3 ”MIE OLEN SEMMONEN KONSERVATIIVINEN UUDISTAJA”

Saamenkäsityöntekijä, duojár Maarit Magga on syntynyt Enontekiön Vuontisjärvellä ja asuu nykyään perheineen Palojoensuussa. Hän on filosofian maisteri ja suorittaa tällä hetkellä duodjin korkeakouluopintoja Norjan Kautokeinosssa. Hän tekee käsitöitä opiskelujen ohessa ja osana porosaamelaista elinkeinoa. Puheenvuorossaan *Elämäntapana duodji. Nykyaikaa vai perinnettä?* Maarit Magga kuljettaa omaa elämäänsä lapsuudesta nykyhetkeen porosaamelaisessa arjessa ja juhlassa. Hän peilaa käsityöläisidentiteettiään ja työskentelyään häntä ympäröiviin saamelaisiin yhteisöihin: lapsuudenajan sosiaaliseen ympäristöön sekä avioliiton myötä tulleeseen ympäristöön.

#### 3.1 Paikallinen saamelaisuus

Maarit Maggan puheessa saamelaisuus on sidoksissa paikallisuuteen, joka elinkeinossa ja erityisesti käsitöissä korostuu. Paikallisuus on oman asuinalueen perusteellista tuntemista niin maantieteellisesti kuin kulttuurisesti. Se on tunne kuulumisesta tiettyyn alueeseen ja sen historiaan sekä oman alueen saamelaisuuteen liittyvien käytäntöjen ja tapojen tuntemista. Vanhan siidajärjestyksen olemassaolo tuntuu edelleen saamelaisten elämässä paikkakäsityksenä eli käsityksenä nautinta-alueista, jotka ovat sukupolvia kuuluneet jollekin saamelaisperheelle tai suvulle (Länsman 2004: 87).

Eli mie kasvoin tuola Enontekiöllä porosaamelaisessa perheessä ja poro antoi sen elinkeinon ja arvot ja sen elämäntavan. Ja kiitos puuttunhen päivähoidojärjestelmän niin mie sain paljon seurata äitin työskentelyä kotona ja olla äitin kanssa paljon ja äitin sisko, minun täti oli hyvin tärkeä roolimalli äitin lisäksi. Ja kokonaan se ympäristö siinä, kaikki ne naiset ja ylipäättänsä se, miten kotona elethin. (Magga, M. 2009.)

Siida oli aikoinaan saamelaisen yhteiskunnan perusmalli, jonka puitteissa kylän toiminnoista huolehdittiin ja jonka alueelle kylällä oli käyttöoikeus (Lehtola, V-P 1997: 23). Vielä nykyäänkin siidat korvannut paliskuntajärjestelmä toimii erityisesti poronhoitoalueen pohjoisimmilla osilla paikoin siidan tavoin. Porot laiduntavat laajoillakin alueilla paliskunnan

sisällä ja poronhoitajien elämä on järjestäytynyt porojen rytmin mukaan. Yleensä vain poromiehet paimentavat poroeloa, mutta perheet ovat mukana erotuksissa ja vasanmerkityksissä. (Ruotsala 2002: 89-90.) Tosin naisten läsnäolo on kokonaisvaltaisempaa kuin vain erotuksissa käyntiä, koska naiset edelleen huolehtivat lasten mukanaolosta poroissa, ruokataloudesta, vaatehuollosta ja EU-byrokratiasta (Maarit Maggan huomautus).

Maja Dunfjeld (2001) kirjoittaa, että siida-yhteiskunta muodostui ajalla, jolloin *suku* oli peruskäsite ja se sisälsi laajassa merkityksessään sekä eläviä sukulaisia että jo kuolleita kantaisiä. Suvut olivat sosiaalisissa suhteissa eri siidojen välillä, jotka puolestaan muodostuivat kotakunnista ja kodat sisäisistä järjestyksistä. Kotakunnat pitivät yllä siidan normistoa, arvoja ja sääntöjä. Yksilö oli sukulaisuussuhteessa kodassa asuviin perheenjäseniin ja perheillä oli suhde laajaan sukuun. Siida kollektiivisena järjestelmänä mää räsi hyvin tarkasti yksilön paikan ja aseman yhteisössä. (ibid. 67.)

Tarkka sosiaalinen järjestys siidassa ja kodassa kehittyivät, koska oli selviydyttävä ankarissa olosuhteissa. Yksittäisellä ihmisellä ei ollut paljon valinnanvaraa ja vapautta toimia yksin, vaan ihmisten oli toimittava yhdessä, jotta elämisen edellytykset ja jatkuvuus siidassa voitaisiin turvata. Sukupuolirooleihin kasvaminen, käyttäytymissääntöjen ja normien noudattaminen sekä pyrkimys sopuisaan elämään luonnon ja ihmisten kesken olivat välttämättömiä taitoja yhteisön hengissä selviämiseksi. (Dunfjeld 2001:76, Helander 2000: 171–172.)

Maarit Maggan puheenvuorossa vanhan siida-järjestelmän elementit erottuvat selvästi. Työ, vapaa-aika ja ihmisten välinen kanssakäyminen kulkevat limittäin ja muodostavat ikään kuin liikkuvan kehän, jonka ytimessä on poro: *poro antoi sen elinkeinon ja arvot ja sen elämäntavan*. Maggan perhe kuuluu *Itä-Enontekiön Jauristunturin* alueen porosaamelaiseen sukuun, jossa käsitys perheestä on laaja ja suku on mukana kasvattamassa lapsia. Perheen naisväki huolehtii kotiympäristöstä, aivan kuten vanhassa siidajärjestelmässä aikoinaan naiset hoitivat kotataloutta. Maggan mukaan oli onni, että hänen lapsuudessaan ei ollut toimivaa *päivähoitojärjestelmää*, joten hän pääsi pienestä pitäen osallistumaan perheen töihin. Hän kertoo myöhemmin puheessaan, että hänen omiakin lapsiaan *koko yhteisö kasvattaa*, eikä kasvatus ole pelkästään ydinperheen asia.

Maarit Magga pohtii puheessaan oman käsityöläisyytensä periaatteita. Hän pitää tärkeänä oman alueen mallien ja tekniikoiden hallintaa. Hänelle duodjin ”rajat” ovat itsestäänselvyys.

(---) se on pysymistä sillä omalla aluhella, oman alueen historiaa ja oman osaamisen kehittäminen, kunnioittaminen ja sen arvostaminen. Ja mie olen laittanu tuohon merkkien sisälle, että ei tinalankakirjailulle eli mie haluan kunnioittaa niitten toisten aluheitten saamelaisten perintheitä ja ossaamista sillälaila (---). (Magga, M. 2009.)

Toisten alueiden erityistaitojen kunnioittaminen ulottuu jopa omien taitojen rajaamiseen. Hän ei halua opetella tinalankakirjailua, joka ei kuulu hänen kulttuuripiiriinsä. Hän selittää myöhemmin: *se oli sitä, että ei halua niinko astua toisten varphaille*. Tämä rajaus on hiljaista tietoa, *se [raja]on niin ollu omassa päässä, että missä se kulkee*, joka opitaan oman yhteisön tai perheen keskuudessa.

Tunnistan tässä Maarit Maggan pidättyvyydessä omiakin kokemuksiani duodjin paikallisuudesta. Opiskelin itse duodjia 1980- ja 1990-lukujen taitteessa Ruotsin Jokkmokissa Samernas Folkhögskolanissa<sup>8</sup>. Opinnot sisälsivät monipuolisia duodjitekniikoita mukaan lukien tinalangan punomista ja tinalankakirjailua. Muistan ajatelleeni tinalankoja punoessani, että mihinkähän minä tätä taitoa tarvitsen. Taustalla oli itselleni vielä silloin jäsentymätön ajatus siitä, että tinalankakoristelu ei ole ”minun duodjiani”, vaan kuuluu Ruotsin luulajan- ja eteläsaamelaisten tekniikoihin.

Muistan myös luulajansaamelaisen opettajani opetusmetodin nimenomaan tinalankakirjailun periodilla; hän opetti meille pohjoissaamelaisille perustekniikat, mutta ei koskaan puhunut meille suoraan tinalankakirjailun hienouksista. Opetuksesta sai kyllä käsityksen tinalankaperinteestä yleensä, mutta opettajan hienovarainen väistäminen vahvisti minunkin ajatteluani koristelutekniikan omistajista.

Oman alueen ja osaamisen rajaaminen tuottaa Maarit Maggan puheessa pysyvyyttä. Perinteiden kunnioittaminen on valinta, jonka Magga on tehnyt, koska hän haluaa sopeutua ja

---

<sup>8</sup> Nykyisin Samernas Utbildningscentrum/Sámi Oahpahušguovddáš.

elää saamelaisessa ympäristössä saamelaista elämää muiden saamelaisten kanssa. Sovussa eläminen ylläpitää sosiaalista järjestystä, jossa yksilön pärjääminen takaa yhteisön selviytymisen.

### 3.2 Kokeilujen ja muutosten rajat

Maarit Magga seurasi jo lapsesta lähtien äitinsä ja muiden naispuolisten sukulaistensa käsistöiden tekemistä. Pienenä tyttönä hän sai osallistua taitojensa mukaan esimerkiksi leikkaamalla ensin karvaa koipinahoista ja katsomalla, miten materiaali käyttäytyy. Taitojen karttuessa hän sai yhä vaativampia tehtäviä ja lopulta sai työskennellä itsenäisesti:

Mulla oli semmonen ajatus, että silloin vielä rippipuvun äiti teki ja ehkä se on semmosta vanhakantasta ajattelua, että ko mennee naimishin niin ossaisin itte tehä omat vaatheeni. Ja se toteutu sillon 28-vuotiaana, että mie siinä harjottelin muutamia vuosia. (Magga, M. 2009.)

Maarit sanoo, että *ko mennee naimishin niin ossaisin itte tehä omat vaatheeni*. Ymmärrän tämän siten, että naimisiin mentyään naisen on oltava valmis kohtaamaan uusi yhteisö, joka tavallisesti on aviopuolison yhteisö. Kohtaamista helpottaa se, että yhteisöön tulevalla miniällä on jo olemassa tarvittavat taidot, jotka perinteisessä mielessä kuuluvat naiselle. Taidot eivät yksistään riitä, vaan on vielä *lunastettava oma tekijäidentiteetti*, osoitettava kykynsä muille naisille:

Sitte tietenki ko assuu tuola saamelaisaluheen ytimessä niin, se yhteisön tukihan on hirveän voimakas, mutta myös kritiikki on voimakas. Tietenki, sielähän sie olet jatkuvasti kanssakäymisissä ja tekemisissä ja saat hyvin palautetta heti että, koska raja on ylitetty. Sitteko mie siirryin sille uuelle aluheelle, toishen palkishen ja avioliiton myötä niin sielähän mie taas niinko tavalhan alotin alusta sen oman juttuni. Eli sielä piti taas lunastaa se oma tekijäidentiteetti ja sitteko tuli niitä lapsia niin koin hirveän tärkeäksi, että mie mahdollisimman paljon saisin siirrettyä niille sitä mitä olen itte oppinu. (Magga, M.: 2009.)

Naisen sosiaalinen status muuttuu avioitumisen myötä. Kun nainen menee naimisiin ja muuttaa puolisonsa kotiseudulle, hän astuu alueelle, jossa hänen asemansa muihin yhteisön jäseniin nähden punnitaan uudelleen. Tässä muutoksen vaiheessa on hyvä, että vaimolla on jo tarvittavat taidot selviytyä itsenäisesti naisen roolista käytännössä, toisin sanoen hänellä on kyky hoitaa taloutta, vaatettaa perhe ja sosiaalista lapsensa yhteisön tapoihin. Vaimon osassa nainen ottaa uudenlaisen vastuun perheestään, joka on erilainen kuin naimattoman naisen vastuu lapsuuden perheestään. (Dunfjeld 2001: 70.) Samalla nainen saa haltuunsa oman reviiirinsä, joka ennen vanhaan oli kota ja sen ympäristö, nykyisin kotitalon pihapiiri ja muu fyysinen ympäristö, missä töitä tehdään.

Perinteisesti saamelaislapset opetetaan jo pienestä pitäen käyttämään puukkoa, äimää ja suonilankaa. Tarkoituksena on opettaa lapset arkisiin askareisiin, joihin myös työkalujen ja muiden tarvikkeiden korjaaminen ja huolto kuuluvat. On selviydyttävä kaikenlaisten tilanteiden edessä ja silloin sorminäppäryys ja kekseliäisyys ovat valtteja. Perinteiden siirtämisessä on teknisten taitojen opettamisen lisäksi kysymys myös yhteisön arvojen opettamisesta ja lapsen valmistelusta ottamaan yhteisössä vallitsevat normit huomioon.

Jokaisella yhteisöllä on omat paikalliset tapansa, toisaalta yhteisöt toimivat keskenään suhteellisen samanlaisten normien mukaan. Lapsuudessa opitut taidot ja pelisäännöt, *arvot*, toimivat kompassina uudessa tilanteessa. Maggan reflektio omasta käsityöläisyydestään peilautuu voimakkaasti uuden, avioliiton myötä tulleen yhteisön kautta, jossa ennestään opitut taidot tulevat tarkkaan punnituksi: *sielähän mie taas niinko tavalhan alotin alusta sen oman juttuni*. Hän sanoo suorasukaisesti, että oma tekijäidentiteetti täytyi lunastaa ja lunastamisen keinona on omien taitojen ja elämänkatsomuksen siirtäminen lapsille. Duodjिताidon ja myös sukupuoliroolien opettaminen lapsille tarjoaa äidille mahdollisuuden löytää hyväksyttävä paikka yhteisössä muiden naisten kanssa.

Magga kertoo kaksi tarinaa, jotka toimivat saamelaisen käsityöläisidentiteetin rakentumisen peileinä. Käsityöläisidentiteetti on käsityöläisen käsitys itsestään tekijänä ja suunnittelijana. Identiteetti rakentuu refleктоimalla omaa toimijuutta suhteessa niihin tekijöihin, jotka ovat oman työskentelyn taustalla. Maarit Maggan tapauksessa käsityöläisidentiteetti rakentuu muun muassa yhteisöltä tulevan palautteen kautta, joka joko vahvistaa käsityöläisidentiteettiä tai kyseenalaistaa käsityöntekijän valintoja. Ensimmäisessä tarinassa Maarit Magga näyttää

kuvaa isänsä hautajaisista ja kertoo samalla:

Tämä [kuva] on muutama vuosi sitte minun isän hautajaisista. Mie valmistin meille siskoille tuota semmosen lakin, jossa on tumma pohja osotukseksi surusta. Se oli aika hauska tapaus, vaikka kuva on ikävä, niin se tarina mikä siihen liittyy, niin eräs vanhempi nainen tuli mulle kommentoimhan, että ompa mukava ko jokku on tehny uuesthan tuon, että teijän suvussa teijän ahkullahan oliki aina leskeksi jäätyhään niin mustapohjanen lakki. Kyllähän mie sen olin tienny, mutta en ollu arvannu, että oliko sitä muut tienhet ja näköjhän vanhemmat ihmiset tiesi sen. Emmie ole kyllä kelhän muulla nähny olevan tuolla lailla mustaa lakkia. Se oli yksi semmonen kokeilu. (Magga, M. 2009.)

Hautajaiset ovat häiden ja rippijuhlien ohella yksi tärkeimmistä kohtaamistilanteista, joissa saamelaiskulttuuri aktualisoituu eli tulee näkyväksi ja vahvasti koettavaksi. Saamelaisalueella näihin juhliin osallistutaan nykyään lähes aina saamenpuvuissa. Seija Risten Somby siteeraa Sarmelaa (1984), jonka mukaan yhteisöjen riitit ja seremoniat ovat eräänlaista sosiodraamaa, jossa yhteisölle tärkeät asiat vakiintuvat pysyviksi merkeiksi, symboleiksi (Somby 2003: 96). Käsityöt muuttuvat näkyviksi yhteisöllisten aktiviteettien aikaan ja juhlat ovat käsityöntekijän uran kohokohtia (ibid. 95).

Kokoontumiset ovat käsityöntekijälle ”näyttelytilanteita”, joisa omat käsityöt pääsevät tai joutuvat arvioitaviksi. Arvioinnin kohteena voi olla käsityöntekijä itse tai hänen valmistamansa puku jonkun toisen yllä. Maarit Maggan tarinassa sosiodraaman näyttämönä ovat hautajaiset. Tarinassa hän on valmistanut isänsä hautajaisia varten itselleen ja sisarilleen tummapohjaiset lapinlakit tavallisen punapohjaisen lakin sijasta. Tummapohjainen *surulakki* on hänen sukunsa erikoisuus, joka ei ole yleisesti käytössä. Maarit Maggan ahku<sup>9</sup> oli ollut kokeilija, joka oli valmistanut itselleen leskeksi jäätyään mustapohjaisen lapinlakin. Maarit Magga kommentoi itse myöhemmin tätä analyysia lukiessaan, että ahku käytti mustapohjaista lakkia koko loppuelämänsä, koska oli menettänyt miehensä ja kaksi lastaan. *Vanhemmat ihmiset* muistivat tuon lakin tarinan.

---

<sup>9</sup> Maggan mätaráhkku eli isoisoäiti. (Maarit Maggan tarkennus)



*Vanhempi nainen* toimii esimerkissä kommentoijana, hänellä on muistissaan tieto tästä surun kohdanneen suvun perinteestä: *teijän suvussa teijän ahkullahan oliki aina leskeksi jäätyhään niin mustapohjanen lakki*. Vanha nainen antaa positiivista palautetta: *ompa mukava ko joku on tehny uuesthan tuon*. Maarit Maggan tekemä lakki on kuitenkin *kokeilu*, joka tuskin saavuttaa laajempaa suosiota. Tumma surulakki on myös selkeästi hänen ahkunsu lakki, sitä eivät todennäköisesti muut perheen ulkopuolelta tule käyttämään. Näin ollen Maggan suvussa on nainen, joka omistaa erikoisen värisen lakin ja vain lähisuvun naiset tuntevat voivansa käyttää lakkia. Kun Maarit Magga kertoo tästä lakista, on hän käsityöntekijänä varmasti osannut varautua kommentteihin *kokeilustaan*. Todennäköisesti ahku itse sai aikanaan myös kannustavaa palautetta, koska hän leskenä eläessään *aina* käytti lakkia.

Toisessa tarinassa Maarit Magga on jälleen lähtenyt hautajaisiin päällään tavanomaisuudesta poikkeava, vanhan ajan Enontekiön mallin mukaan valmistettu puku, jossa ei ollut huivia. Vielä 1900-luvun alkupuolella eri alueiden saamenpuvut olivat keskenään melko samankaltaisia, eikä nykyajalle tyypillisiä värikkäitä koristenauhoja ollut. Silloin myös naisten huivit olivat hapsuttomia puuvilla- tai villahuiveja tai naiset eivät käyttäneet huivia lainkaan. (Valkeapää 1988: kuva 167, kuva 230.) Maggan uusvanhassa puvussa ei ollut nauhakoristelua eikä huivia.

Olimma hautajaisissa ja minua vastapäätä istu semmonen vanhempi nainen enontekiöläinen tuolta länsipuolelta kylläkin Karesuvannon puolelta. Mie tunsin kyllä koko sen päivän ajan niinko poskillani katseita ja tunsin, että minua seurathan ja vähän selässänikin ja sitte muutama viikko hautajaisista, niin tämä saman ahku näkkee minua kaupassa ja sannoo, että jaa että terve, että nythän sinua voipi kätelläkki ja tervehtiä ko sulla ei ole se kummallinen takki päällä. (Magga, M. 2009.)

Magga *tunsi poskillaan ja selässään* katseita, jotka arvioivat hänen vaateustaan. Viestintä on sanatonta, pelkkiä katseita, jotka seuraavat puvun kantajaa. Tarkkailijoina ovat jälleen ahkut eli vanhemmat naiset tai isoäidit, joita saamelaisessa yhteisössä arvostetaan. Maja Dunfjeld kirjoittaa, että aikoinaan kodassa ahkulla oli merkittävä rooli lapsen kasvatuksessa. Ahkun yhtenä tehtävänä oli suojella lasta sosiaaliselta ylikuormitukselta, jos lapsen ikä ei sitä sallinut. Ahku toimi kodassa sosiaalisen koodiston tarkkailijana, yksilön sosiaalisen kehityksen suojelijana ja sosiaalisen järjestyksen ylläpitäjänä. (Dunfjeld 2001: 70.)

Nyky-yhteiskuntaan sovellettuna Maggan kertomuksissa sosiaalisen järjestyksen toimeenpanijat, suojelijat ja ylläpitäjät ovat myös naisia, joilla on yhteisössä vankka asema joko iän tai taitojensa perusteella. Maggan kummassakin tarinassa *vanhempi nainen* ottaa sosiaalisen kontrolloijan roolin ja pukee sanoiksi sen, mitä Magga jo tunsikin selässään. *Kummallinen takki*, joka aiheutti sanattoman viestinnän ristitulen, ei kenties yhteisön normien mukaan ollut sovelias asu hautajaisiin. Puvun uudistaminen vanhanmallin mukaan saattoi myös mennä liiallisuuksiin, koska Maarit Magga toteaa myöhemmin, että *ilmeisesti mie olin niinko ylittäny rajan, että se oli vähän liikaa*. Magga arvelee myös, että vanhemmat ihmiset ovat jo unohtaneet sen ajan, jolloin Enontekiön puvussa ei vielä ollut nauhakoristelua ja puku aiheutti sen vuoksi kummastusta. Kenties koristelemattomat puvut muistuttavat liikaa niistä ajoista, jolloin kaikesta oli oli pulaa. Nykyään koristeiden ja korujen runsautta selitetään nimenomaan varallisuuden ja hyvinvoinnin merkkeinä.

### 3.3 Yhtenäisyyden vaade – jatkuvuuden hyve

Maarit Magga kutsuu itseään *konservatiiviseksi uudistajaksi*, koska perinteen vahva läsnäolo on leimallista hänen työskentelylleen. Hän tarkoittaa konservatiivisella uudistamisella myös tapaa ottaa suunnittelussaan yhteisön normit huomioon.

Eli mie luonnehtisin ommaa käsitöitten muuttamista, että mie olen vähän semmonen konservatiivinen uudistaja eli hyvin varovasti. Ehkä se tulee sieltä, että mie elän sielä sitä arkipäivääni ja mie saan kritiikkiä heti sieltä ja mie en tiijä, mie en ole vishin valmis ottamhan sitä vasthan, ko se minua vähän pelottaaki. Siinähan onki se historia tärkeä roolissa taas sitä tietotaitoa (Magga, M. 2009).

Hän ei uudista suin päin, vaan herkällä korvalla kuuntelee saamaansa palautetta ja kommentteja. Uudistamisen edellytyksenä on muun muassa oman historian tunteminen, joka tukee Maggan henkilökohtaisia valintoja. Historian tunteminen oikeuttaa duodjin kehittämisen ja osoittaa duodjin jatkuvan muutosprosessin, vaikka prosesseja joskus kovasti punnitaankin. Käsiyöntekijä kehittää duodjia, mutta aika näyttää, onnistuuko uudistus, otetaanko se yleisempään käyttöön vai vaiennetaanko se katseilla hiljaiseksi.

Siidan, suvun tai muun yhteisön vanhemmat ja kokeneemmat naiset ottavat ja heille annetaan duodjidiskursissa puhevalta, koska vanhemmat naiset ovat ikään kuin ”lähempänä” menneisyyttä. Perinne ja menneet ajat ovat ideaalista kuvastoa, joilla nykypäivänkin saamelaisuutta rakennetaan. Duodjin kontrolloinnilla ylläpidetään perinteen raja-aitoja, joiden ohjaamina duodjia mahdollisimman kitkatta uudistetaan.

Maarit Maggan kolmannessa tarinassa eräs suomalaisnainen ihmetteli nuorten lapinpuvun käyttöä, kun nuoret tekevät niitä ihan mistä (materiaaleista) vain ja että mitä ne vanhat ihmisetkin siitä ajattelevat. Magga jatkaa: *Emmie vaivautunu vastaamhan siihen, koska tuota mie arvelin, että totta ne niitä kuitenkin seuraa ja kattovat sillä silmällä, että mitä ne oikein on.* Magga nousee nyt itse arvioitavasta arvioijaksi, jolla on tarpeeksi kulttuurista kompetenssia toimia yhteisöä säätelevänä naisena. Hän tietää kokemuksesta, että nuoria *katsellaan sillä silmällä*, koska häntä itseäänkin on katseltu. Yhteisön kirjoittamattomien sääntöjen sisäistävänä naisena Magga asettuu duodjikulttuurin virtaan, joka tuottaa yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta.

Yhteisön sosiaalinen kontrolli toimii Maggan tapauksessa positiivisena tukena suunnittelulle, koska kontrollointi toimii saamelaiskulttuurin jatkuvuuden tuottajana. Duodjin kontrollointi säätelee uudistamisen suuntaa ja volyyymia, jonka vuoksi liian radikaalit uudistamiset ovat tässä tapauksessa mahdottomia. Magga on sen hyväksynyt eikä sitä kaipaakaan, vaan hän haluaa toimia paikallisuuden ja yhteisön yhtenäisyyden puolesta. *Pysyminen omalla aluhella* on tietoinen kannanotto perinteisen saamelaiskulttuurin vaalimisen puolesta nykyajassa. Se on suunnittelijan yksilöllisen luomistarpeen ja taitojen liittämistä oman yhteisönsä kollektiiviseksi omaisuudeksi. Duodji on tästä näkökulmasta katsottuna yksilöllinen teko kollektiivisen jatkuvuuden puolesta.

#### 4 ”OLEN KEKSINYT ITSELLENI TAVAN NAUTTIA TYÖSTÄNI”

Seija Ranttila on koulutukseltaan teollinen vaatesuunnittelija, joka toimi vuosina 1990–2003 Finlaysonin vakinaisena tekstiilisuunnittelijana, jonka jälkeen hän jättäytyi freelanceriksi. Hän suunnittelee nykyään tekstiilejä muun muassa Finlaysonille, Nansolle ja Lennox Oy:lle. Ranttila on kotoisin Lemmenjoelta ja asuu Tampereella. Puheenvuorossaan *Tuntureilta tehtäisiin ja takaisin* hän kertoo teollisen suunnittelijan työstä sekä suhteestaan pohjoiseen ja saamelaisuuteen.

Seija Ranttila on suunnitellut teollisuudelle sisustustekstiilejä, keittiötekstiilejä, pyyhkeitä, vaatetuskankaita ja julkitilatekstiilejä. Teolliseen tekstiilisuunnitteluun sisältyy kuosien lisäksi erilaisten tuoteperheiden ja tuotekokonaisuuksien suunnittelua. Tavoitteena on tarjota valmiita paketteja sisustukseen ja luoda samalla uusia elämyksiä kuluttajille (Niinimäki & Kääriäinen 2008: 206). Hän perusti oman yrityksen Tmi Seija Ranttilan vuonna 1998 ja *Ságat* on hänen tuotemerkkinsä. (Annanpalo 2008: 21.) *Ságat* -tuotemerkin alle kuuluvat teollisista painokankaista koostuva Neljä vuodenaikaa -mallisto ja osittain käsintehdyistä tuotteista, kuten tyynyistä, laukuista ja asusteista koottu Pirita -uniikkimallisto. (www.sagat.fi ja Annanpalo 2008: 97.)

##### 4.1 Yleissaamelaiset tarinat

Seija Ranttila asuu Tampereella, kaukana saamelaisalueelta, joten Lapin luonto tulee lähelle hänen työnsä kautta. Ranttilan puheessa saamelaisuus sisältää kaipuun täyttämää tunnetta, jonka kohteena ovat pohjoinen luonto ja selkeät vuodenaajat. Kaipuu on kasvanut suunnittelijan voimavaraksi ja mielikuvien rakentaminen on osa tekstiilisuunnittelijan työtä.

Sekä toi saamelaiskulttuuri että sitte Lapin luonto, joka on ollut varmaan sitä, että mä oon niin paljon kaivannut sitä luontoa, näitä vuodenaikoja ja sitä luonnon läheisyyttä, että se on väkisinkin tullut minun työhön sitten eli mä oon työstänyt sitä ikäväni sitten, kun tavallaan se on ollut minulla luonto Tampereella, kaupungissa paljon kuvannut sitä sitten. Sitten on paljon vaikuttanut tuo isovanhempieni perintö elikkä se, mitä oon kuullut vanhemmiltani siitä elämästä, mikä oli ennen heitä tai heidän

vanhempiansa aikana. (Ranttila 2009.)

Sen lisäksi että saamelaisuus on tunnetta, se on myös tarinoita saamelaisista: *elikkä se, mitä oon kuullut vanhemmiltani siitä elämästä, mikä oli ennen heitä tai heidän vanhempiansa aikana*. tarinat ovat silta menneiden sukupolvien ja nykyisyyden välille ja sillä tavalla ne ylläpitävät Ranttilan yhteyttä saamelaiskulttuuriin, joka kaupungissa asuessa voi tuntua kovin kaukaiselta.

Seija Ranttila ei tee eroa saamelaiskulttuurin alueellisten variaatioiden välillä, vaan yhdistelee varsin vapaasti kulttuurin elementtejä toisiinsa. ”Rajaton” saamelaisuus kytkeytyy selkeästi Ranttilan puheessa tarinoiden rakentamiseen painokuosien ja tuotekonseptin ympärille.

Me (Finlaysonilla) tehtiin tää eka kokonaisuus tätä Kebne-kangasta ja Arran ja Uldaa. Elikkä tässä tehtiin ihan selkeesti ihan esite, jossa olis selkee tarina näitten kuosien taustalla, saamelaisten elämää, tavallaan sitä vaellusta sieltä sisämaasta merenrannoille. Tää oli ihan sellanen mun oma mielikuvamatka, kun kerran Sara Iisko mulle kerto tuolla Skibottenista siitä, että hänkin on vaeltanu isovanhempiansa kanssa Norjan ylängöille ja se jäi jotenkin mieleen silloin ja mä mielessäni matkasin sitten sen matkan näitä teksteilejä työstäessäni.

Tässön polttopaino, Ulda-maahisia. Nää on hirveen tärkeitä siinä vaiheessa, kun esiteltiin lehdistölle ja asiakkaille nää tarinat, vaikka tää kuosi on hyvinkin tällanen perusgeometria ja skandinaavinen, mut se on siinä markkinoinnissa hirveen tärkeä käyttää, että on jotain erilaista, jotain historiaa ja jotain oikeeta taustaa. (Ranttila 2009.)

Tarinat ovat suunnittelutyössä avainasemassa, oli kysymyksessä sitten yksittäisen käsityöläisen tuote tai suuren tehtaan teollisen suunnittelijatyöryhmän laatima konsepti. Tarinan kautta tuotteelle rakennetaan identiteetti, johon yrityksen imagoa verrataan ja jonka avulla kohderyhmä paikannetaan. Tarina on tuotteen ydin, jolla se voidaan identifioida ja markkinoida hyvinkin tarkasti. Tarina voi lävistää kaikki suunnittelu- ja markkinointityön vaiheet ideoinnista kuvastoihin, visuaaliseen markkinointiin, pakkauksiin ja mainontaan. (Nuutinen 2004: 159, 193.)

Seija Ranttila kuvaa tekstiotteessa, kuinka Iisko Sara kertoi hänelle ajasta, jolloin Sarojen suku juti porojen kanssa Norjan puolelle merenrannalle. Lausahdus *Tää oli ihan sellanen mun oma mielikuvamatka* antaa saamelaisuus-käsitteelle luvan laajentua suunnittelu- ja markkinointityössä yleisemmälle tasolle huolimatta siitä, mikä on suunnittelijan henkilökohtainen suhde tiettyyn saamelaiskulttuurin osaan, tässä tapauksessa jutamiseen tunteilla. Ranttilan oma suku ei jutanut poroineen kesä- ja talvilaitumien välillä, vaan hyvässä tarinassa todellisuuden ja tarinoiden välinen yhteys voi olla hyvinkin häilyvä. Tarjottujen saamelaiskuvien tarkoitus on tuottaa *jotain erilaista, jotain historiaa ja jotain oikeeta* taustaa, jolla tuotekonseptille synnytetään autenttisuuden mielikuva. Iisko Saran nimen mainitseminen antaa painoarvoa Seija Ranttilan tekemille ratkaisuille, koska kyseinen henkilö on saamelaisten keskuudessa tunnettu kulttuurivaikuttaja, joka on kokenut muutoksen vanhasta poronhoitokulttuurista moderniin aikaan.

Tarina siirtyy painokankaaseen nimien avulla, vaikka *Kebne*, *Arran* ja *Ulda* eivät niminä suoraan jutamiseen liitykään. *Kebne*-nimi juontaa juurensa Ruotsin Norrbottenin läänin luoteisosassa sijaitsevasta *Kebnekaise*-tunturista, joka sijaitsee luulajansaamelaisten porolaidunalueella. *Arran* tarkoittaa kodan keskellä sijaitsevaa tulisijaa, jolla on myös myyttinen ulottuvuus vanhan saamelaisen maailmankuvan mukaan. *Arran* oli saamelaisen jumalattaren *Sáráhkkán* asuinsija, josta se suojeli koko perhettä (Dunfjeld 2001: 72). *Uldakin* liittyy saamelaiseen uskomusmaailmaan. *Ulda* on maahinen, joka asustaa maan alla ihmiselämää vastaavissa olosuhteissa.

Saamenkieliset nimet sitovat kuosit saamelaiseen aikaan ja paikkaan ja ne kuulostavat myös erikoisilta. Mitkä tahansa muodot tai tarinat eivät kuitenkaan myy, vaan niihin on valittava sellaisia elementtejä, joihin mahdollisimman moni kuluttaja voi samaistua. Markkinoinnissa käytettävä *erilainen, historia ja oikea tausta* eivät voi olla asiakkaille outoja, muutoin tarinan ja tuotteen välinen yhteys jää vaille sisältöä. Outous voi liittyä esimerkiksi saamelaiskulttuurin sisäisiin koodeihin eli sellaisiin kulttuurisiin seikkoihin, joita vain saamelaiseen yhteisöön kuuluvat tunnistavat. Tällöin ei ole mielekästä pilkkoa saamelaisuudesta luotavaa kuvaa kovin yksityiskohtaisiin osasiin, vaan korostaa laajempia linjoja eli luoda stereotyyppioita ja yleistyksiä.

Onnistuessaan tuotteiden tarinat koskettavat eri kulttuureissa elävien ihmisten elämystenkaipuun kohteita (Wilenius 2004: 175). Seija Ranttilan kertomus jutavista saamelaisista ylläpitää stereotyyppistä kuvaa saamelaisuudesta, mutta se on toisaalta edellytys markkinoinnin onnistumiselle juuri tarinan ”tuttuuden” vuoksi. Stereotyyppiat voidaan nähdä eräänlaisina tiedon tiivistyminä, joilla ominaisuuksia voidaan yhdenmukaistaa, assosioida ja määritellä selvästi näkyviksi. Suunnittelijalla on tällöin mahdollisuus ottaa käyttöönsä taidon lukea kulttuuria tavalla, josta sekä markkinointi että kuluttaja hyötyvät. (Nuutinen 2004: 174–175.)

Ranttila kertoo esimerkin eräästä painokuosista, jonka suunnittelu oli lähtenyt liikkeelle *Amerikan intiaanien maailmasta*, kuvio henkii myös *afrikkalaista maailmaa*. Muuan afrikkalainen tehdas oli kopioinut kuvion käyttöönsä, mutta suostui sitten maksamaan lisenssin kuvioista. Tehtaassa oltiin sitä mieltä, että kuvio on *ihan afrikkalainen*. Ranttila huomauttaa, että *joskus joku ulkopuolinen näkee sen kulttuurin paljon selkeemmin kuin he itse*. Ammattimainen tekstiilisuunnittelija kykenee poimimaan vieraidenkin kulttuurien kuvio- ja värimaailmasta sellaisia etnisiä elementtejä, joita suunnittelun kohteena olevassa kulttuurissa elävät tunnistavat omikseen.

Joskus taas tarinan ympärillä olevia valmiita kuvioita täytyy muokata kohderyhmän mukaiseksi, kuten eräälle Seija Ranttilan suunnittelemaalle kuviolle oli käynyt. Amerikkalainen yritys osti Finlaysonilta hänen suunnittelemansa kokonaisuuden, joskin *heijän omat suunnittelijat räpläs mun kuosia, etten voi ottaa ihan kaikkea kunniaa itselleni, mutta peruslähtökohta on minulta*. Kuosi koettiin potentiaalisesti myyväksi tuotteeksi, jota kuitenkin myynnin varmistamiseksi muokattiin amerikkalaiseen makuun sopivaksi.

#### 4.2 Muotoilija markkinakoneistossa

Teollisen suunnittelijan työ on arkista puurtamista, jossa markkinoinnin ehdot säätelevät suunnittelua ja jossa taiteellinen vapaus on melko tarkkaan ohjattua. Seija Ranttilan työn kuvaan on kuulunut saamelaisaiheisten kuosien lisäksi myös *muuta kaupallista tavaraa*, kuten kaktusruukkua, lastenmaailmaa, dinosauruksia. Seuraava tekstinpätkä kuvaa teollisen painokangassuunnittelun edellytyksiä:

(---) ne markkinat ovat niin vaativia ja jos haluaa paljon volyymia eli massoittain myydä tavaraa eli ei mitenkään yksi tai kaksi pussilakanaa Inariin ja Rovaniemelle, mikä mulle riittäis, että mä saisin Lappiin myyntiin niitä, mutta heille se ei riitä sitten. Ja mitä huomas, että siellä pistetään aika koville sen luovuuden ja uusiutumiskyvyn kanssa ja siinei pelkkä Lappi aiheena olis edes riittänyt, että me ollaan kuitenkin pieni kansa ja pieni kulttuuri, että aiheet loppuu hyvin äkkiä kesken. (---) Ja sitte se että sä olet yksi suunnittelija muitten joukossa ja te teette yhdessä kokonaisuutta ja sun tuotteet on vain yksi osa sitä kokonaisuutta. (---) ja sitte toi painon mahdollisuudet, et mitä pystyy tekeen, montako väriä saa käyttää ihan kustannussyistä, että ei tekstiilistä tuu liian kallis. (Ranttila 2009.)

Päällimmäinen vaatimus tekstiilisuunnittelussa kohdistuu tuotteen volyymiin eli painomäärään. Kysymyksessä eivät ole *mitenkään yksi tai kaksi pussilakanaa Inariin ja Rovaniemelle*, vaan puhutaan sadoista tuhansista metreistä, *toista miljoonaa metriä*, kuten Ranttila ilmaisee kertoessaan erään kuosin menestystarinasta huonekalujätti Ikean markkinoimana. Kun kysymyksessä ovat tuhannet painokangasmetrit, ei markkinointi luonnollisestikaan ole sattumanvaraista puuhastelua, vaan huolellisesti tehtyä markkina-analyysia ja tarkkoja laskelmia myynnin varmistamiseksi. Tutkimusten ja laskelmien kohteena ovat silloin myös kaupallisesti menestyvät kuosit, joiden tuottaminen voi olla haastavaa suunnittelijalle. Ranttila kertoo, että vuosittainen, joskus jopa puolivuositainen uudistuminen *voi ottaa joskus voimille*.

Suunnittelijan työ on tiimityötä: *sä olet yksi suunnittelija muitten joukossa ja te teette yhdessä kokonaisuutta ja sun tuotteet on vain yksi osa sitä kokonaisuutta*. Kaupallisuuden lisäksi on otettava huomioon muun muassa tuotteen rakentuminen luonnostelusta valmiiksi tuotteeksi, yrityksen imago ja painon tekniset mahdollisuudet. Jo Ranttilan puheessa itsen etäännyttäminen kolmanteen persoonaan kuvaa työskentelyn luonnetta. Henkilökohtaiset tarpeet ja mielihalut on osin siirrettävä syrjään ja työskenneltävä edellä mainittujen ehtojen mukaan.

Ranttila kertoo, kuinka hän uransa alkuvaiheessa koetti kapinoida tehtaän suunnittelukulttuuria vastaan, mutta oppi nopeasti tehtaassa työskentelyn realiteetit ja rajat.



Seija Ranttilan lausahdus saamelaiskulttuurin pienuudesta ja aiheiden rajallisuudesta voi tuntua raadollisesta kuvaukselta markkinoiden armottomuudesta. Kysymyksessä on kuitenkin lähinnä ”markkinakoneiston” toimintaperiaatteiden hyväksyminen, mikä on ammattimaisen työskentelyn edellytys suuressa yrityksessä.

Jotenki se on kauheen inspiroivaa se, että sielä iso tehdas pyörii ja tuotteita menee kaupaksikin ja ihmiset tekee niitä tuotteita ja jollain tavalla, niinko olen joskus miettiny, niin jossain vaiheessa tuli itsestänikin osa konetta, kauhee sellanen hirvee pyöritys menee kokoajan, semmonen tasanen tahti ja niitä kuoseja tuli. (Ranttila 2009.)

Isossa tehtaassa työskentely voi tuottaa myös tyydytystä, kun tekijä näkee työnsä jäljet konkreettisesti valmiissa kankaassa. Onnistunut kuosi on kaupallinen, mikä tarkoittaa sitä, että mahdollisimman moni ihminen haluaa ostaa tuotteen itselleen, jolloin se on vastannut kuluttajien tarpeisiin. Onnistuneen kuosin taustalla on toimiva tiimi eli *ihmiset tekee niitä tuotteita*. Jatkuva uudistumisen paine on kuitenkin polttaa puhki, jota metafora *itsestänikin tuli osa konetta* hyvin kuvaa. Suunnittelija muuttuu kaiken sen *pyöriksen* keskellä yksilöstä osaksi yrityksen koneistoa.

### 4.3 Paluu saamelaiseksi

Tutustuminen muihin kulttuureihin on elinehto suunnittelijan uudistumiskyvyn ylläpitämiselle. Seija Ranttila teki kolme ulkomaan matkaa, joista hän kertoo puheenvuorossaan. Vuonna 2001 hän tutustui Australiassa aboriginaalien kulttuureihin, vuonna 2002 hän teki kaksi matkaa Afrikkaan. Tutustumismatkat toisiin kulttuureihin ovat tavallisia eri alojen suunnittelijoille. Matkat ovat tapa katsoa samaan aikaan sekä eteen että taakse. Silloin havainnoidaan maailmanmenoa, otetaan etäisyyttä työn arkirutiineihin ja ennakoidaan trendien kehityssuuntia. (Nuutinen 2004: 159 – 160.)

Matkat voivat olla henkilökohtaisen ammatti-identiteetin kehittymisen kannalta merkittäviä aikoja. Seija Ranttila kuvaa, kuinka hän oli joutunut etäälle saamelaiskulttuurista. Juuri toisella Afrikan matkallaan hän oivalsi, kuinka kauas hän itse asiassa olikaan ajautunut.

Oikestaan täälä ko oltiin Senegalissa näitten naisten kanssa työskentelemässä, niin sitte keskusteltiin tästä kulttuurista ja miten afrikkalaiset vois sitä tehdä ja miten sitä markkinoitas ja muuten. Sitte mulla siellä tietysti yhtäkkiä kahvipöydässä mä aloin miettiä, että mitä ihmettä mä teen täälä Afrikassa, että ko mulla on oma kulttuuri, että hyvänen aika, että nyt kotiin ja takasin sinne mistä on lähteny. (Ranttila 2009.)

Havahtumisella omaan saamelaisuuteen ja siitä etäännyntymiseen on Ranttilan kertomuksessa käänteentekevä vaikutus hänen suunnitteluunsa. Saamelaisuuden hyödyntäminen tekstiilisuunnittelussa muuttuu tietoisemmaksi ja tavoitteellisemmaksi. Puheenvuorossaan Ranttila kertoo, kuinka Senegalista kotiutumisen jälkeen hän kokosi Neljä vuodenaikamalliston, joka on hänen tunnetuimpia kokoelmiaan. Malliston ensimmäisiä luonnoksia ja painoeria tehtiin jo vuonna 1993 ja mallisto otettiin Finlaysonin jälkituotantoon jälleen vuonna 2003. Paluu saamelaisuuteen oli siis alkanut takaisinpäin katsomalla, nyt ammatissaan kypsyneen suunnittelijan ottein.

Seija Ranttila kertoo toisen tarinan eräästä syksyisestä päivästä, jolloin hän oli palaamassa Nanson tehtaalta kotiin:

Sitte kerran yks harmaa arkipäivä Tampereella, niin olin tulossa Nanson tehtaalta ja mietin, et voi kauheeta, se oli jotain myöhäistä syksyä, että kauheeta ko täälä on harmaata ja turisi vaan päässä, kun autot ajaa ja mikään ei tuntunut miltään. Sitte yhtäkkiä, mä en tiijä, että mikä enkeli sielä oli, niin sellanen Enontekiön lapinpuku päällä mies seiso liikennevaloissa ja se oli siis niin käsittämätön näky, että ei hemmetti, että mitä ihmettä, että minne mä oon niinku jättäny tään, että sitte tuli sellanen kauhee kiire työhuoneelle ja tavallaan sitä kautta sitte niinku palas taas et hyvänen aika, että mulla on jotaki niin arvokasta. (---) mä en halua tästä näin kauas, että mä haluan palata takaisin ja tietyllä tapaa menin (---) aloin ompelemaan näitä nauhoja. (Ranttila 2009.)

Hektinen elämä oli vieraannuttanut saamelaisuuden hänen arjestaan ja *Enontekiön lapinpuku päällä mies seiso liikennevaloissa* oli muistutus saamelaiskulttuurin olemassaolosta maailmassa kaikesta kiireestä huolimatta. Yllä oleva pieni kertomus on keskeinen Ranttilan

puheenvuorossa ammatillisen ja henkilökohtaisen kasvun kannalta. Sillä on myös suunnittelijan toimintaa legitimoiva merkitys enteenä ja suunnannäyttäjänä. Kertomus vapauttaa *koneen osan* tekemään tilaa luovuudelle, joka tehtaassa työskentelyssä oli saattanut jäädä koneiston rattaisiin.

Tarinassa Ranttila palaa kiireellä työhuoneelleen ompelemaan nauhoja, jolla hän tarkoittaa Pirita-malliston ompelua. Pirita-malliston tuotteet poikkeavat painokankaista, koska ne valmistetaan käsityömäisin menetelmin ja ne ovat käyttöesineitä kuten laukkuja, tyynyjä ja vaatteita. Tuotteille on ominaista kuvionauhojen runsas käyttö koristelussa, joka muistuttaa Enontekiön ja Norjan Koutokeinon alueiden saamenpukujen nauhakoristelua. Pirita-takki, josta myöhemmin puhun, on kokonaisuudessaan koristeltu kuvionauhoilla. ([http://www.sagat.fi/tuotteet.php?tuote=5.](http://www.sagat.fi/tuotteet.php?tuote=5)) Pirita-mallistoa aloitellessaan Ranttila ompeli aluksi itse kaikki tuotteet. Nykyään hän ompeluttaa pääosin kaikki Pirita-tuotteet ammattiompelijoilla.

Seija Ranttilan kertoman mukaan hänen äitinsä ei uskonut perheessä voivan olevan kuin yksi ompelutaitoinen tytär, eikä se ollut Seija. Pirita-mallistossa hän voi toteuttaa paluun saamelaiseksi konkreettisesti käsitöiden kautta, koska mallistoa kehitellessään hän joutui ja halusi opetella ompelemisen taidon. Käsityötaito eli duodjitaito on saamelaisten keskuudessa katsottu naisen yhdeksi tärkeimmistä ominaisuuksista. Naisen vastuulla on ollut koko perheen vaatettaminen. Jos nainen ei osannut kenkiä ommella, ei mieskään voinut lähteä poroihin (Somby 2003: 84).

Koko perheen hyvinvointi oli kiinni naisen duodjitaidoista. Niinpä voidaan ajatella, että Seija Ranttilan ompelutaidon yhtenä tavoitteena oli saavuttaa sellainen kulttuurinen kompetenssi, jolla hän tulee hyväksytyksi saamelaiseen yhteisöön myös perinteitä kunnioittavana jäsenenä. Kuuluminen yhteisöön ei välttämättä tarvitse tarkoittaa fyysistä yhteenkuuluvaisuutta eli paluuta takaisin pohjoiseen, vaan se voi olla myös henkilökohtainen tunne siitä, että jotkin kulttuuriset taidot vahvistavat identiteettiä ja sitovat itsen henkisesti yhteisöön.

Painokuoseja suunnitellessaan Seija Ranttilan ei tarvinnut ajatella saamelaisen kulttuurin alueellisia eroavaisuuksia tai kirjoittamattomia normeja. Pirita-mallistosta puhuessaan nämä rajat tulevat esiin ja hän on niistä tietoinen. Mallisto mahdollistaa paluun myös siihen

saamelaisuuteen, jossa yhteisön kontrolli luo rajatumpaa ja paikallisempaa saamelaisuutta.

Mulla jännitti kauheesti, että mitä varsinki enontekiöläiset tästä [Pirita-takista] sanoo ja sitten tietysti saamelaiset, et onks tää korrektaa, koska itekki on kasvanu sitä aikaa, että oli kauheen tarkkaa sitten se, että ei saa laittaa yhtään raitaa liikaa eikä tehdä semmosta. (---) jossain vaiheessa mä mietinkin et ois kiva tehdä eri alueiden lapintakit vähän uudella tavalla, omalla tavalla, että tää on ihan mun omaa sellasta fantasialeikkiä, et näitä ei kenenkään kannata ottaa liian vakavasti, että tavallaan teen hyvin tosissani, mutta siinä on mukana nautintokin. (Ranttila 2009.)

Irma Annanpalo kirjoittaa tutkielmassaan, että Seija Ranttilan suunnittelemasta takista *ei ole luettavissa henkilökohtaisia asioita, kuten tiettyyn sukuun kuuluminen, vaikka sen yllepukemisessa ollaan lähempänä häilyvää rajaa* (Annanpalo 2008: 102). Pirita-takki on selkeästi saanut vaikutteita Enontekiön saamenpuvusta ja sen vuoksi Ranttila pohtii, mitä enontekiöläiset mahtavat ajatella hänen takistaan. Pirita-takin symboliikassa ei kuitenkaan ole kysymys pelkästään sukujen välisten symbolien esiintymisestä tai sekoittumisesta.

Yleisesti ajatellaan, että Norjan Koutokeino on saamelaisen ”muodin Mekka”, josta erilaiset muotivirtaukset leviävät ympäri saamelaisaluetta. Vaikutteiden liikkuminen on melko hienovaraista, jolloin sopeutuminen puolin ja toisin tapahtuu ajan kanssa ja lähes huomaamatta. Seija Ranttilan Pirita-mallisto ei ota vaikutteita kovinkaan hienovaraisesti, vaan erittäin voimakkaalla visuaalisella volyyymilla. Samalla hän astuu ”toisten alueelle”, omasta Utsjoen alueestaan Enontekiön alueelle. Hän on tästä ylityksestä tietoinen, koska enontekiöläisten kommentit jännittivät häntä. Myös *saamelaiset et onks tää korrektaa* kertoo hänen tietoisesta valinnastaan ja riskistä saada yhteisöltä negatiivista palautetta. Kun hän ei pitäydy oman alueensa erityisominaisuuksissa vaatetuksen suhteen, tulee hän häirinneeksi runsaalla nauhakoristelullaan pukualueiden ja jopa eri saamelaisryhmien hierarkioiden dynamiikkaa.

Todennäköisesti tällainen rajanylitys on helpompaa, kun asuu saamelaisyhteisöjen ulkopuolella. *Fantasialeikin* avulla Ranttila legitimoii itselleen vapauden valita tuotteilleen tarinoita ja muotoja, jotka eivät ole sidoksissa paikallisuuteen toisin kuin perinteiset saamenpuvut ja niiden tarinat. Pirita-tuotteet tuottavat myös sitä taiteellista vapautta, mikä

teollisena tekstiilisuunnittelijana ei ole mahdollista.

(---) ja sitten oli tietysti kauheen kiva kun tuo Sámi Duodji hyväksyi tän ihan saamenkäsityön alle ja tavallaan aika oli oikea tällaselle modernimmalle designille myös ja sellasille omille näkemyksille siitä saamelaiskulttuurista. (Ranttila 2009.)

Inarin kirkonkylällä toimivassa Sámi Duodji ry:n myymälässä myydään perinteistä saamelaista duodjia ja myös käsityötä, joka on saanut vaikutteita duodjista. Sámi Duodji ry valvoo saamenkäsityön aitoutta ja laatua ja on pitkälle myymälänhoitajan harkinnassa, mitä tuotteita otetaan myyntiin. (Aune Mustan suullinen tiedonanto 20.10.2009.) Sámi Duodjin hyväksyntä on Ranttilalle ollut tärkeä ele, jolla hän tuntee tulleensa hyväksytyksi saamelaisena suunnittelijana saamelaiseen yhteisöön, vaikka ei olekaan perinteisen duodjin tekijä.

Mainittakoon, että Pirita-malliston hyväksyminen Sámi Duodji ry:n liikkeeseen ei tarkoita tuotteiden hyväksymistä perinteiseksi saamenkäsityöksi, vaikka Ranttilan puheesta sellaisen käsityksen saisikin ja kuten Annanpalo tutkimuksessaan (Annanpalo 2008: 101) huomauttaa. Sámi Duodji-merkin sääntöjen valossa Pirita-malliston tuotteet eivät täytä perinteisen saamelaisen käsityön tunnusmerkkejä. Se ei kuitenkaan estä tuotteiden myymistä Sámi Duodji ry:n myymälässä.

Saamelaisen yhteisön sosiaalinen kontrolli ja erityisesti kontrolloinnin virallisuus, on Ranttilalle positiivinen tuki, jonka avulla hän tulee nähdyksi saamelaisena suunnittelijana saamelaisessa yhteisössä. Pieni huoli hyväksynnästä toimii suunnittelijalle merkkinä sille, että hän on edelleen sisällä saamelaisessa tapakulttuurissa, vaikka asuukin kaukana saamelaisuuden ydinalueilta.

Ranttila kertoo erästä *perusraita*-kangasta esitellessään, että *on ihanaa, että työskentelyyn saa liitettyä niitä omia mielikuvia ittelle tärkeistä asioista eli siitä luonnon elämästä ja vuodenaikojen vaihtelusta. Että olen ikään kuin itselleni keksinyt tavan nauttia työstäni, miten sen sanos*. Reflektiossa on kysymys eräänlaisesta resurssiajattelusta, jossa teollisella suunnittelijalla on kokonaisvaltainen käsitys omasta ammatillisesta kapasiteetistaan. Hän on suunnittelijana ”koneen osa”, joka omalla luovalla panoksellaan pitää koneistoa liikkeessä.

Samalla hän voi kokea uudistumisen ja pysyvyyden tunteita yhtä aikaa ammentamalla henkilökohtaisesta taustastaan virikkeitä ja uusia ideoita. Stereotyyppiset saamelaisuuden kuvat toimivat suunnittelijan työvälineinä, joilla hän rakentaa tekstiileille saamelaista identiteettiä. Samalla ne toimivat suunnittelijan saamelaisen identiteetin vahvistajina henkilökohtaisella tasolla.

## 5 ”TAIKA ON TULLUT MUN ELÄMÄÄN”

Elli Maaret Helander on syntynyt Karigasniemellä ja asuu nykyään Pyhätunturilla. Hän pyörittää ohjelmalveluyritystä Ellin SaamenmaaPyhä-Luostolla, joka tuottaa saamelaisia ohjelmia matkailijoille. Hän joikaa, kertoo saamelaisia tarinoita, myy käsitöitä ja rumpuja sekä pitää rummuntekokursseja. Elli Maaret Helanderin *Vieläkö rummuissa on taikaa?* -puheenvuoro on kaksiosainen. Alkuosa on monologi, jossa hän näyttää runsaasti kuvia valmistamistaan rummuista ja kertoo samalla työskentelystään. Puheen loppuosa on Helanderin ja yleisön välinen vuorovaikutustapahtuma, jonka aikana esitetään kriittisiä kommentteja tai muutoin kommentoidaan ja kysellään aktiivisesti.

### 5.1 Silmämitta

Elli Maaret Helander aloittaa puheensa kertomalla omasta lapsuudestaan, jossa käsitöidenteko oli välttämätön tulonlähde. Osallistuessaan äidin apuna käsitöiden tekoon, hän samalla oppi perinteisten saamenkäsitöiden teon, joka myöhemmin oli suuntana myös hänen tulevalle käsityötaiteilijan uralleen.

Minulle käsityö on ollut aina tärkeää, ihan pienestä, silloin ko olin pieni tyttö, niin olin erittäin köyhästä perheestä ja mun piti aina auttaa äitiä ja me tehtiin käsitöitä, vaikka mä kävin koulua, niin me aina yöhön asti tehtiin äidin kans käsitöitä, koska äiti sitte oikeesti ruokki meidät sillä käsityön tekemisellä. Mut jossakin vaiheessa se käsityön tekeminen kuitenkin niin kun jäi, kun menin naimisiin ja tuli lapsia, olin poromiehen vaimona. Mut sit tietenki poromiehen vaimona ko oli, niin sitä materiaalia oli aika paljon, että sit mä kiinnostuin niin kun tekemään nahkaa perinteellisellä tavalla. (Helander 2009.)

Tekstistä saa kuvan melko raskaasta ajasta, jolloin Helander nuorena tyttönä joutui koulunkäynnin ohella valmistamaan äitinsä kanssa käsitöitä *aina yöhön asti*, jotta köyhä perhe tulisi toimeen. Hän ei sisällytä käsityöhön erityisiä saamelaisia kulttuurisia merkityksiä edes duodji-sanana voimalla. Vain puhujan saamelainen tausta paljastaa, että äiti ei valmistanut

mitä tahansa käsitöitä, vaan todennäköisesti ompeli erilaisia nahkatöitä ja nutukkaita eli karvakenkiä.

Sotien jälkeen oli pulaa kaikenlaisista materiaaleista. Perheissä, joissa vähääkään oli poroja tai turkismateriaalia muuten saatavilla, nutukkaiden ompelu myyntiin oli tavallista. Olen itsekin kuullut tarinoita, joissa talon naiset istuivat iltakaudet pirteissään ja ompelivat lähestulkoon sarjatyönä karvakenkiä poromiehille ja muille paikallisille, joskus myös turisteille. Karvakengillä oli kysyntää, koska vasta 1980-luvulle tultaessa alkoivat uudenlaiset jalkinemat, kuten gore-texit, tulla markkinoille. Siihen asti erityisesti poromiesten keskuudessa suosittiin talvisaikaan lähestulkoon vain nutukkaita.

Naimisiin mentyään Helanderin käsityönteko hiipui pienten lasten vuoksi, mutta myös taloudellisen tilanteen kohennuttua. Poromiehen vaimona ei ollut taloudellisesti enää niin tiukkaa, eikä käsitöitä tarvinnut valmistaa pääasiassa rahan vuoksi. Oli mahdollista tehdä myös tuotekehitystyötä ja tutustua porosta saatavaan materiaaliin vapaammin ja laajemmin: *sit mä kiinnostuin niin kun tekemään nahkaa perinteellisellä tavalla.* Elli Maaret Helander ei varsinaisesti korosta puheessaan perinteisen duodjitaidon merkitystä, vaan se on havaittavissa puheessa vähän piilotetumpana.

(---) mä olen perfektionisti vaan tässä käsityössä, en muuten niin hirveen perfektionisti ole, et pitää olla niinkun hyvin tehty et se pitää olla et sie pystyt sieltä takaakin esitellä et se on tämmönen edestä ja et se on takaa myöskin hyvän näkönen.

Ko katsoo näitä saamelaisia rumpuja täältä takaa, niin nehän on semmosia, ei ne ole näin siistejä, molen tän ite kehittäny tän, että tämä on siisti täältä takaa (---)

Mullon semmonen kyky, että ko mie näen jonku tavarän, mie pystyn tekemään sen ihan samalla tavalla. Minä teen vaatteetki sillai, että minä en koskaan tee millään kaavoilla, minä teen niinkun suoraan vaan niinko mie olen sen nähny. (Helander 2009.)

Helanderin puheessa hyvä duodjitaito on yhteydessä siistiin kädenjälkeen. Hyvin tehty duodji



ja hyvin tehty rumpu kestävät katsetta myös nurjalta puolelta. Huolella valmistettu duodji on myös esteettinen elämys. Ammattimaisesti toimivat saamenkäsityöntekijät pyrkivätkin mahdollisimman laadukkaaseen lopputulokseen. Tämän ajatuksen taustalla ovat duodjiyhdistysten laatimat suositukset duodjimateriaaleista, pintakäsittelyistä, ompelutekniikoista, kaiverruksista jne. Duodjinormeja asetettiin Ruotsissa 50- ja 60-luvuilla, Suomessa 1970-luvulta lähtien. (Guttorm 2001: 163, Lehtola, J. 2006: 47.)

Helander yhdistää puheessa itsensä sellaisten taitavien saamenkäsityöntekijöiden joukkoon, jotka hallitsevat vanhoja saamelaisia perinteitä, eli kykenevät muun muassa valmistamaan tuotteita ilman kaavoja: *Mullon semmonen kyky, että ko mie näen jonku tavaran, mie pystyn tekemään sen ihan samalla tavalla.* Hän on toteamuksen perusteella myös sisäistänyt vanhan mestari-kisälli oppimismallin, jossa duodjitaito siirtyy seuraaville sukupolville taitavamman opettajan välityksellä. Käsityövalmius kehittyy harjaannuksen myötä ja harjaannuksen myötä tulleen tiedon ja kokemuksen avulla ihminen koettaa ymmärtää uusia tilanteita, tapahtumia ja uusia kokemuksia (Triumpf 2004: 15).

Harjaannuksen seurauksena käsityöntekijälle kehittyy silmämääräisen arvioinnin taito. Čalbmehittu – silmämitta on duodjissa oleellinen mittayksikkö, koska luonnonmateriaalit ovat kooltaan ja ominaisuuksiltaan varsin vaihtelevia. Duodjia hallitseva henkilö hahmottaa kokonaisuuksia jo materiaalin keruu- ja työstövaiheessa. Hän kykenee silmämääräisesti arvioimaan, mihin materiaali antaa mahdollisuuksia. Valmiita kaavoja tai malleja ei välttämättä tarvita. Tarvittavat mitat löytyvät silmämitan lisäksi tekijän vartalosta; vaaksa, syli, kyynärä jne. (Guttorm & Labba 2008: 28.)

## 5.2 Eheyttävä huuhaa

Vuodesta 1997 Elli Maaret Helander on toiminut yrittäjänä ja hänen toimialaansa kuuluvat ohjelmapalvelun lisäksi rumpun valmistaminen ja rummuntekourssit. Aluksi Helanderin valmistamat rummut olivat kuviottomia, mutta kysynnän kasvaessa hän kehitti omintakeisen maalaustekniikan, jolla hän maalaa rumpun kevyesti parkitulle poronahkakalvolle suuria ja värikkäitä pintoja.

Rumpujen kuviot liittyvät myyttisiin tarinoihin, joista osa on saamelaista folklorea, osa liittyy Siperian alkuperäiskansojen mytologiaan. Joitakin kuvioita ja niiden nimiä Helander yhdistää Amerikan intiaanien tarinoihin. Rumpujen nimet ovat tärkeä osa markkinointia samalla tavoin kuin Seija Ranttilan rakentamat kuosien nimet ja niihin liittyvät tarinat. Helanderin rumpujen nimet tulevat enimmäkseen saamelaisesta myyttisestä ja henkisestä maailmasta, koska rumpu on tavallaan myyttinen ja henkinen esine. Nimiä ovat muun muassa Maahisten pororaito, Pyhät paikat, Saivo, Kohtaaminen ja Lapsen suojelijat. Joskus rumpu voi olla melko tavallinen arkinen esine, kuten eräs autorumpu, jonka hän oli valmistanut pienelle lapselle, joka piti autoista. Rummun kalvolle hän oli maalannut, mitäpä muutakaan kuin autoja.

Helander käyttää metaforaa *huuhaa*, kun hän kuvaa toimintaansa rumpujen parissa. Mitä tämä *huuhaa* on ja mihin tämän metaforan käyttö perustuu?

Yleisö: Minkälaiset ihmiset niihin kursseille osallistuvat tuola etelässä ko sie olet järjestäny?

Helander: Kaikki huuhaat osallistuu. (Helander 2009.)

Paljon tämmösen henkisen alan ihmiset käyttää parantamiseen rumpua. Täytyy myöntää, että itekki olen vähän huuhaa-ihminen. Ja sieltä huuhaasta on sitte paljon tullu tähän rummun tekemiseen, niin sanotusta (näyttää sormin heittomerkit) huuhaasta. Ja oikeesti rummun tekeminen ois voinu jäähähä siihen Angelin tyttöjen rumpuun, mutta ko tämä huuhaa on tullu mun elämään, niin se on niinko kasvattanu nykyään vielä suuremmaksi tätä rumpujuttua. (Helander 2009.)

(---) rummun myötä tää huuhaa on tullu mun elämään. Tarkotan just se taika (naurahtaa). Taika on tullu mun elämään ja mä olen kiinnostunu jus siitä taijasta. Että tuota haluan vain enemmän ja enemmän ja myöskin sitä, mitä ennen vanhaan tämä shamaani on tehny ja millä tavalla se on tehny, että tämmöset asiat on tullu myöskin näitten rumpujen myötä. (Helander 2009.)

Helander näyttää kerran sormin heittomerkkejä huuhaa-sanan ympärillä. Huuhaa tarkoittaa

yleisesti ottaen humpuukia, joka on jotakin muuta kuin rationaalista ja tieteellisesti pätevää argumentaatiota. Humpuuki ja huuhaa liittyvät arvaamattomiin ja oikukkaisiin ilmiöihin, joita ei voida järjellä selittää ja jotka perustuvat uskomuksiin ja oletuksiin. Siksi Helander puhuu myös taiaista, joka on huuhaata miellyttävämpi ilmaisu.

Helander järjestää rummunvalmistuskursseja ympäri maata. Rumpuja valmistetaan kursseilla pääasiassa henkilökohtaiseen käyttöön ja koriste-esineiksi, mutta muunlaistakin käyttöä rummuille on. Hän kertoo kehittäneensä rummuntekokurssien yhteyteen seremonian, jolla rumpu vihittäisiin käyttöön. Hän korostaa, että vihkimisen jälkeen rumpu on niin henkilökohtainen, ettei sitä toinen ihminen voi ottaa edes käteen. Vihkiminen on sitoutumista ja rumpuvihkimisen jälkeen henkilö on tavallaan sitonut rumpuunsa henkilökohtaista energiaa, joka muuttaa rummun maagiseksi esineeksi. (Klemettinen 2003: 2.) Samalla henkilö sitouttaa itsensä käyttämään rumpua siihen tarkoitukseen, kuin hän on sen valmistanut. Rummusta tulee taianomainen, elämyksellinen esine, jolla voi olla eheyttävä vaikutus. *Huuhaat, jotka osallistuvat kursseille*, ovat vaihtoehtoisesta parantamisesta<sup>10</sup> kiinnostuneita ihmisiä ja *huuhaa* on vaihtoehto länsimaiselle lääketieteelle. Eräs yleisön kommentti viittaa myös sukupuolen olemassaoloon huuhaan yhteydessä:

Yleisö: Nyt mie huomaan miksi sie käytäkki huuhaa-sanaa, koska se [rumpu] on perinteisesti miesten tekemä (---). (Helander 2009.)

Yleisöstä kirvonnut kommentti ja sen taustalla oleva käsitys rummista miesten esineenä kumpuaa esikristilliseltä ajalta. Tuolloin saamelaisyhteisön noaidilla eli henkimaailman specialistilla oli suora yhteys jumal- ja henkiolentoihin. (Klemettinen 2003: 7.) Noaidi oli tavallisesti miespuolinen ja rumpu oli noaidin väline rituaalisessa toiminnassa. Naisilla ei esikristillisellä ajalla ollut asiaa pyhille paikoille, eikä heitä juurikaan esiintynyt noaideina. Nainen oli tarpeeksi pyhä jo itsessään ja naisen osallistuminen uskonnollisiin rituaaleihin saattoi olla vaarallista ja vahingoittaa koko yhteisöä (Rydving 2007).

---

<sup>10</sup> Vaihtoehtoiset parantamisen muodot ovat sellaisia hoitokeinoja, jotka eivät ole länsimaisen lääketieteen yksiselitteisesti tunnustamia. Sosiaali- ja terveysministeriö määrittelee vaihtoehtoiset hoitomuodot hoidoiksi ja taudinmääritysmenetelmiksi, jotka eivät perustu lääketieteelliseen tietoon, eikä niiden tehoa tai toimivuutta ole osoitettu tutkimuksin. Luottamus vaihtoehtoisiin hoitoihin perustuu usein asiakkaan tuntemuksista tehtyihin päätelmiin. (Sosiaali- ja terveysministeriön selvityksiä 2009: 17.)

Yleisön edustaja kritisoi naisena suoritettua rituaalista toimintaa rummun avulla ja epäilee, että Helander käyttää huuhaa-sanaa vuoksi, että toiminta rummun parissa olisi vähäteltävää nimenomaan naisen suorittamana. Helander kuitenkin kuittaa väitteen vastaamalla: *Mut se miksi mä sanon huuhaa, sen ymmärtää kaikki!* Nyt jokainen voi punnita omalla kohdallaan huuhaan sisältöjä ja sitä, kuinka vakavasti hänen työnsä rumpujen parissa halutaan ottaa.

Huuhaa-termin merkitys korostuu, kun tarkastellaan Helanderin suhdetta kotiseutuunsa ja sen lestadiolaiseen perinteeseen. Lestadiolainen herätysliike sai nimensä Pohjois-Ruotsissa 1800-luvun puolessavälissä vaikuttaneesta papista, Lars Levi Laestadiuksesta. Kaaresuvannon seurakunnan asukkaista suurin osa oli saamelaisia, joten herätys vaikutti aluksi heidän keskuudessaan. Vuotuiset muutot ja markkinamatkat edistivät liikkeen leviämistä Ruotsissa, Suomessa ja Norjassa. ([www.srk.fi/index.php?p=historia](http://www.srk.fi/index.php?p=historia).)

Vanhoillislestadiolaisuuden opillisena perustana ovat Raamattu ja luterilainen tunnustus. Keskeistä siinä on saarna Jeesuksen kärsimyksestä, kuolemasta ja ylösnousemuksesta. Vanhoillislestadiolaisen näkemyksen mukaan Kristuksen työ jatkuu maailmassa Pyhän Hengen työnä hänen seurakunnassaan. Tältä pohjalta vanhoillislestadiolaiset saarnaavat parannusta ja syntien anteeksiantamusta. ([www.srk.fi/index.php?p=historia](http://www.srk.fi/index.php?p=historia).)

Elli Maaret Helanderin puheessa lestadiolainen parannuksen ja synnittömän elämän tavoittelut ulottuvat yksilön henkilökohtaisten valintojen kontrolliin: *ne ajattelee, et mie olen noita, mä olen syntinen.* Tämä käy ilmi erään sukulaisen käyttäytymisessä: *se lähti pakoon ja kiersi mut hirveän kaukaa. Sit mä arvasin et ahaa, no niin nyt tää oli sitä.* Ne eli lestadiolaisen yhteisön jäsenet, myös sukulaiset, pitävät rumpujen kanssa työskentelyä syntinä. Noituuden pelko eristää Helanderin yhteisön ulkopuolelle, kun kylälläkin vältetään tervehtimistä. Helander kertoo, kuinka hän kotiseudulta lähdön jälkeen viimein uskalsi olla ajatuksineenkin vapaa, kun ei tarvinnut *yksin salaa ajatella* eli kehitellä virinneitä ideoita rummuista.

(---) koen itseni paljon onnellisemmaksi kuin esimerkiksi jos mä olisin siellä saamelaisalueella, enkä mä saa tehdä sitä mitä minä haluan.

(---) nyt ko mie olen suomalaisessa yhteisössä, minä olen niinku antanut itselleni luvan olla juuri semmoinen ko olen, sanotaan juuri niin omituinen kun olen. (Helander 2009.)

Huuhaa-sanana käytöllä näyttäisi siis olevan Helanderin puheessa kahdenlainen merkitys. Yhtäältä sen tarkoituksena on keventää henkisydestä helposti nousevaa humpuukin taakkaa. Huuhaa on takaportti leikkimielisyydelle samalla, kun se yhdistää henkisestä kasvusta kiinnostuneita ihmisiä. Asioita ei tulisi ottaa liian vakavasti ja huuhaa-sanana käyttö siirtääkin vastuun toiminnan vakavuudesta kuulijalle, vaikka toiminta muutoin olisikin syvästi ammattimaista. Toisaalta *huuhaa* legitimoit hänelle työskentelyvapauden lestadiolaisesta näkökulmasta. Helander tiedostaa kotiseutunsa ihmisten ymmärtämättömyyden hänen rumputaiteensa tarkoituksista ja tiedostaa myös lestadiolaisen yhteisön odotukset soveliaasta elämästä. *Huuhaalla* hän voi lieventää rumpujen syntisyyttä, joksi se hänen omalla kotiseudullaan ajatellaan.

### 5.3 Tulkintojen vapaus

Tutkimukseni kirjoittamisen aikaan sattui Saamelaismuseo Siidassa olemaan (11.6 - 10.10.2010) esillä Elli Maaret Helanderin näyttely *Rumpujen Äiti*, jossa oli esillä parisenkymmentä käsintehtyä rumpua. Tutustuin näyttelyyn, joka täydensi mielenkiintoisella tavalla analyysiani Helanderin seminaaripuheesta. Näyttelyn tiedotteessa kuvataan lyhyesti rummun historiallista tarkoitusta ja taiteilijan omaa näkemystä rumpujen funktiosta tänä päivänä. Seuraavassa on ote näyttelyn tiedotteesta:

(---) Saamelaiselle noidalle rumpu oli kommunikaatioväline jumalmaailmaan ja sitä käytettiin mm. parantamisriiteissä. Elli Maaret Helander toivoo, että ihmiset eivät pelkäisi rumpuja, vaan näkisivät ne osana rikkaasta saamelaista kulttuuriperintöä. Rummun valmistaminen ja sen kuvittaminen voi olla tekijälleen antoisa matka omaan menneisyyteen ja nykypäivään. (---) Helanderin rumpujen kuviomaailma pohjautuu jossakin määrin perinteisten saamelaisten noitarumpujen kuvituksiin. Taiteilijan

tyylin tekee omaperäiseksi persoonallisen muotokielen ja uusien kuva-aiheiden sisällyttäminen perinteisten symboleiden joukkoon. Perinteisten noitarumpujen kuvamaailma rakentuu joko aurinkokeskeiselle tai kerrokselliselle käsitykselle maailman rakenteesta keskeisine jumalhahmoineen ja elementteineen. Helanderin rummut kuvittavat saamelaisia tarinoita ja suhdetta sekä fyysiseen ympäristöön että henkimaailmaan. Rummut ovat yhtä aikaa sekä yhteisöllisiä että henkilökohtaisia. ("Rumpujen Äiti" - Elli Maaret Helanderin taidेरumpuja.)

*Huuhaasta* ei ole tietoaakaan tässä näyttelyssä ja tiedotteessa rakennetaan kuvaa jäsentyneestä ja määrätietoisesta näkemyksestä, jonka mukaan rummulla on tärkeä merkitys yhteytenä menneisyyden ja nykypäivän välillä. Museon tiedotteessa Helander nimetään saamelaisen rumpuperinteen elvyttäjäksi, jonka rummuissa voi olla samanlainen parantava vaikutus kuin vanhoissa *noitarummuissa*.

Gunvor Guttorm (2001) on verrannut väitöskirjassaan saamenkäsityön ja Kanadan Brittiläisen Kolumbian alkuperäiskansojen puuveistosten jatkuvuuksien historioita. Guttormin tutkimuksen mukaan duodjilla on katkeamaton jatkumo menneisyydestä nykypäivään, vaikka käyttötarkoitus on saattanut joissakin esineissä muuttua täysin. Sen sijaan puuveistosten suhteen tilanne on toinen. Brittiläisen Kolumbian uskonnollisissa seremonioissa eli potlacheissa käytettyjen naamioiden ja tarjoiluastioiden käyttö loppui lähes kokonaan 1800-luvun puolesta välistä lähtien viranomaisten kieltäessä intiaanien seremoniat. Samalla veistosten historiallinen jatkuvuus katkesi lopullisesti. (Guttorm 2001: 177–178.) Taiteilijat, jotka valmistavat perinteisiä naamioita ja tarjoiluastioita, ovat elvyttäneet myös potlach-perinnettä, vaikka uusien esineiden käyttö on väistämättä taiteilijoiden omaa tulkintaa unohdetuista myyteistä ja kertomuksista. (ibid. 190.)

Elli Maaret Helanderin työskentely rumpujen parissa muistuttaa Brittiläisen Kolumbian intiaanien veistostaiteen vaiheita. Saamelainen rumpuperinne alkuperäisessä merkityksessään on katkennut, mutta Helanderin rumputaide herättää katkenneen perinteen uudelleen henkiin taiteilijan omista lähtökohdista ja omien tulkintojen välityksellä. Hän siirtää vanhojen myyttien ja tarinoiden ytimiä nykypäivään, joista esimerkiksi aikaisemmin mainitsemani autorumpu on osoituksena.

Helanderin rumpuihin liittyvä työskentely on käsityöläisyyden ja taiteilijuuden lisäksi yhdistettävissä uuspakanalliseen ja uusshamanistiseen ajatteluun. Pasi Klemettinen määrittelee uuspakanallisuuden uskomusjärjestelmäksi, joka on syntynyt vastareaktioksi muun muassa autoritäärisille korkeuskonnoille (Klemettinen 2003: 3). Uusshamanismi on uuspakanallisuuden eräs muoto, joka kytkeytyy luonnonuskontojen esikristillisiin uskomusjärjestelmiin (ibid: 2).

Norjassa harjoitettavaa uusshamanismia tutkinut Trode A. Fonneland esittää, että uuspakanallisuuden näkökulmasta katsottuna historia on avoin kaikille tulkinnoille ja siten sovitettavissa myös yksilön henkilökohtaisiin odotuksiin ja tarpeisiin. Uusshamanistisessa uskonnossa tämä tarkoittaa sitä, että valitusta historiallisesta uskonnosta voidaan tehdä omia tulkintoja, nostaa omiin tarpeisiin sopivia teemoja ja sovittaa eri osia itselleen sopiviksi. Tämä on mahdollista, koska valitulla historiallisella uskonnolla ei ole enää olemassa olevia auktoriteetteja. (Fonneland 2010: 210.)

Fonneland muistuttaa, että uususkontojen ominaispiirre on se, että totuuteen on monta tietä ja että jokainen joutuu itse etsiä omat tiensä. Menneisyyteen hakeutuminen uususkonnollisuuden muodossa on eräänlainen individualistisuusprojekti. Menneisyys ikään kuin irrotetaan sen virallisesta historiasta, sitä tulkitaan yksilöllisesti ja jokainen on vapaa kokoamaan uskontonsa niistä historiallisista paloista kuin itse haluaa. Menneisyyteen on tämän näkemyksen mukaan kaikille pääsy. (Fonneland 2010: 211.)

Seminaaripuheenvuoron loppuosa oli yleisön ja Helanderin välinen keskustelutapahtuma, jossa esitettiin kirpeääkin kritiikkiä hänen työstään rumpujen parissa:

Yleisö: Nyt mie huomaan miksi sie käytäkki huuhaa-sanaa, koska se [rumpu] on perinteisesti miesten tekemä (---)

Helander: (---) mutta kuitenkin sielon [sisimmässä] se pieni tämmönen epäily, että olenkohan minä samanarvoinen kuin tuo suomalainen ihminen tuossa vieressä, mutta ei enää niin paljon.

Yleisö: Et soo samanarvonen, vaan vähän ylempänä ko me umpisuomalaiset.

Yleisö: Mulle ainaki tuo rumpu on pyhä asia.

Yleisö: Mut sitte vielä tuosta pyhydestä, niin mie en vois käyttää rumpua jossaki tämmösessä suuressa porukassa, se on minun henkilökohtainen viestikapulani jumalille, että kyllä se on ihan yksityinen (---). (Helander 2009.)

Saamelaisten vanha uskomusjärjestelmä on lähes tyystin kadonnut ja juuri sen vuoksi se on ”avoin kaikille” ja avoin omille tulkinnoille. Voisi ajatella, että Helanderin seminaariyleisöltä saama kritiikki työstään rumpujen parissa on puhevallan kilpailuttamista sellaisesta ilmiöstä, jossa ei ole enää olemassa selviä auktoriteetteja. Elli Maaret Helanderin toiminta tuottaa uusshamanistisessa valossa vastadiskurssia kotiseutunsa vanhoillislestadiolaiselle diskurssille, jossa uskonnollisten auktoriteettien olemassaolo ja näkyminen ovat yhteisön jäsenille selkeitä asioita. Samaan aikaan, kun Helanderin kotiseudun lestadiolainen yhteisö vastustaa hänen työtään rumpujen parissa, nousee Siida-museo virallisena instituutiona tukemaan Helanderin rumputaidetta. Näin museo asettuu sekä viralliseksi duodjin kontrolloijaksi että lestadiolaisen puhettavan vastadiskurssin tuottajaksi. Virallisena tahona museo legitimoii näyttelyn kautta uusshamanististen tulkintojen ja perinteisen duodjin yhdistämisen. Samalla se tuottaa vakavasti otettavaa puhetta institutionaalisesta vallasta päin.

Yhteenvetona voin todeta, että Elli Maaret Helander tuottaa yksilöllistä taidetta ja tekee omia tulkintoja kollektiivisesta historiasta ja käytänteistä. Hänen rumpunsa ja niihin kytkeytyvät tarinat viittaavat selkeästi vanhaan saamelaiseen perinteeseen. Guttormin tutkimuksessa puuveistostaiteilijat toimivat samalla tavalla. Taiteilijat käyttävät kulttuurista kapasiteettiaan taiteen tuottamiseen kuitenkin niin, että heillä on vapaus henkilökohtaiseen kokemukseen ja tulkintaan. (Guttorm 2001: 196, 202.) Huhkaa-sanan käyttö pehmentää konfliktia Helanderin ja hänen kotiseutunsa yhteisön näkemuserojen välillä, mutta edesauttaa hänen kanssaan samalla lailla ajattelevien yhteistyötä.

Sosiaalinen kontrolli näyttäytyy Helanderin puheessa kahdella tavalla. Ensinnäkin oman yhteisön uskonnollinen kontrolli, joka tuottaa uskonnollisen yhtenäisyyden diskurssia sulkee



Helander ikään kuin tämän piirin ulkopuolelle. Yhteisön kontrolli aktualisoituu myös seminaaripuheenvuoron aikana yleisöltä tulleina kriittisinä kommentteina. Helander väistää kritiikin korostamalla omaa duodjiosaamistaan. Taito tehdä käsitöitä ilman kaavoja sisältää ajatuksen perinteen hallinnasta, jolla hän voi oikeuttaa rumputaiteen duodjiksi. Toiseksi Siida-museo asettuu arvovallallaan tukemaan hänen taiteellista työskentelyään, jolloin museon institutionaalinen valta määrittelee duodjin rajoja legitimoimalla niitä näyttelyiden kautta.

## 6 VAPAUDEN RAJAT JA ULOTTUVUUDET

Tutkimukseni tavoitteena on avata duodjikulttuurissa vallitsevia kirjoittamattomia sääntöjä, jotka vaikuttavat suunnittelijoiden työhön. Olen analysoinut kolmesta seminaaripuheesta puhetapoja, joilla duodjin ja muotoilun sosiaalista kontrollia tuotetaan. Duodjin ja muotoilun puhetavoista kamppaillaan kahdella tasolla: virallisten duodjia säätelevien instituutioiden tahoilta ja epävirallisten saamelaisien yhteisöjen tahoilta. Kontrolli säätelee duodjia ja muotoilua, jolloin suunnittelun vapaus on suhteellista ja sillä on ulottuvuutensa. Vapautta on mahdollisuus poimia saamelaiskulttuurista juuri niitä elementtejä, jotka parhaiten soveltuvat itse kunkin luovuuden välineiksi. Vapauden suhteellisuus taas paljastuu, kun suunnittelija kohtaa saamelaisen yhteisössä vallitsevat viralliset ja yhteisesti sovitut epäviralliset säännöt.

Saamelaisen perinnekäsityön elvyttäminen alkoi 1970-luvulla, kun Sámi duodji ry ja Saamelaisalueen Koulutuskeskus SAKK perustettiin. Näiden tärkeimmäksi tehtäväksi muodostui duodjin tulevaisuuden turvaaminen koulutuksen ja näyttelytoiminnan avulla. Vaikka niiden päämäärä on edelleen sama, ne kilpailevat keskenään vakavasti otettavien puhetapojen valta-asemasta. Sami duodji ry:n näkemys duodjista vain saamelaisen kulttuurin osana poikkeaa SAKK:in puhetavasta, joka painottaa monikulttuurisuutta ja kansainvälisyyttä. Saamelaiskäräjät taas, joka edustaa saamelaista virallista kantaa, rakentaa tahollaan kuvaa yhtenäisestä saamelaisesta kansasta, jolla on yhteneväinen näkemys duodjin kollektiivisuudesta.

Näiden virallisten instituutioiden tuottamat puhetavat duodjista perustuvat kollektiivisuuden vaateeseen, jota näyttelyt, koulutukset, seminaarit ja lausunnot ylläpitävät ja uusintavat. Voidaan puhua duodjihegemoniasta, jota vasten kaikenlainen saamenkäsityöhön liittyvä toiminta peilautuu. Sami duodji -merkki vahvistaa duodjin kollektiivista luonnetta, mutta sen painoarvo käsityöntekijöiden keskuudessa on vaihteleva. Merkin tiukat kriteerit vaikeuttavat duodjin kehittämistä, mutta koska sen jättäminen pois duodjituotteesta on helppoa, ei se yksin kykene takaamaan duodjille asetettuja ehtoja.

Duodjin kentälle on astunut myös saamelaismuseumo Siida, joka tulkitsee duodjin normeja omalla näyttelypolitiikallaan hieman virallisesta duodjipuheesta poiketen ja edustaa ikään

kuin institutionaalista repeämää duodjidiskurssissa. Näyttävä rumpunäyttely ei suoraan ota osaa edellä mainituissa duodji-instituutioissa vallitseviin puhetapoihin, vaan hiukan vastakarvaisesti laajentaa puhetapaa perinteestä poispäin saamelaisuutta kuitenkin kyseenalaistamatta.

Saamelaisen Taiteilijayhdistyksen duodjijaottelu horjuttaa duodjin hegemonista asemaa, koska duodji rakentuu taiteen kentällä taiteen apuvälineeksi, ei taiteen edellytykseksi. Taiteen tulo duodjin kentälle on varmasti ollut edesauttamassa saamelaisen muotoilun kehittymistä, koska taidediskurssi on raivannut tilaa yksilöllisyyden oikeutukselle duodjin rinnalla. Duodjin ja saamelaisen muotoilun ammattilaisten on kuitenkin perusteltava ja legitimoitava yksilöllisyyden pyrkimykset suhteessa perinteiseen duodjiin ja sen kollektiivisuuden ideaaliin.

Virallisen duodjikontrollin lisäksi duodjiin ja saamelaiseen muotoiluun vaikuttavat saamelaisen yhteisön kontrolli ja sen asettamat reunaehdot. Maarit Maggan puheenvuorossa käsityönteolle luo raamit paikallisuuden käsite. Paikallisuus tarkoittaa hänen tapauksessaan oman alueen toimintatapojen tuntemista ja kunnioittamista. Perinteiset sukupuoliroolit vahvistavat naisen asemaa ja duodji-identiteettiä sellaisessa saamelaisessa yhteisössä, joka elää perinteisistä elinkeinoista saamelaisalueen ytimessä. Magga rajoittaa jopa omaa duodjiosaamistaan paikallisuuden nimissä, eikä halua valmistaa esimerkiksi tinalankatuotteita, koska ne eivät kuulu hänen alueelleen. Hän haluaa kehittää duodjia oman suvun ja oman toiminta-alueen asettamissa puitteissa.

Seija Ranttilalle ja Elli Maaret Helanderille paikallisuuden käsitteet ovat häilyvämpiä. Oikeastaan paikallisuus on suunnittelua rajoittavaa molempien tapauksessa. He kertovat tarinoita saamelaisuudesta, jolloin yleissaamelaiset kuvaukset ovat merkittävämpiä kuin esimerkiksi tiettyihin suku- tai pukualueisiin rajoittuvat kuvaukset. Tarinat ovat esineiden ja tuotekokonaisuuksien identiteettejä, joiden avulla tuotteita markkinoidaan eri kohderyhmille. Seija Ranttilan ja Elli Maaret Helanderin työskentelyissä tarinoilla on tärkeä asema, koska niiden avulla heidän suunnittelemaansa tuotteita myydään. Saamelaista kulttuuria tuntevat huomaavat Ranttilan tekstiilien väri- ja muotomaailmassa tai Helanderin rummuissa yhteyksiä saamelaiskulttuuriin. Sen sijaan sellaiset, joille saamelaisuus on outoa, tarvitsevat apuvälineitä tuotteen identifioimiseen ja tähän tarkoitukseen tarvitaan tarinoita.

Ranttilan kohdalla tuotekonsepti on onnistunut silloin, kun kankaan kuviot ja siihen liittyvät tarinat muodostavat selkeän kokonaisuuden. Markkinoinnin kannalta ei ole tarkoituksenmukaista kertoa kovin yksityiskohtaisia tai vain saamelaisien ymmärtämiä tarinoita, vaan tarinoiden täytyy tavoittaa mahdollisimman suuria asiakasryhmiä. Tällöin stereotyyppiset saamelaisuuden kuvaukset ovat perusteltuja, koska niissä tiivistyvät sellaiset saamelaiset elementit, jotka ovat jo ennestään tuttuja tai ovat tarpeeksi eksoottisia maailmalla.

Stereotyyppisissä saamelaiskuvissa on kysymys resurssijattelusta, jossa suunnittelijalla on kokonaisvaltainen näkemys omasta ammatillisesta kapasiteetistaan. Kaupallisuuden vaatimukset ovat teollisen muotoilijan työssä arkipäivää ja luovuus on *joskus koetuksella*, kun on jatkuvasti kyettävä uudistumaan. Saamelaisuuden hyödyntäminen tekstiilisuunnittelussa on resurssi, josta suunnittelija ammentaa inspiraatiota ammatillisessa ja henkilökohtaisessa mielessä. Saamelaisuus tuottaa yksilöllisyyttä ja erityisyyttä markkinoiden tiukassa kilpailussa, mutta tukee samalla suunnittelijan etnistä identiteettiä ja mahdollisuutta *nauttia työstään* tuttujen symbolien ja tarinoiden avulla.

Yksilöllisyyden tavoittelu liittyy myös Elli Maaret Helanderin rumpuihin ja niihin yhdistyvään henkisyteen, taikaan. Helanderin rummut ovat taideteoksia, joiden lähtökohtana on saamelaisen vanhan uskonnon mytologia ja mystiikka. Uusshamanistisen periaatteen mukaan hän tulkitsee vanhoja myyttisiä tarinoita ja poimii vanhasta luontouskonnosta niitä elementtejä, jotka ovat tarpeen taiteen tuottamisessa juuri hänen kohdallaan. Rummut ovat myös käsityötä, jonka valmistustekniikassa ja viimeistelyssä näkyvät perinteisen duodjin arvot. Rummuissa yhdistyvät siten yksilöllinen ja vapaa taide sekä kollektiivinen ja perinteinen duodji.

Suunnittelunvapauden, paikallisuuden ja yksilöllisyyden eri painotukset näyttävät liittyvän yhteisön sosiaalisen kontrollin vahvuuteen ja siihen, kuinka se ulottuu suunnittelijan maailmaan. Kyse on myös saamelaisen yhteisön sosiaalisesta kontrollista vallan välineenä. Sosiaalinen kontrolli tuottaa yhteisössä sisäisiä hierarkioita, joiden avulla määritellään, mitä ovat vakavasti otettavat puhettavat. Tämä konkretisoituu erityisesti naisten maailmassa duodjin kautta. Sosiaalista järjestystä ylläpitävät vanhat naiset, joilla on kokemusta ja etenkin

taitoa määritellä duodji joko hyväksi tai perinteestä poikkeavaksi. Kontrollointi tapahtuu eri erilaisilla näyttämöillä, kuten hautajaisissa ja eri tavoin, kuten vaikenemalla: *emmie vaivautunu vastaamhan siihen*, merkitsevillä ja epäsuorilla katseilla: *mie tunsin --- poskillani katseita ja tunsin, että minua seurthan* sekä epäsuorasti huomauttamalla: *terve, nythän sinua voipi kätelläkki ja tervehtiä, ko sulla ei ole se kummallinen takki päällä*. Kontrolli on suunnittelijan kannalta positiivinen tuki tai luovuutta rajoittava tekijä. Palaute joko vahvistaa käsityöläisidentiteettiä tai kyseenalaistaa käsityöntekijän valintoja.

Suunnittelijan vapaus riippuu siitä, kuinka hän itse asemoi itsensä tuohon kontrollon verkkoon ja kuinka hän siihen suhtautuu. Esimerkiksi Maarit Maggalle eläminen saamelaisessa yhteisössä on tietoinen valinta: hän haluaa sopeutua ja elää yhteisön normien mukaan. Myönteisenä kokemuksena sosiaalinen kontrolli ja sen hyväksyminen vahvistavat saamelaista kulttuuria tuottamalla pysyvyyden ja muuttumattomuuden arvoja. Ne tuottavat yksilölle yhteenkuuluvaisuuden tunnetta tiettyyn ryhmään.

Seija Ranttilan Pirita-mallisto hyväksyttiin Sámi Duodji-myymälään, jolloin yhteisön muodollinen kontrolli oli tukena suunnittelijan valinnoille ja hän tuli nähdyksi saamelaisena muotoilijana saamelaisessa yhteisössä, vaikka hän asuikin kaukana saamelaisalueelta. Kontrolli voi siis myös jotakin, mitä tavoitellaan.

Luovuutta rajoittava kontrolli taas voi olla niin voimakasta, että suunnittelija joutuu altavastaajan rooliin työskentelyssään. Suunnittelija voi joutua muokkaamaan työskentelyään yhteisön odotusten mukaiseksi tai peräti lähtemään kotiseudultaan voidakseen tehdä sitä, mikä itsestä tuntuu parhaimmalta, kuten Helanderin tapauksessa kävi. Luovuttaa rajoittava kontrolli voi toisaalta kääntyä positiiviseksi haasteeksi, koska suunnittelija saa mahdollisuuden tuottaa uutta muotoilua, jonka ei tarvitse sopeutua kirjoittamattomien normien ja virallisten säännösten asettamiin ehtoihin.

Suomalaisen muotoilun puhetapoja on alettu tutkia kriittisin silmin ja muotoilun tähtikulttia ylläpitävää diskurssia on alettu kyseenalaistaa, koska se selvästi hankaloittaa uusien muotoilijoiden esiintuloa omine muotoilun unelmineen. Duodjin kohdalla on havaittavissa samanlaista tähtikulttidiskurssia, jossa muotoilun tähtiä ovat ”vanha perinne” ja ”oikea”

duodji. Kuitenkin käytännössä ihmiset muokkaavat melko vapaasti duodjia omien tarpeidensa ja oman esteettisen käsityksensä mukaan. Saamenpuvun lukemattomat variaatiot ovat tästä hyvä esimerkki. Mutta kun rajojen siirtely tapahtuu ammattimaisen työskentelyn yhteydessä, joutuvat suunnittelijat oikeuttamaan valintojansa. Vasta, kun suunnittelijalla on nimeä ja taloudellisesti vakaat tulot, he voivat irtisanoutua perinteen asettamista rajoista ja tuottaa muotoilua, designia, joka muistuttaa taidepuheen toisinpuhumista.

Saamenkäsityö ja saamelainen muotoilu ovat ammatteja, joissa suunnittelijat käyttävät kulttuurisia resurssejaan työssään hyödyksi. Vaikka kysymys on tulonhankkimisista, puuttuu kaikista duodjipuheista tämä taloudellinen näkökulma. Ainoastaan teollisessa muotoilussa ”markkinavoimat” säätelevät työskentelyä, mutta kun puhe kääntyy pientuotantoon ja saamelaista kulttuuria läheisesti koskevaan käsityöhön, taloudellinen puhe väistyy.

Tilanne on tuttu myös suomalaisen muotoilun diskursseissa, jossa kansallista kuvaa ei liitetä taloudellisiin arvoihin, vaikka juuri moderni tekniikka mahdollisti muotoilun menestyksen (Kalha 1997: 266). Taideteollisuuspuheissa uniikkius ja luonnollisuus korostuivat, koska niillä perusteltiin ja peiteltiin muotoilun kaupallisuutta ja massatuotantoa. Duodjihegemonia tuottaa myös perinnepuhetta, jossa taloudelliset näkökohdat jätetään ulkopuolelle, vaikka virallisen duodjipuheen tarkoituksena on myös duodjin taloudellisten mahdollisuuksien turvaaminen. Kaupallisuuspuhe duodjin yhteydessä on näkymätöntä, lähes mahdotonta, koska ”perinnettä” ei mitata rahassa.

Tutkimani duodji ja saamelainen muotoilu toimivat samansuuntaisten ehtojen alaisuudessa kuin suomalaiset muotoilijat. Kumpiakin kontrolloidaan erilaisten virallisten tahojen toimesta ja sekä suomalaiselle että saamelaiselle muotoilulle on asetettu kriteerejä, joiden konkreettinen määrittely riippuu vallalla olevista puhetavoista. Saamelaiset muotoilijat ovat kuitenkin piirun verran kontrolloidumpia kuin suomalaiset kollegansa. Duodjin hiljaiset kulttuuriset merkitysjärjestelmät elävät saamelaisessa yhteisössä voimakkaina ja sosiaalisen kontrollin ilmenemismuodot tulevat suunnittelijan iholle ja palaute on suoraa ja henkilökohtaista. Niistä ei kirjoitella mediassa, koska esimerkiksi näyttelykriittikkä esitetään harvoin, toisin kuin suomalaisen muotoilun saralla.

Saamelaisen kulttuurin sosiaalinen kontrolli on kaksiteräinen miekka suunnittelijoille. Se raamittaa työskentelyä materiaalien ja muotoilun suhteen ja antaa virikkeitä ja inspiraatiota. Markkinoinnissa saamelaiskulttuurin hyödyntäminen tuottaa omaleimaisuutta ja erottaa suunnittelijan selkeästi kilpailijoista. Samalla kontrolli, niin virallinen kuin epävirallinenkin, kaventaa mahdollisuuksia uudistaa ja vapaasti hyödyntää kulttuurisia ominaisuuksia. Joskus kontrolli voi mennä henkilökohtaisuuksiin, jolloin suunnittelijalta vaaditaan vahvaa itsetuntoa taiteensa tuottamisessa.

Sosiaalinen kontrolli on yhteisön tapa myös suojautua ulkopuolisia uhkia vastaan. Länsimainen elämäntyyli syö jatkuvasti perinteisen saamelaiskulttuurin mahdollisuuksia ja joskus sen vastustus voi olla kovaakin. Suunnittelijat ja käsityöläiset koettavat toimia perinteisen saamelaiskulttuurin ja nykyaikaisen markkinatalouden välimaastossa. He joutuvat kokoajan punnitsemaan työskentelyään suhteessa perinteen ja modernin maailman vaatimuksiin. Se on suunnittelijoille rikkaus ja haaste.

Duodjin ja muotoilun sosiaalista kontrollia ja duodjin ympärillä eläviä puhetapoja ei ole aikaisemmin tutkittu. Sosiaalisen kontrollin ulottuvuudet ovat hiljaista tietoa, jonka avaaminen lisää ymmärrystä saamelaisesta kulttuurista niin kulttuurin ulkopuolisillekin kuin kulttuurissa eläville. Vaikka en tutkijana halua ottaa kantaa, minkälaiset duodjin kehittymisen suunnat olisivat oikeita tai vääriä, niin haluan kuitenkin nähdä saamelaiskulttuurin monimuotoisuuden toteutuvan myös suunnittelussa. Muotoilijat rakentavat töillään omaa näkemystään saamelaisesta kulttuurista, joka on moniäänistä ja kirjavaa.

Saamelaisen muotoilun tutkimus on vasta aluillaan, mutta tutkimuksella on edessään myös haasteita. Perinteisen duodjin tekijänoikeuskysymykset tulevat väistämättä vastaan ja silloin puhutaan alkuperäiskansojen itsemääräämisoikeuksista ja perinteisen tiedon omistusoikeuksista. Omassa aineistossani tämä ei noussut esiin luultavasti siitä syystä, että kaikki puhujat olivat saamelaisia. Haasteena on myös saamelaiskulttuurin essentialisoituminen ja kysymykset esimerkiksi siitä, kuinka tiukalle duodjin kriteerejä voidaan lopulta vetää ilman, että duodjin uudistumiskyky todellakin tyrehtyy.

Esittelin graduni tuloksia saamentutkimuksen päivillä Levillä syyskuussa 2010 aivan

kirjoitusprosessini loppumetreillä. Eräs tutkija kysyi minulta pohdiskelemaan sävyyn, että olenko nostamassa itseäni tällä tutkimuksella duodjin kontrolloijien joukkoon. Kysymys oli tarpeellinen tällaiselle innokkaalle tutkijanalulle. Mietiskelin hetken asiaa ja totesin, että ei minusta taida olla duodjin kontrolloijaksi pelkästään jo senkään vuoksi, että en duddjo eli tee käsitöitä kovin paljoa nykyään ja olen sitä paitsi keskinkertainen tekijä taidoiltani. Mutta olen tutkija ja tutkijalla on valta nostaa keskusteluun sellaisiakin asioita, jotka eivät aina ole välttämättä myötäkarvaisia. Ja duodji, se on yhtä monisärmäinen, kuin se kulttuuri jonka ympäröimänä se elää.



## LÄHTEET

Tutkimusmateriaali (äänitteet):

Helander, Elli Maaret 2009. *Vieläkö rummussa on taikaa?* Saamelaisten kansallispäivän seminaaripuhe 6.2.2009. Giellagas-instituutin arkisto BI.2.016. DVD 1.

Magga, Maaret 2009. *Elämäntapana duodji. Nykyaikaa vai perinnettä?* Saamelaisten kansallispäivän seminaaripuhe 6.2.2009. Giellagas-instituutin arkisto BI.2.016. DVD 2.

Ranttila, Seija 2009. *Tuntureilta tehtaisiin ja takaisin.* Saamelaisten kansallispäivän seminaaripuhe 6.2.2009. Giellagas-instituutin arkisto BI.2.016. DVD 1.

## PAINETUT LÄHTEET:

Annapalo, Irma 2008. Pohjoinen design – Design pohjoisessa? Pohjoisen käsityömuotoilun asema alan toimijoiden kokemana. Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta. Pro gradu - tutkielma.

Dunfjeld, Maja 2001. Tjaalehtjimmie. Form og innhold i sørsamisk ornamentikk. Universitetet i Tromsø. Insitutt for kunsthistorie.

Guttorm, Gunvor 2001. Duoji bálgat – en studie i duodji. Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk. Universitet i Tromsø. Institutt for kunsthistorie.

Guttorm, Gunvor 2004. Kunstner, verk og betrakter- kunsthistoriske grunnlagsproblemer og duodji i en postkolonial teoridanning. Teoksessa Gunvor Guttorm & Josten Sandven (toim.) Sløyden, minoritetene, det flerkulturelle og et internasjonalt perspektiv. Techne serien B:13/2004. Nordiskt forum för forskning och utvecklingsarbete inom utbildning i slöjd: Høgskolen i Telemark, avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning [distr.].

Guttorm, Gunvor & Labba, Solveig 2008. Ávdnasis duodjin. Dipmaduodjesánit. Guovdageaidnu. DAT.

Guttorm, Inka 2002. Gáktista nykypäivään - Saamelaisten vanha pukeutumisviisaus tämän päivän vaatteessa. Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta. Pro gradu -tutkielma.

Hansen, Hanna H. 2007. Fortellinger om samisk samtidskunst. Karasjok. Davvi Girji.

Hartikainen, Arja (toim.) 2006. Sámi Duodji. Saamenkäsityö. Saamenkäsityöyhdistyksen 30-vuotisjuhlanäyttelyn näyttelyluettelo. Saarijärvi. Sámi Museum - Saamelaismuseosäätiö & Sámi Duodji ry.

Helander, Elina 2000. Saamelaisten maailmankuva ja luontosuhde. Teoksessa Irja Seurujärvi-Kari (toim.) Beaivvi mánát. Saamelaisten juuret ja nykyaika. Helsinki. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Tietolipas 164.

Jokinen, Arja – Juhila, Kirsi – Suoninen, Eero 2008 [1993]. Diskurssianalyysin aakkoset. Jyväskylä. Vastapaino.

Kalha, Harri 1997. Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit. Jyväskylä. Taideteollisuus museo. Suomen Historiallinen Seura.

Korpilähde, Outi 2008. Saamenmaan ammatilliset oppivuodet. Saamelaisalueen (ammatillisen) koulutuskeskuksen organisaatioidentiteetin muodostuminen tieto- ja kulttuurikontekstissa. Oulun yliopisto. Lisensiaatintyö.

Klinge, Matti 1982. Katsaus Suomen historiaan. Helsinki. Otava.

Lehtola, Jorma 2006. 30 vuotta käsityö sydämellä. Sámi Duodji ry 1975-2005. Inari. Kustannus Puntsi.

Lehtola, Veli-Pekka 1997. Saamelaiset. Historia, yhteiskunta, taide. Inari. Kustannus Puntsi.

Lukkari, Rauni Magga & Aikio, Marjut 1993. Saamelaisvaatteella on sanomansa. Teoksessa Raili Huopainen (toim.) Selviytyjät. Näyttely pohjoisen ihmisen sitkeydestä. Rovaniemi. Lapin Maakuntamuseo. Lapin Maakuntamuseon julkaisuja 7.

Länsman, Anni-Siiri 2004. Väärtisuhteet Lapin matkailussa. Kulttuurianalyysi suomalaisten ja saamelaisten kohtaamisesta. Inari. Kustannus Puntsi.

Magga, Lea 1995. Duodji mearkkašupmi sápmelaččaide. Saamenkäsityön merkitys saamelaisille. Anár/Inari. Sámi oahpahusguovddáš/Saamelaisalueen koulutuskeskus.

Magga, Sigga-Marja 2007. Arctic Design – kulttuurinlukutaito puntarissa. Teoksessa Petri Kivelä (toim.) Davvehieibma – Pohjatuuli – North Wind. Duodji – saamenkäsityöstä muotoiluun -hanke. Oulu. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja. Sarja D. Opintojulkaisuja 12.

Niinimäki, Kirsi ja Saloniemi, Marjo-Riitta 2008. Painokankaiden uusi kukoistus ja digitalisoituminen 2000-luvun alussa. Teoksessa Niinimäki Kirsi & Saloniemi Marjo-Riitta (toim.) Kretongista printtiin. Suomalaisen painokankaan historia. Helsinki. Maahenki Oy.

Nuutinen, Ana 2004. Edelläkävijät. Hiljainen, implisiittinen ja eksplisiittinen tieto muodin ennustamisessa. Saarijärvi. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja Helsinki A 53. Ilmari design publications.

Persen, Synnøve (toim.) 1993. Sámi Dáiddárleksikona/Samisk kunstnerleksikon. Alta. Sámi Dáiddaguovddáš/ Samisk Kunstnersenter.

Pietikäinen, Sari 2000. Kriittinen diskurssintutkimus. Teoksessa Sajavaara Kari ja Piirainen-Marsh Arja (toim.) Kieli, diskurssi ja yhteisö. Soveltavan kielentutkimuksen teoriaa ja käytäntöä 2. Jyväskylän yliopisto.

Ruotsala, Helena 2002. Muuttuvat palkiset. Elo, työ ja ympäristö Kittilän Kyrön paliskunnassa ja Kuolan Luujärven poronhoitokollektiiveissa vuosina 1930-1995. Helsinki. Suomen muinaismuistoyhdistys. Kansatieteellinen arkisto 49.

Sámi Duodji ry 2010. Suomâ sämimáccuhev. Lää'ddjânnam sää'mpihttâz. Suoma sámegávttit. Suomen saamelaispuvut. Inari. Sámi Duodji ry.

Sanila, Tanja 2007. Kolttasaamelainen huominen – keitä olemme ja mihin olemme menossa? Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta. Pro gradu -tutkielma.

Sarmela, Matti 1984. Kirjoituksia kulttuuriantropologiasta. Helsinki. SKS. Tietolipas 96. Suomen Antropologisen Seuran toimituksia 15.

Somby, Seija Risten 2003. Beaivenieidda duodji. Duodjeárbevieru kultuvrralaš mearkkašumit ja enkulturašuvdna golmma sohkaoluolva áigge Gáregasnjárgga ja Kárášjoga guovllus 1900-logus. Oulun yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Pro gradu - tutkielma.

Takala-Schreib, Vuokko 2000. Suomi muotoilee unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa. Jyväskylä. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 23.

Triumpf, Rauna 2004. Máttariid máhttut mañisbohtiide. Duoji árvvut ja daid gaskkusteapmi skuvllas. Høgskolen i Oslo. Avd. for estetiske fag. Sámi allaskuvla. Duoji váldofága.

Valkeapää, Nils-Aslak 1988. Beaivi, áhčážan. Vaasa. DAT & Nils-Aslak Valkeapää.

Valkonen, Sanna 2009. Poliittinen saamelaisuus. Jyväskylä. Vastapaino ja Sanna Valkonen.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

Aune Mustan suullinen tiedonanto 20.10.2009.

Duodji – saamenkäsityöstä muotoiluun hanke. Giellagas-insituutin arkisto. A1. 2007/001.  
Duodjista muotoiluun-hankkeen haastattelut

Lindstrand, Åsa 2009. Duodji & design. Sak samma – men avsändaren ska vara same.  
Samefolket 6-7/09, 23□25.

Rydving, Håkan 2007. Saami Mental Landscapes. Luennot Giellagas-instituutissa 29.3.-  
1.4.2007. Oulun yliopisto. Oulu.

#### ELEKTRONISET LÄHTEET:

Ellin Saamenmaa. <http://www.saamelaisrummut.net/2.html> Luettu 20.7.2010.

Fonneland, Trude A. 2010. Samisk nysjamanisme: i dialog med (for)tid og stad. Ein kulturanalytisk studie av nysjamanar sine erfaringsforteljingar – identitetsforhandlingar og verdiskaping. Avhandling levert for graden Philosophiae Doctor (PhD) ved Universitetet i Bergen.  
[https://bora.uib.no/bitstream/1956/3993/1/Dr.thesis\\_Trude%20Fonneland.pdf](https://bora.uib.no/bitstream/1956/3993/1/Dr.thesis_Trude%20Fonneland.pdf)

Luettu 7.10.2010.

Klemettinen, Pasi 2003. Maa on voimaa – uuspakanallisuus modernina kansanuskona. Vertaisarvioitavan oleva 1. versio. [www.paranet.fi/paradocs/tutkimuksia/klemettinen2003.pdf](http://www.paranet.fi/paradocs/tutkimuksia/klemettinen2003.pdf)  
[Luettu](#) 7.5.2010.

Poro muotiin.

[http://www.boazu.fi/index.php?option=com\\_content&view=article&id=124&Itemid=132](http://www.boazu.fi/index.php?option=com_content&view=article&id=124&Itemid=132)

Luettu 6.10.2010.

"Rumpujen Äiti" - Elli Maaret Helanderin taidेरumpuja.

<http://www.siida.fi/sisalto/nayttelyt/vaihtuvat-nayttelyt-2010/rumpujen-aiti> Luettu 30.7.2010.

Saamelaiskäräjät 2010. Saamelaiskäräjien lausunto saamenpuvun käyttämisestä 1.3.2010.  
Dnro 126/D.a.9/2010.

[http://www.samediggi.fi/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_details&gid=1270&Itemid=165](http://www.samediggi.fi/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=1270&Itemid=165)

Luettu 1.6.2010.

Saamelaisneuvosto. <http://www.saamicouncil.net/?deptid=1223> Luettu 16.10.2010.

Sáгат. <http://www.sagat.fi/tuotteet.php?tuote=5> Luettu 14.7.2010

Sámi Duodji -mearkka njuolggadusat. <http://www.saamicouncil.net/?deptid=1505>

Luettu 26.10.2009.

Sosiaali- ja terveysministeriö 2009. Vaihtoehtohoitojen sääntelytarve. Vaihtoehtohoitoja koskevan lainsäädännön tarpeita selvittäneen työryhmän raportti. Sosiaali- ja terveysministeriön selvityksiä.

[http://www.stm.fi/c/document\\_library/get\\_file?folderId=39503&name=DLFE-8642.pdf](http://www.stm.fi/c/document_library/get_file?folderId=39503&name=DLFE-8642.pdf)

Luettu 18.5.2010.

Suomen Rauhanyhdistyksen keskusyhdistys ry. <http://www.srk.fi/index.php?p=historia>

Luettu 4.10.2010.

Triumpf, Rauna 2010. Nutukaspaja. Email [siggamarjamagga@hotmail.com](mailto:siggamarjamagga@hotmail.com) 14.9.2019.

Luettu 5.10.2010.